

ARIANNA FIORE

IPOTESI PER UN'ATTRIBUZIONE: IL CASO
DELL'ENTREMÉS DEL REY DE LOS TIBURONES

ESTRATTO

da

VARIAZIONI SULL'AUTORE IN EPOCA MODERNA

A cura di Salomé Vuelta Gracia e Michela Graziani



Leo S. Olschki Editore
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

509

VARIAZIONI SULL'AUTORE IN ETÀ MODERNA

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

*Studi linguistici e letterari tra Italia
e mondo iberico in età moderna*

VI

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

509

VARIAZIONI SULL'AUTORE IN ETÀ MODERNA

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia e beneficia per la pubblicazione di un contributo a carico dei fondi amministrati dallo stesso Dipartimento



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DILEF
DIPARTIMENTO
DI LETTERE
E FILOSOFIA

e il patrocinio di:



UMA LÍNGUA PARA O MUNDO



Università di Firenze
Instituto Camões / Lisboa

Cattedra Fernando Pessoa



Ambasciata del Portogallo
ROMA



**Instituto
Cervantes**

R o m a

ISBN 978 88 222 6727 6

ARIANNA FIORE

IPOTESI PER UN'ATTRIBUZIONE:
IL CASO DELL'ENTREMÉS DEL REY DE LOS TIBURONES

1. L'ENTREMÉS DEL REY DE LOS TIBURONES E LA FLORESTA, 1680

Riflettendo sulle varie sfaccettature che può presentare lo studio di un tema così ampio come l'autorialità, si è ritenuto utile avanzare alcune riflessioni sulle attribuzioni, ossia i casi in cui, in mancanza della certezza documentaria, un'opera viene assegnata a un dato autore. La mano dell'autore, il manoscritto autografo, è indubbiamente la prova regina per decretare la sicurezza di un'attribuzione. Tuttavia, il nesso tra autenticità dell'opera e manoscritto autografo non può essere considerato esclusivo; in assenza di certezze assolute è necessario procedere per altre strade, più impervie e rischiose. Si porterà qui l'esempio dell'*Entremés del Rey de los tiburones*, un testo del teatro breve spagnolo, e lo studio della sua attribuzione a don Manuel de León Marchante a una cinquantina di anni dalla sua morte.

La prima attestazione di questo *entremés* risale al 1680, quando apparve a Madrid nella *Floresta de entremeses y rasgos del ocio a diferentes asuntos de bailes y mojigangas, escritos por las mejores plumas de nuestra España* («con licencia en Madrid, por la Viuda de Joseph Fernández de Buendía, véndese en casa de Antonio de Ribero, Librero, en la calle de Toledo, a las pasaderas de la Puerta Cerrada», da ora in poi *Floresta*), un'antologia di una ventina di brevi *pièces* drammatiche in verso, diciannove *entremeses* e una *mojiganga*, presentate anonime, prive della data di stesura e di indicazioni in merito a una messa in scena. L'unica allusione agli autori si trova nella «Portada», dove l'editore si vanta di offrire testi nati dalle «mejores plumas de nuestra España», senza però esplicitarne mai il nome, essendo niente più che una formula rituale di richiamo commerciale, all'epoca molto comune per opere di questo tipo. Ignoriamo se, quando fu pubblicata la *Floresta*, questi testi circolassero già in forma anonima (essendo *pièces* minori spesso erano gli stessi autori a non firmarli) o se invece presentarli senza l'indicazione dell'autore corrispose a una precisa scelta editoriale. L'antologia, pubblica-

ta in un piccolo formato per favorirne un'ampia circolazione a basso costo, è parca di informazioni: nata più per circolare nei bauli delle compagnie teatrali che per essere conservata nelle biblioteche signorili, non presenta nessun prologo o informazioni maggiori e più dettagliate rispetto al suo iter editoriale, alle singole *pièces* o a chi le compose. In un mese la *Floresta* ottenne approvazione, licenza, errata corregge e tassa, siglata il 19 agosto 1680.¹ Possiamo ipotizzare che iniziò a circolare poco dopo.

L'*Entremés del Rey de los tiburones*² è la seconda delle venti *pièces* presentate; lo precede l'*Entremés del hidalgo*, con cui il *Rey de los tiburones* presenta numerosi punti in comune: sono entrambi *entremeses* nati dalla rielaborazione del medesimo episodio proveniente dalla seconda parte del *Quijote*, che vede Sancio alle prese con il governo dell'isola Barattaria,³ in cui il tema folclorico e carnealesco dell'*alcalde* che diventa re per un giorno si intreccia con le vicende narrate nel capolavoro cervantino. I due titoli insistono nel nuovo ruolo assunto dallo scudiero, che abbandona le sue umili origini per diventare *hidalgo* nel primo caso e *rey* nel secondo, ma solo per un tempo breve, circoscritto alla durata della *pièce*; alla fine della rappresentazione, con somma gioia e sollievo da parte del diretto interessato, tutto tornerà come prima e l'uomo dismetterà i faticosi abiti del potere. Le due *pièces* della *Floresta* sviluppano la propria comicità attorno a doppi sensi verbali che tendono a rimarcare la rozzezza e il comportamento inadatto del rustico asceso socialmente, che si rivela del tutto inadeguato alle nuove circostanze; condividono inoltre anche alcuni attori: Manuel Vallejo, el Mozo, *gracioso* e *autor de comedias*, per il quale una nota posta sotto il titolo ci informa che fu scritto il primo *entremés*, che interpreta in entrambi i casi il protagonista, e la *graciosa* Bernarda Manuela, la Grifona, che però non compare nella tavola dei personaggi dell'*Entremés del Rey de los tiburones* pur recitando alcune battute in chiusura, in duetto con la Música.⁴ La coin-

¹ La «Aprobación» è stata firmata il 18 luglio 1680 da M. Fr. Bernardo de Estúñiga.

² Nella «Tabla», che corrisponde all'indice, il testo è chiamato *Entremés de los tiburones*.

³ All'interno de la *Floresta* anche l'*Entremés de don Guindo* propone una lettura comica del *Quijote*, ma si differenzia dall'*entremés* dell'*Hidalgo* e da quello del *Rey de los tiburones* soprattutto per la classe sociale a cui appartiene il protagonista, che qui non è un rustico ma un *hidalgo empobrecido* (cfr. FRANCISCO BERNARDO DE QUIRÓS, *Entremés de don Guindo*, edición de Celsa Carmen García Valdés, en *Leyendo el Quijote*, edición de Ignacio Arellano, IV Centenario de la publicación de «Don Quijote de la Mancha», «Príncipe de Viana», monográfico, LXVI, 236, 2005, pp. 927-934).

⁴ I personaggi dell'*Entremés del hidalgo* sono: «Vallejo, gracioso; Bernarda Manuela, graciosa; Carlos Vallejo; Salvador, Gil Parrado; un Repostero; un Criado» (ARIANNA FIORE, *Entremeses de «El hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 87), quelli dell'*Entremés famoso del Rey de los tiburones* sono: «Manuel Vallejo; la Fortuna; dos Embajadores; cuatro Doctores; dos Vejetes; la Música» (*ivi*, p. 99).

cidenza di argomento, *autor de comedias* e attori ci spinge a ipotizzare che l'anonimo editore abbia avuto contatti con la compagnia del capocomico Manuel Vallejo, da cui potrebbe aver ricevuto le due opere così come proposte dalla *Floresta*.⁵

2. L'ATTRIBUZIONE DELL'ENTREMÉS DEL REY DE LOS TIBURONES

2.1. L'attribuzione al Maestro León

Bisognerà aspettare una cinquantina d'anni prima di trovare la prima attribuzione dell'*Entremés del Rey de los tiburones* quando, nel 1733, venne raccolto da un anonimo curatore all'interno del terzo e ultimo tomo delle *Obras poéticas póstumas* del Maestro don Manuel de León Marchante,⁶ 53 anni dopo la sua morte e dopo la prima pubblicazione nella *Floresta*. In questo caso il curatore dei volumi (che secondo Manuel Vicente Sánchez Moltó coincideva con Fernando Monge, il libraio che finanziò l'impresa editoriale)⁷ offre a più riprese indicazioni che ci aiutano a capire come si era impossessato dei testi che compongono la sua raccolta, per la prima volta attribuiti a don Manuel de León Marchante, e il processo editoriale che seguì per la pubblicazione delle opere postume del Maestro. Nel 1722,

⁵ Spiega Roger Chartier che in Spagna, per i testi teatrali, il primato conferito alla performance rispetto alla stampa aveva creato una distribuzione di ruoli ambigua tra lo scrittore (*el poeta*) e il direttore della compagnia, il capocomico (*el autor de comedias*), che comprava i testi dagli scrittori, ne otteneva la licenza per la compagnia e diventava il responsabile della rappresentazione, dei costumi e della produzione per un decennio, periodo in cui era libero di mettere mano a suo piacere al testo. Gli autori iniziarono quindi a sentire la necessità di assicurarsi il controllo delle proprie opere. Lope de Vega, *in primis*, cercò di evitare che i suoi testi venissero pubblicati senza le manomissioni apportate da attori e *autor de comedias*. Dopo aver perso diverse battaglie contro questi ultimi, si decise a pubblicare le sue opere. Per questo motivo, si rimpossessò a fatica di commedie che aveva venduto anni addietro ai capocomici. Dietro alla necessità di proteggere la propria opera dagli stravolgimenti compiuti da mani altrui si intravede anche la volontà di affermare la propria autorialità attraverso la stampa del proprio lavoro. ROGER CHARTIER, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001, pp. 64-73 e, soprattutto, ALEJANDRO GARCÍA REIDY, *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013.

⁶ L'opera del Maestro León Marchante è raccolta in tre tomi, il primo del 1722 (*Obras poéticas póstumas*, I, Madrid, Gabriel del Barrio, a costa de Fernando Monge) e gli altri due del 1733 (*Obras poéticas póstumas*, II, III, Madrid, Gabriel del Barrio, a costa de Fernando Monge).

⁷ «Creo que no hay duda de que el mismo librero fue el encargado de recopilar su obra y el responsable, tanto del prólogo, como de la edición y de los comentarios que aparecen al inicio de muchos de sus poemas», MANUEL DE LEÓN MARCHANTE, *Obras complutenses*, edición, estudio y notas de Manuel Vicente Sánchez Moltó, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 2016, p. 23.

nel «Prólogo» del primo tomo, rivolgendosi a un ipotetico benevolo lettore, aveva chiesto aiuto *urbi et orbi* per reperire altri materiali del Maestro rispetto a quelli che aveva raccolto e che stava presentando, in vista di una nuova pubblicazione.

Recojo el mío (o lector benévolo) con suplicarte no sentencies esta obra, sin que la leas toda, así porque en otra forma no se puede juzgar con seguridad, como porque veas y cotejes si te hallas o sabes de algunos más papeles de este autor que los que salen en este libro, o bien sean los mismos más copiosos, pues aspiro a repetir otra impresión, en la cual, si te dignas de conducirlos adonde esta se distribuye, te ofrezco añadirlos y proseguir mis diligencias para otros de que tengo algunas noticias [...].⁸

L'editore sospettava di non essere riuscito a recuperare tutte le opere del Maestro León e temeva che di quelle trovate circolassero testimoni più lunghi («o bien sean los mismos más copiosos»), per questa ragione, a suo parere, più autentici rispetto a quelli più brevi. Ammetteva poi, con rammarico, che il destino subito dall'opera e dall'estro creativo del Maestro era comune a quello vissuto da molteplici testi brevi di autori drammatici: «muchos años después de su fallecimiento», i testi del Maestro León, copiati più volte e senza troppo scrupolo filologico, avevano subito un'enorme dispersione. L'anonimo editore aveva deciso pertanto di correre ai ripari e di fissare l'opera del Maestro in quantità e qualità attraverso la pubblicazione dei testi che lui riteneva provenire dalla penna del Maestro León Marchante in una edizione postuma. Possiamo ipotizzare che l'editore si ritrovò di fronte a un lavoro non facile e a una ingente mole di opere e di testi, nelle più diverse condizioni e spesso con numerose varianti;⁹ scelse quindi cosa inserire nei suoi tomi postumi e la forma da dargli, probabilmente privilegiando il requisito della maggiore lunghezza come criterio per decidere quale di più versioni di un medesimo testo fosse quella autentica.¹⁰

⁸ M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, I, cit., «Prólogo».

⁹ Conferma questa ipotesi Manuel Vicente Sánchez Moltó, che ha sottolineato l'esistenza di numerose varianti nei testi consultati, manoscritti o a stampa, in cui riscontra «sustituciones de palabras por otras distintas o con cambio de ordenación de la frase», «supresión o añadido de versos y hasta estrofas enteras» e, nel caso delle opere teatrali, «las diferencias llegaban hasta el punto de encontrarme con finales diferentes, que incluso afectaban al desenlace de la obra» (M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras complutenses*, cit., p. 11).

¹⁰ Nel «Prólogo» ripete che: «como por varias manos se han conducido a la mía, han sido duplicados y muy repetidos los ejemplares que sobre algunos de los asuntos se han recibido y así se han podido cotejar unos con otros y libertarles de algunas diminuciones y errores notables de pluma que contenían». M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, I, cit., «Prólogo».

Nei confronti dei trascrittori delle opere del Maestro l'editore non dimostra nessuna clemenza perché, per fretta e ignoranza, sarebbero stati diretti responsabili della loro trasmissione errata: «En la velocidad de las copias y poca inteligencia de los que escriben suelen ser muy regulares estos efectos y defectos, y mucho más en los versos».¹¹ Totalmente immerso nell'arduo compito di ritrovamento dei testi autentici, l'editore non esime dalle proprie responsabilità nemmeno lo stesso Maestro León, colpevole di non essersi preoccupato di dare una forma definitiva alle sue opere per destinarle alla stampa – e all'eternità –; in punto di morte, probabilmente pentito del contenuto licenzioso e burlesco di molti suoi testi, aveva perfino dato ordine di dare alle fiamme i suoi scritti, senza preoccuparsi di correggere ripetizioni ed errori.¹² L'editore si spinge poi a una riflessione che riguarda e coinvolge il mondo dell'editoria e tutti gli autori di teatro dell'epoca preoccupati di divulgare le loro opere: aggiunge che il problema dell'errata trasmissione non riguardava solo autori che, come il Maestro León, non avevano voluto dare alle stampe la propria opera (almeno a partire da un determinato momento della loro vita), o quelli a cui era stata data diffusione senza il loro consenso, ma anche quelli che avevano scelto di diventare editori di se stessi, occupandosi personalmente della stampa: «En esto han incurrido otros muchos insignes autores, aun cuando lo han sido de sus impresiones, porque la identidad de los asuntos hace dispensable la de los discursos y la novedad de su colocación divierte con lo mismo que repite».¹³

L'anonimo editore, poco a poco, inizia a sovrapporsi all'autore, prendendo decisioni che quest'ultimo, anche quando avrebbe potuto, non aveva preso: sceglie i testi che a suo parere sono del Maestro León, anche se anonimi, selezionandoli, preferendone alcuni e scartandone altri, e forma così quello che lui ritiene essere il corpus delle sue opere; nel frattempo li corregge a sua volontà e discrezione, sia quando si tratta di varianti o testimoni trascritti da copisti che – deduciamo – quando presume si tratti di opere autografe dello stesso autore, colpevole di aver lasciato versioni in cui si potevano trovare «repetidos muchos conceptos y equívocos»;¹⁴ infine interviene dando loro la sistemazione in base al criterio che lui stesso preferisce all'interno dell'opera omnia.¹⁵ I tre tomi propongono una suddivi-

¹¹ *Ibid.*

¹² «No juzgó [...] que los suyos habían de imprimirse, ni salir a luz pública, pasando por las llamas, y así se encuentran en ellos repetidos muchos conceptos y equívocos». *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L'anonimo editore non si limita a presentare testi inediti del Maestro León ma ripubblica anche opere già edite in precedenza, prima e dopo la sua morte. All'epoca delle *Obras*

sione fondamentale tematica: alle opere di argomento sacro seguono quelle di tipo lirico e infine quelle comiche, quindi teatrali, senza alcun rispetto della cronologia dei brani, cosa d'altronde assolutamente comune per l'epoca. Il fatto che la versione qui pubblicata dell'*Entremés famoso del Rey de los tiburones* sia corredata dall'informazione che venne messo in scena per il re Carlos II, assente nell'edizione della *Floresta*, ci lascia aperte due interpretazioni: quella più scrupolosa, che ci spinge a credere che l'editore trovò un esemplare del testo provvisto di suddetta informazione, oggi purtroppo andato smarrito; e quella meno rigorosa, secondo la quale siamo portati a pensare che, dopo aver letto il testo, l'editore si sentì per qualche ragione autorizzato ad aggiungere sotto il titolo questo dato, che ipotizza una rappresentazione *palaciega* della *pièce*.

2.2. I dubbi a proposito dell'attribuzione al Maestro León

Il problema dell'attribuzione dei testi pubblicati all'interno delle *Obras poéticas póstumas* del Maestro León prende forma fin da subito; nell'«Aprobación» del primo tomo del 1722 il *licenciado* don Lucas Constantino Ortiz y Sugasti afferma:

Saben todos algo del Maestro León; con que supo mucho quien para tantos supo. Refieren como hereditarias y comerciadas muchas coplas y prontitudes suyas; algunas veo tocadas en el Prólogo de esta obra. He llegado a discurrir en lo principal de ella que tal vez aun las que no lo son se le adjudican, o por autorizarlas antes con su nombre o porque la similitud las equivoca con las suyas: las notas puestas las distinguen bien para llamar a la duda, dejando al buen juicio la decisión competente.¹⁶

poéticas póstumas erano già state pubblicate le seguenti opere teatrali: il *Baile a los años del Príncipe* in *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas*, (Madrid, 1661); la commedia *Las dos estrellas de Francia* in *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, (Madrid, 1662); gli *entremeses Las barbas de balde, La estafeta, El día de compadres* e la *Xácara entremesada de Gargolla* erano usciti in *Rasgos del ocio* (2ª parte, 1664); la commedia *La Virgen de la Salceda*, scritta con il gesuita D. Diego Calleja, nella *Parte veinte y cuatro de comedias de los mejores ingenios* (Madrid, 1666); l'*Entremés del Abad del Campillo* in *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras* (Madrid, 1668); l'*Entremés del Borracho y Talaverón* e l'*Entremés del Refugio de los poetas* in *Parnaso nuevo y Amenidades del gusto* (Madrid, 1670); la commedia *No hay amar como fingir* in *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671); la *Loa de planetas y de signos* in *Vergel de entremeses y conceptos del donaire* (Zaragoza, 1675). Dopo la morte del Maestro León vennero pubblicate la *Mojiganga de la manzana* in *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (Madrid, 1691) e successivamente in *Manojito de entremeses* (Pamplona, 1700); l'*entremés El gato y la montera*, a nome del Maestro León, in *Arcadia de entremeses escritos por los ingenios más clásicos de España* (1691) e in forma anonima, in *Arcadia de entremeses* (Pamplona, 1700).

¹⁶ M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, I, cit., «Aprobación».

Nel 1733 il curatore riesce a esaudire il suo desiderio: ha raccolto materiale sufficiente per una nuova uscita delle opere postume, che prevede non uno ma ben due nuovi volumi. Il primo di questi è arricchito da un abbozzo di ritratto ligneo che ci suggerisce il volto del Maestro León, autore minore del Siglo de Oro oggi un po' meno conosciuto rispetto alle grandi corone del teatro aureo spagnolo. L'epigrafe evidenzia che fu *Racionero* (prebendario, economo) della Cattedrale Magistrale dei santi martiri Giusto e Pastore di Alcalá de Henares. La «Portada», simile a quella del primo tomo, è più generosa di informazioni sulla sua biografia: spiega che il Maestro León fu «Comisario del Santo Oficio de la Inquisición, [y] Capellán de su Majestad y del Noble Colegio de Caballeros Manriques de la Universidad de Alcalá». ¹⁷ Aggiungiamo che nacque il 15 agosto 1631 a Pastrana, nei pressi di Alcalá de Henares, divenne «maestro en Artes» presso l'Università di Alcalá e intraprese studi teologici che non portò mai a termine; fu un *ingenio* barocco che raggiunse all'epoca una certa popolarità, noto e apprezzato soprattutto per i suoi *villancicos* e per i testi teatrali brevi, pur rientrando appieno già nella fase di declino dell'estro del secolo. ¹⁸ Morì, sempre ad Alcalá de Henares, nell'ottobre del 1680. ¹⁹

Probabilmente la questione dell'attribuzione dei testi, appena accennata nell'«Aprobación» del 1722, nel decennio intercorso tra le due uscite dei tomi assunse rilevanza, visto che quella del 1733 è dedicata interamente a questo argomento. Il nuovo firmatario, il *doctor* don Joseph Xavier Rodríguez de Arellano, esordisce infatti mettendo le mani avanti, premettendo

¹⁷ Il terzo tomo, che ospita «todos los asuntos humanos que se han podido adquirir», è privo della «Portada».

¹⁸ «[...] fue uno de aquellos poetas corrientes y molientes de la decadencia, con todos sus defectos, con su nativo mal gusto y también con una aptitud extraordinaria para el manejo del conceptismo y del retruécano. Aplaudieronle y festejaronle sus contemporáneos y le solicitaron de continuo con encargos poéticos de circunstancias, singularmente de obras ligeras de teatro, propias de sus aptitudes para la burla», JUAN CATALINA GARCÍA LÓPEZ, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, Madrid, Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, Impresores de la Casa Real, 1899, p. 241, voce «CXVII. Don Manuel de León Marchante», <<https://archive.org/stream/b24858596#page/240/mode/2up>> (consultato il 30.07.2020).

¹⁹ A proposito di Manuel de León Marchante cfr.: CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Esterreotipia de M. Rivedeneira, 1860; J.C. GARCÍA LÓPEZ, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, cit., pp. 240-250; JUAN CATALINA GARCÍA LÓPEZ, *Crónica de la Exposición provincial de Guadalajara*, «Revista de la Biblioteca Archivo y Museo» VI, XXIV, 1929, pp. 477-482 (prima edizione del 1876) e M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras complutenses*, cit.; per le sue opere si veda JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, XIII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 1984, pp. 176-206.

il rischio che comportano simili imprese editoriali: «En toda obra póstuma hay el recelo de que por adopción violenta y clandestina se llame parto propio del autor lo que es ajeno concepto».²⁰ Tra i rischi riscontrati ricorda casi di testi ora raccolti tra le opere postume del Maestro León che erano già stati pubblicati, a suo parere impropriamente, col nome di un altro autore («aunque hay algo en estos libros que se habrá leído en otros, allí estaba con violencia y aquí como en casa de su dueño»),²¹ e casi di autori intervenuti nei testi del Maestro León per appropriarsene in modo truffaldino: «algunas poesías hay también que (aunque desfiguradas para ocultar su origen) se han escuchado a otro numen».²² Questi ragionamenti lo portarono ad affermare che «O no hemos de creer suya ninguna obra o confesar que estas lo son, viendo que el estilo es igual, la serie de los equívocos sin ninguna decadencia, una misma la armonía y todos los números sin desigualdad sonoros»;²³ infine, dopo aver elencato alcuni esempi dell'antichità accomunati dalla stessa sorte subita dalle opere del Maestro, conclude ribadendo le sue riflessioni:

A estos riesgos está expuesto lo póstumo y algunos manuscritos del Maestro han padecido este trabajo, por lo que debemos agradecer la piedad de esta impresión, donde se da a cada uno lo que es suyo y queda el maestro en posesión de sus felices fatigas.²⁴

L'*Entremés del Rey de los tiburones* è pubblicato nel terzo tomo delle opere postume del 1733, nella sezione dedicata ai testi comici. Se nel 1722 l'editore aveva specificato, in apertura della sezione teatrale, che era improprio definire inedite e postume alcune *pièces* del Maestro²⁵ ora, nel 1733, l'assenza della precisazione ci porterebbe a considerare tali le opere qui raccolte o almeno che l'editore le considerasse tali, inedite e postume. A questo proposito però è necessario ricordare che nel 1733, dando per buona la paternità delle opere del Maestro León, era improprio definire postumo l'*Entremés del Rey de los tiburones*, visto che il primo testimone di questo

²⁰ M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, II, cit., «Aprobación».

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ «[...] porque ya en su vida salieron a la luz pública sin que pudiese impedirlo su modestia y solo es Obra póstuma en esta clase las loas, los sainetes y la comedia de los Santos Mártires S. Justo y Pastor que parece quedó en borrador, por lo que en ella se debe dispensar alguna menos puntualidad y distribución cómica que pueda tener [...]», M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, I, cit., p. 209.

testo era stato pubblicato, anonimo, nella *Floresta*,²⁶ nell'agosto del 1680, e che il Maestro León era morto dopo questa data, il 15 ottobre.²⁷ La pubblicazione dell'*entremés* nella raccolta del 1680 farebbe decadere entrambe le caratteristiche alluse dall'editore nel 1733: se è realmente attribuibile al Maestro León non era postumo e nemmeno inedito.

I due testi citati, quello pubblicato nella *Floresta* del 1680 e quello presentato nelle *Obras poéticas póstumas* nel 1733 sono, ad oggi, gli unici testimoni esistenti di questo *entremés*. In assenza di altri testimoni, manoscritti o editi,²⁸ che confermino o smentiscano l'attribuzione al Maestro León, non ci resta che avanzare alcune considerazioni per valutare l'appropriatezza di tale paternità. La prima è l'assenza nei due testimoni di varianti importanti: se non fosse per poche correzioni ortografiche che modernizzano la grafia del testo delle *Obras poéticas póstumas* rispetto a quello della *Floresta*, probabilmente apportate dal tipografo del 1733 o dallo stesso editore che, come si è visto, non si fece eccessive remore a intervenire sullo stile dei testi, e due interventi che regolarizzano due endecasillabi ipermetri del testo del 1680, essi sarebbero completamente uguali. Sotto al titolo dell'*Entremés famoso del Rey de los tiburones* del 1733, tuttavia, è aggiunta la specificazione «representado al señor Carlos segundo», assente nella versione pubblicata nella *Floresta*.

3. ALTRE IPOTESI ATTRIBUTIVE: MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN

Il cammino dell'attribuzione si dipana tra poche certezze e molti dubbi. Il primo dubbio, quello più grande, riguarda l'attribuzione dell'*entremés* al Maestro León. Già Barrera, nel suo *Catálogo bibliográfico y biográfico*, avanzò nel 1860 questa perplessità a proposito dei testi assegnati al Maestro e propose un nome alternativo per alcune delle opere raccolte nelle *Obras poéticas póstumas*:

²⁶ In questo caso l'editore non specifica se queste opere avevano già avuto una diffusione a stampa in vita del Maestro León, come invece aveva precisato in apertura della terza classe del primo tomo del 1722.

²⁷ La data è indicata nell'iscrizione sulla lapide della tomba posta all'interno della Chiesa di san Justo y Pastor di Alcalá, dato comprovato anche da Juan Catalina García López nell'*edicto de la vacante de su ración*. Nella biografia del Maestro León di Barrera si legge che morì tra l'8 e il 15 ottobre 1680 e che il terzo volume delle sue opere, anche se in preparazione, non fu mai stampato (C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, cit.).

²⁸ La stampa presuppone un testimone manoscritto, o andato perduto o comunque ad oggi non rinvenuto.

En esta colección, como póstuma y publicada tantos años después de la muerte del autor, debe de haber mucho de otras plumas: algo acaso de don Melchor Fernández de León, su contemporáneo, aunque más joven, con el cual suele ser a menudo confundido, principalmente respecto de algunas comedias.²⁹

Nel 1899 il bibliografo Juan Catalina García López, pur ammettendo la dispersione che avevano subito le opere del Maestro León, spesso pubblicate anonime, iniziò a delineare la tendenza che divenne comune nei confronti della paternità delle opere raccolte nelle *Obras poéticas póstumas* del Maestro León: il solo fatto di trovarsi lì, pubblicate tra le pagine delle sue presunte opere, era la prova sufficiente che garantiva la veridicità di detta attribuzione.³⁰ Al sospetto avanzato da Barrera, – il quale ipotizzava la paternità di alcune opere attribuite al Maestro León a Melchor Fernández de León –, García López ribatté non escludendo questa possibilità, ma riducendo il rischio di queste possibili false attribuzioni («[...] no serían muchas estas obras ajenas atribuidas a Merchante»), spiegando che:

[...] no serían muchas estas obras ajenas atribuidas a Merchante: 1° porque Fernández de León es posterior a él; 2° porque el estilo, profusión de equívocos y hasta sal excesiva del primero se notan bien, aun a primera vista; 3° porque su misma fama distinguiría lo bastante sus escritos para no ser confundidos; 4° porque la mayor parte de los asuntos expresan circunstancias de localidad, profesión, cargo, país, época, etc., íntimamente relacionadas con nuestro escritor, y de casi todas se sabe con toda certeza que son suyas. Lo que debió suceder es precisamente lo contrario, que otros menos felices talentos se engalanasen con sus versos.³¹

Per quanto riguarda il secondo e il terzo punto, si è visto che la dimostrazione della paternità del Maestro León degli scritti raccolti nelle opere

²⁹ C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, cit., p. 212. Spesso i nomi dei due autori venivano confusi: «D. Melchor Fernández de León, o el Maestro León, como se titula en varias de sus comedias» (RAMÓN DE MESONERO ROMANOS, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1951, p. XVIII).

³⁰ «De estos trabajos, por lo común de poco fuste, unos han desaparecido, y otros se imprimieron sin nombre del autor, lo que hace muy difícil atribuirle todos cuanto escribió, si bien algunos se salvaron de un total olvido por el cuidado del colector de sus obras póstumas» (J.C. GARCÍA LÓPEZ, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, cit., p. 241). Emilio Cotarelo y Mori riconosce al Maestro León la paternità di sedici *entremeses*, i quattordici raccolti nelle *Obras poéticas póstumas* e le due parti di *Las pullas equivocadas* e *La sombra y el sacristán*, conservate in manoscritto nella BNE (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, CXII, Madrid, NBAE, Bailly-Bailliére, 1911).

³¹ J.C. GARCÍA LÓPEZ, *Crónica de la Exposición provincial de Guadalajara*, cit., p. 478.

postume si basa *in primis* sul criterio dell'omogeneità di stile, tono e armonia che questi avrebbero tra loro e soprattutto, per quanto riguarda i testi pubblicati nel 1733, rispetto a quelli contenuti nel primo tomo delle *Obras poéticas póstumas*, come già aveva affermato il *doctor* José Xavier Rodríguez de Arellano nell'«Aprobación» del tomo II: «Cotéjense, pues, el estilo, el chiste y los conceptos del primero con estos otros tomos y conocerá el menos atento que son de un ingenio mismo estas y aquellas composiciones». ³² Tuttavia, il *modus operandi* seguito dall'anonimo editore, che aveva deciso di intervenire sui testi livellando a suo piacere il non livellato e conferendo un'omogeneità di stile, tono e armonia a testi che forse in origine non avevano, ci spinge a un certo riserbo rispetto all'obiettività di tali considerazioni. L'uniformità stilistica conferita dall'editore ai testi pubblicati nel 1722 e successivamente a quelli dei tomi II e III del 1733 – che, al di là dell'autorialità originaria delle opere, essendo il curatore-correttore sempre la medesima persona per forza di cose deve sicuramente esserci – diventa il criterio principe per l'attribuzione di tali testi a un determinato autore.

In merito al primo e al quarto dei punti indicati da García López, la posteriorità di Melchor Fernández de León rispetto al Maestro León e il fatto che in alcune delle opere a lui attribuite vengano dichiarate le circostanze di creazione o rappresentazione in occasione di alcuni eventi legati alla casa reale asburgica, riteniamo che potrebbero essere interpretati maggiormente come elementi capaci di smentire l'attribuzione al Maestro León in favore di quella che propende per Melchor Fernández de León. Anche quest'ultimo, infatti, fu autore di commedie e testi brevi per il teatro; coltivò il genere delle *zarzuelas* e si formò e si affermò con velocità nella corte di Carlos II sotto l'ombra di Calderón. ³³ Pare che esordì a pa-

³² M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, II, cit., «Aprobación».

³³ Leandro Fernández de Moratín ha proposto uno dei primi corpus dell'opera di Melchor Fernández de León, in cui include: *Conquista de las Malucas*, *Los dos mejores hermanos*, *San Justo y Pastor* (questi ultimi due titoli si riferiscono alla stessa *pièce*, *Los dos mejores hermanos o San Justo y Pastor*, del Maestro León e del padre Calleja), *El veneno en la guirnalda* (il cui vero titolo è *El veneno en la guirnalda y la triaca en la fuente*), *Icaro y Dédalo*, *El primer templo de Amor*, *San Francisco de Borja* (del Padre Fomperosa), *No hay amor como fingir* (di Manuel de León Marchante), *Endimión y Diana*, *El sordo y el montañés*, *Venir el Amor al mundo* (il cui vero titolo è *Venir el Amor al mundo, y labrar flechas contra sí*), mentre attribuiva la sua opera *La vida del gran tacaño* a Cañizares. Non annoverava nel corpus *El divino Aquiles*, forse perché quest'opera non fu mai stampata (LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Catálogo de las piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (1825), in NICOLÁS Y LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras*, ed. Bonaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944, p. 327b; GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 25-28). Tra i testi brevi di Melchor Fernández de León, Gerardo Fernández San Emeterio cita la *loa* per *Las*

lazzo con una commedia intitolata *El dios Pan*, messa in scena il 27 dicembre 1678 in occasione del compleanno della Regina Madre Mariana; il 18 gennaio 1679 presso l'Alcázar di Madrid mise in scena per il compleanno dell'Arciduchessa María Antonia, al tempo promessa sposa di Carlos II, la zarzuela *Endimión y Diana*, grazie alla compartecipazione delle compagnie di Antonio de Escamilla e Matías de Castro. A partire da questa data Melchor Fernández de León si impone nell'ambito teatrale dell'ultima corte asburgica, conquistando il favore e la fiducia dei reali e del suo maestro, Calderón, tanto da essere annoverato come uno dei membri della sua scuola e di cui pare fosse arrivato a essere segretario personale:³⁴ la stima di cui godette a palazzo lo portò a ricevere l'incarico di redigere la relazione della festa cortigiana in cui venne messa in scena nel Coliseo del Buen Retiro *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, l'ultima opera profana di Calderón, scritta per il matrimonio tra Carlos II e María Luisa de Orléans, nipote del Re Sole,³⁵ e messa in scena il 3, 4 e 5 marzo del 1680 dalle compagnie di Manuel Vallejo e di José de Prado, che si incaricarono anche della rappresentazione del *baile Las flores* e dell'*entremés La tía y la sobrina*. Il 1° maggio la compagnia di Manuel Vallejo mise in scena per l'onomastico del duca di Orléans, il padre di María Luisa, la commedia *Las armas de la hermosura* di Calderón;³⁶ la *loa* venne affidata a Melchor Fernández de León. Verso l'inizio di novembre del 1680, in occasione dell'onomastico di Carlos II, Melchor Fernández de León rappresentò la zarzuela in due atti *Venir el amor*

armas de la hermosura, una pièce intitolata *La panadera, la lavandera, frutera, el çurdo y mondonguera*, la *Introducción para empezar la fiesta «Venir el Amor al mundo y labrar flechas contra sí»* e la *Loa al nombre de la Reyna Nuestra Señora D.^a María Luisa de Borbón. Para la comedia de «Icaro y Dédalo»*, (G. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, cit., p. 134).

³⁴ KAZIMIERZ SABIK *Las artes figurativas en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1690)*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, I, Atti del XIX Convegno AISPI (Roma 16-18 settembre 1999), a cura di Antonella Cancellier, Renata Londero, Roma/Padova, Unipress, 2001, 94n.

³⁵ NORMAN DAVID SHERGOLD – JOHN EARL VAREY, *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, p. 132. Il manoscritto autografo della relazione, intitolato *Descripción de la comedia titulada Hado y Divisa de Leónido y Marfisa que hizo a Sus Majestades don Carlos Segundo y Doña María Luisa en el Coliseo de El Retiro el día 3 de marzo del año 1680*, è conservato nella Sala Cervantes della BNE (Micro 7655, hs. 110r-124v e hs. 173r-173v). Juan Eugenio Hartzenbusch nella sua edizione di *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* include la relazione della festa e la attribuisce a Calderón (JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, *Comedias de Calderón*, IV, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1850, pp. 355-394); probabilmente la relazione scritta da Melchor Fernández de León è una copia di quella scritta da Calderón dopo la messa in scena della commedia.

³⁶ N.D. SHERGOLD – J.E. VAREY, *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, cit., p. 137.

al mundo, chiamata anche *Labrar flechas contra sí y venir el amor al mundo*, con la compagnia di Jerónimo García.³⁷ Nel 1681 ricevette l'incarico di terminare l'auto sacramental *La divina Filotea*, che Calderón aveva iniziato a scrivere insieme all'auto *El cordero de Isaías*, che riuscì a terminare, per la festa del Corpus Domini, ma che era rimasto inconcluso per la sua sopravvenuta morte. Questi due autos vennero rappresentati dalle compagnie di Manuel Vallejo e di Juan Antonio Carvajal.³⁸ Pochi anni più tardi è sempre Melchor Fernández de León a firmare la zarzuela in tre giornate *Ícaro y Dédalo*, rappresentata al Palazzo Reale in occasione dell'onomastico della regina María Luisa il 25 agosto 1684 dalla compagnia di Manuel Mosquera, la loa e gli entremeses *El baile de las aves* e *La junta de las doctoras*.³⁹ Questa continuità di presenza a Palazzo dimostra che, a partire dalla fine degli anni Settanta, Melchor Fernández de León frequentò con assiduità la corte di Carlos II nelle sue vesti di poeta, ricevendo molti incarichi di occuparsi dei testi da rappresentare per le feste della monarchia.

Attorno alla corte di Mariana d'Austria e di suo figlio Carlos II aveva gravitato anche il Maestro León, che ancora il 30 giugno 1680, poco prima della sua morte, presenziò in qualità di Commissario del Santo Ufficio all'auto-da-fé organizzato nella Plaza Mayor di Madrid per il recente matrimonio tra Carlos II e María Luisa de Orléans, presenti all'evento insieme alla Regina Madre.⁴⁰ Il Maestro León celebrò l'evento nel villancico *En*

³⁷ Jerónimo García era il marito di Bernarda Manuela la Grifona, attrice che recitò nell'*Entremés del hidalgo* e probabilmente anche in quello del *Rey de los tiburones*.

³⁸ Il 2 febbraio 1684 la compagnia di Manuel Vallejo rappresentò al Palazzo dell'Alcázar anche *El sordo y el montañés*, in DICAT (TERESA FERRER VALS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Edición Reichenberger, DVD 2008).

³⁹ L'*entremés La barbuda*, rappresentato tra la prima e la seconda giornata di *Ícaro y Dédalo* di Calderón, dal 1684 fu attribuito a Melchor Fernández de León. *La barbuda* potrebbe essere uno dei tre entremeses scritti da Calderón per l'auto *La inmunidad del sagrado*, messo in scena nel 1664. La prima parte dell'*entremés* venne pubblicata per la prima volta, anonima, ne *La Floresta* (con il titolo *Entremés para el Auto de la Inmunidad del sagrado*) nel 1680, a 16 anni dalla sua prima rappresentazione. Nell'edizione del 1680 viene indicato tra gli attori Manuel Vallejo, che aveva interpretato il ruolo del *gracioso* anche nel 1664, quando faceva parte della compagnia di Juan de la Calle e Bartolomé Romero, *autores* che quell'anno ebbero l'incarico di mettere in scena uno dei due Auto per il Corpus. Coincidono nella paternità calderoniana di suddetto *entremés* Agustín de la Granja (AGUSTÍN DE LA GRANJA, *Cinco obras cortas atribuibles a Calderón*, «Bulletin Hispanique», LXXXV, 3-4, 1984, pp. 362-366) e María Luisa Lobato (PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 519-522). Il manoscritto anonimo Ms. 18.331 della BNE annovera l'*entremés La barbuda* (qui intitolato *La barbada*) tra le opere di Melchor Fernández de León: *Obras de Don Melchor (Fernández) de León, manuscritas, que se componen de tres comedias, loa, entremeses y sainetes*. Trasladadas el año 1689 (fols. 29r-33v).

⁴⁰ «Otro acontecimiento extraordinario inserto en este singular año de los fastos nupciales fue el Auto de Fe celebrado el 30 de junio con la concurrencia de toda la Corte. A pesar de

*metáfora del Auto General de Fe que se celebró en Madrid el día 30 de Junio del Año de 1680 siendo Inquisidor General el Ilustrísimo Señor Don Diego Sarmiento y Valladares.*⁴¹ Ma se, come abbiamo visto, Melchor Fernández de León è attivissimo come poeta di corte tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del XVII secolo, tanto da ottenere il prestigioso incarico di completare l'inconcluso *auto* di Calderón, non è possibile affermare lo stesso a proposito del Maestro León, che a partire dal 1677 fu impegnato principalmente come *Racionero* della Chiesa Magistrale di Alcalá, dove morì nell'ottobre del 1680. Inoltre, i lavori teatrali che quest'ultimo, in vita, aveva dato alle stampe, erano usciti molto prima del 1680: escludendo il precoce *Entremés del Paseo al río de noche*,⁴² «que compuso a la venida de la Reina Doña María Ana de Austria que fue en el mes de Noviembre del año de 1649», quindi quando il Maestro León aveva solo diciotto anni, tre sue commedie furono pubblicate nel 1662, 1666 e nel 1671,⁴³ mentre le nove *pièces* brevi di teatro edite in vita uscirono tra il 1664 e il 1670, con la sola eccezione della *Loa de Planetas y Signos para principio de temporada de esta corte*, – di cui si ignorano le circostanze di scrittura – che fu pubblicata nel 1675 all'interno di *Vergel de entremeses*.⁴⁴ Considerando che l'attività di scrittura precede quella di stampa, se ne desume che l'epoca di maggior creazione compositiva del Maestro León dovette concentrarsi prevalentemente tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, per poi ridursi poco a poco fino a limitarsi a brevi opere poetiche di circostanza, legate per lo più a oc-

los esfuerzos celebrativos, todos los festejos anteriores al Auto de Fe parecían demostrar que el Rey de España en estos momentos no era ni el más poderoso ni el más rico de Europa. La ejecución de aquella 'función doctrinal' intentaba demostrar que, por lo menos, era el más firme y comprometido defensor del catolicismo», CARMEN SANZ AYÁN, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 103.

⁴¹ M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, II, cit., p. 325.

⁴² *Ivi*, III, pp. 101-109.

⁴³ Mi riferisco alle commedie *Las dos estrellas* (1662), *La virgen de la Salceda* (1666), scritte in collaborazione con D. Diego Calleja, e *No hay amar como fingir* (1671). Nel carteggio con la cugina monaca leggiamo che ne compose anche un'altra, *La Estrella de la Alcarria*, rappresentata nel 1668 (cfr. MANUEL DE LEÓN MARCHANTE, *La picaresca*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, «Revue hispanique», XXXVIII, 94, 1916, pp. 532-612; JAVIER HUERTA CALVO, *La risa del Inquisidor (En torno a «La picaresca», de León Marchante)*, «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», I, 8, *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 125-135).

⁴⁴ Nello specifico ci si riferisce a: *Baile a los años del Príncipe* in *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas* (Madrid, 1661); *Xácara entremesada de Gargolla* (in *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas*, segunda parte, 1664); *Entremés Las barbas de balde* (in *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas*, segunda parte, 1664); *Entremés La estafeta* (in *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas*, segunda parte, 1664); *Entremés El día de compadres* (1664); *Entremés El abad del Campillo* (1668); *Entremés El refugio de los poetas* (1670); *Bayle del Borracho y Talaverón* (1670).

casioni religiose. Altri dati corroborano questa ipotesi: anche l'*Entremés del pericón* e la *Mogiganga de los reales sitios de recreación*, pubblicate per la prima volta nella *Floresta*, dovettero essere state scritte molto prima dell'edizione del 1680, dato che nel testo si afferma che la prima fu messa in scena per un compleanno del Príncipe Próspero e la seconda fu scritta per la nascita di Carlo II.⁴⁵ Abbiamo infine notizia di alcuni *sainetes* per la commedia di *Campaspe y Apeles*, messi in scena per la prima volta a Madrid nel 1667.⁴⁶

Pare che anche il Maestro León avesse ricevuto l'approvazione di Calderón, come testimonia l'anonimo editore delle sue opere postume:

Fue contemporáneo y competidor estimado de los grandes ingenios del siglo, que los tenía. Y del nunca bien laureado don Pedro Calderón de la Barca se refiere que, estando un día en la Lonja de San Sebastián de esta corte, a tiempo que un ciego pasaba por la calle de Atocha publicando su relación en verso real de los Toros de Meco (que en este libro se reimprimen) le llamó y tomó dos docenas que llevaba, diciendo, con impaciencia discreta: Eran más dignas de las mejores librerías, que para abandonadas por los ciegos. Y así se ha visto en las multiplicadas ediciones que de ellas se han hecho, y muchos cortesanos de buen gusto confiesan haberlas comprado repetidas veces y que nunca se fastidian de leerlas.⁴⁷

Tuttavia, anche la *Relación de la fiesta de toros que corrió la villa de Meco* qui citata, il testo a cui Calderón rese omaggio, risale al 1670, come confermano gli ultimi due versi dell'opera «Que todo sucedió como se cuenta / año de seicientos y setenta».⁴⁸ Un decreto emesso il 22 settembre 1665 dalla Regina Madre proibiva la rappresentazione di spettacoli teatrali per il lutto del re Felipe IV; tale divieto, a Corte, coinvolse il biennio tra il 1667 e il 1668 e molto probabilmente si estese fino alla fine del 1669 o l'inizio del 1670, quando fu ufficialmente interrotto con la messa in scena di *Fieras afemina amor*, la commedia di Calderón che rappresenta il momento centrale della *fiesta teatral* allestita per il compleanno di Mariana d'Austria,⁴⁹ messa in scena dalle compagnie di Manuel Vallejo e Antonio de Escamilla. Questo impedimento potrebbe aver avuto una certa responsabilità nel calo della

⁴⁵ La prima fu scritta tra il 1658 e il 1660, dato che il principe Felipe Próspero, il primo figlio maschio di Felipe IV e di Mariana de Austria, era nato il 28 novembre 1657 ed era morto il 1° novembre 1661; la seconda è databile tra la fine del 1661 e l'inizio del 1662, perché Carlo II nacque il 6 novembre 1661.

⁴⁶ M. DE LEÓN MARCHANTE, *La picaresca*, cit., pp. 540-541.

⁴⁷ M. DE LEÓN MARCHANTE, *Obras poéticas póstumas*, I, cit., «Prólogo».

⁴⁸ MANUEL DE LEÓN MARCHANTE, *Relación de la fiesta de toros que corrió la villa de Meco*, s.l., s.e. 1670, in <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142882&page=1%207> (consultato il 29.07.2020).

⁴⁹ C. SANZ AYÁN, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, cit., pp. 31-32.

produzione drammatica del Maestro León, considerato che per molti autori e attori fu difficile riprendere l'attività teatrale dopo un periodo così prolungato di fermo:

Pero en tanto habían transcurrido cerca de dos años con los teatros cerrados. Los poetas habían dejado de componer; los cómicos se habían desbandado y muchos cambiado de profesión, de tal modo que cuando el arrendatario quiso abrir los teatros de Madrid le fue muy difícil formar una regular compañía que empezó a trabajar en el Corral del Príncipe a las órdenes de Manuel Vallejo, el 2 de mayo de 1667. Pero el de la Cruz no pudo inaugurar sus funciones hasta el 15 de agosto [...].⁵⁰

Il Maestro León e Melchor Fernández de León, pur avendo gravitato entrambi, con intensità invero diverse, attorno alla medesima corte, vissero il loro impegno nel mondo della scrittura teatrale in due epoche diverse: tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta il primo, prevalentemente da Alcalá de Henares, e a partire dalla fine degli anni Settanta, praticamente in coincidenza con le nozze reali di Carlos II il secondo, ma dall'interno della stessa Corte, per la quale continuò probabilmente a scrivere fino alla sua morte, forse avvenuta alla fine del XVII secolo.⁵¹

4. IPOTESI A PROPOSITO DELLE CIRCOSTANZE DI CREAZIONE DELL'*ENTREMÉS DEL REY DE LOS TIBURONES*

Il dato della maggiore o minore attività dei due autori a ridosso del 1680 acquista importanza perché, in base a un'analisi di alcuni spunti offerti dall'*Entremés del Rey de los tiburones*, almeno nella forma in cui ci è stato tramandato, nascerebbe proprio attorno alla corte di Carlos II e a un

⁵⁰ EMILIO COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 321-322. Tuttavia, Cotarelo inserisce il nome del Maestro León nella generazione di autori che continuò o iniziò a scrivere solo a partire dalla fine degli anni sessanta: «Continuaron aún durante algunos años escribiendo para la escena poetas ya acreditados, como Diamante, Matos Frago, Zárate, Hoz y Mota, Lanini y Sagredo, y aparecieron nuevos Salazar y Torres, Bances Candamo, Fernández de León, León Marchante, Rodríguez del Busto y Zamora, entonces muy joven todavía», *ivi*, p. 322. Probabilmente con Rodríguez del Busto, Cotarelo si sta riferendo a Francisco González del Busto.

⁵¹ Si ignora la data di morte di Melchor Fernández de León. Tuttavia, sappiamo che *El primer templo de Amor* è l'ultima sua *zarzuela* a essere messa in scena a corte, nel 1695, e che non esiste nessun manoscritto e nessun testo a stampa a suo nome successivo a questa data (G. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, cit., pp. 23-24).

preciso evento della vita della monarchia spagnola avvenuto a cavallo tra il 1679 e il 1680; si tratta probabilmente di un *entremés* messo in scena in occasione delle celebrazioni per le nozze tra Carlos II e María Luisa, quindi a ridosso della sua prima pubblicazione. Molti spunti ci spingono a questa affermazione: la presenza dell'attrice Bernarda Manuela nella compagnia del *gracioso* Manuel Vallejo; l'omaggio rivolto ai reali in occasione di una non precisata «fiesta grande»; un'allusione all'interno dell'*entremés* alla zona del Pardo; l'augurio di una numerosa discendenza; l'accenno alla scelta della consorte da parte del protagonista, il re *entremésil*; la rappresentazione di una *máscara* in suo onore e una possibile rappresentazione di fronte ai novelli sposi reali.

Per quanto riguarda il primo punto, sappiamo che Bernarda Manuela lavorò per la compagnia di Manuel Vallejo tra il 1674 e il 1676 e tra il 1679 e il 1680, uniche epoche a cui dobbiamo circoscrivere la messa in scena a corte.

Il secondo punto appare, oltre che nell'indicazione aggiunta nel testo del 1733, in cui, sottolineando l'esclusività dell'evento, si diceva che il testo era stato «representado al señor Carlos segundo», anche ai vv. 213-216 dell'*entremés*, quando Bernarda Manuela omaggia «sus Majestades» con una danza: «Llevemos la danza / a sus Majestades, / que en el Real Palacio / es la fiesta grande», ossequio ripreso poi dalla Musica in una quartina, in cui si specificano i destinatari: «Viva Carlos, viva / felices edades, / y viva las mismas / vuestra hermosa Madre» (vv. 217-224). L'assenza di Felipe IV dall'elenco degli omaggiati ci obbliga a restringere il nostro arco temporale al periodo che intercorre tra il 1665, anno della morte del sovrano, e il 1680, anno di pubblicazione della *Floresta*.

Il quarto punto, l'augurio di discendenza, e il quinto, la scelta della moglie da parte del re, ci aiutano a far un po' di chiarezza anche sul terzo, l'allusione al Pardo, che altrimenti rimarrebbe forse vago o inconsistente. L'esplicito augurio di discendenza viene cantato in chiusura dell'*entremés*, ai vv. 197-204, dalla Musica: «Viva el gran Monarca / felices edades, / pueble las campañas / de bellos infantes; / y si fueren rosas, / para coronarse, / alegres esperen / a los tulipanes», *romancillo* che viene ripreso in chiusura da Bernarda: «Llevemos la danza / a sus Majestades, / que en el Real Palacio / es la fiesta grande. / Viva Carlos, viva / felices edades, / y viva las mismas / vuestra hermosa madre. / Y las flores bellas, / que colaterales / son de aqueste erario, / vivan mil edades». ⁵² (vv. 213-224). I destinatari dell'au-

⁵² Un passaggio della relazione di Melchor Fernández de León della commedia di Calderón *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, messa in scena il 3 marzo 1680, ci aiuta a capire la dispo-

gurio ci spingono a ipotizzare una possibile datazione di questo testo: se la «hermosa madre», Mariana de Austria, e Carlos, il «gran monarca», sono riferimenti chiari e identificabili, quel «sus Majestades» in plurale e «las flores bellas» citate potrebbe coinvolgere altri astanti alla presunta cerimonia: la nuova Regina María Luisa e le dame che componevano la sua corte. Come spiega Carmen Sanz Ayán:

Cuando se representaba una comedia de aparato en el Salón Dorado del Alcázar o en el Coliseo del Buen Retiro, era necesario poner en marcha un cuidadoso protocolo relativo a la disposición de los cortesanos que, convertidos en espectadores de la ‘invención’ que se ofrecía en el escenario, se transformaban al mismo tiempo en ‘actores’ de aquella exclusiva función representativa.⁵³

La comprensione di questa strofa può instradarci anche nella decodifica dell’occasionalità che motivò la nascita o forse uno specifico adattamento dell’*Entremés del Rey de los tiburones*: come è noto, nel 1679 erano iniziate le pratiche per le nozze tra Carlos II e María Luisa. Le nozze si svolsero per procura il 31 agosto a Fontainebleau e l’11 novembre 1679 a Quintanapalla, nei pressi di Burgos, alla presenza dei due sposi. Anche il rustico protagonista dell’*Entremés del Rey de los tiburones*, una volta giunto a corte, è obbligato per ragion di Stato a cercare una consorte, dovendo scegliere tra le magnifiche dodici ragazze che gli sfilano davanti cantando e danzando: «Pues hoy la elección de Reyna / está en voces y mudanzas, / que bien cantamos nosotras / y las otras que bien bailan» (vv. 89-92). La misoginia che contraddistingue il genere *entremés* aiuterà il rustico re a scampare da questo rischio rimandando la faccenda *ad meliora tempora* adducendo la scusa della difficoltà della scelta: «Aquesto de mujer propia / se ha de mirar muy despacio», vv. 93-94 anche perché, come lui afferma, «esposa quiero yo, que no cadena» (v. 78).

sizione che rispettavano i vari personaggi della corte al momento di assistere a uno spettacolo teatrale, diventando a loro volta parte della rappresentazione: «Al lado del rey, nuestro señor, en la propia tarima, había un taburete en que se sentó el condestable de Castilla y de León, mayordomo mayor de su majestad, y al otro lado, en el mismo género de asientos, el marqués de Astorga y el marqués de Mancera, mayordomos mayores de la reina, nuestra señora y madre, delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus majestades, la duquesa de Terranova y la marquesa de Balduesa. Abajo tiraban dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras, en que se vio el prodigio de hallarse los astros desprendidos a nuestra esfera: pues a entre ambos lados se miraban las damas de la reina, nuestra señora y de la reina madre tan bellas, que intentar [113r] copiarlas sería aún más delito que atenderlas, siéndolo este tanto, que solo las acierta a mirar la veneración y el respeto» (Micro 7655, 112v-113r, BNE). Il riferimento ai bei fiori collaterali con cui chiude l’*Entremés del Rey de los tiburones* potrebbe riguardare le dame francesi che María Luisa si era portata da Parigi, vicine a lei anche nei momenti di diversione.

⁵³ C. SANZ AYÁN, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, cit., p. 19.

Nel periodo intercorso tra il 3 dicembre 1679, data dell'arrivo della regina alla corte madrilenà, e la sua pubblica *entrada*, il 13 gennaio 1680, la giovane fu costretta dal protocollo all'isolamento nel Palazzo del Buen Retiro, dove fu omaggiata con la messa in scena di opere teatrali di Lope, Calderón, Rojas Zorrilla e Diamante. Probabilmente il 31 dicembre 1679 la coppia reale si spostò nella residenza di campagna del Pardo, dove la compagnia di Manuel Vallejo⁵⁴ mise in scena la commedia *Serrallonga*⁵⁵ e, il 3 o il 4 gennaio 1680, *Gustos y disgustos son no más que imaginación* di Calderón.⁵⁶ Al Pardo potrebbero alludere le battute dei vv. 157-158 del *En-*

⁵⁴ Tra il 1679 e il 1680 la compagnia di Manuel Vallejo ebbe numerosi incarichi a corte, soprattutto nel periodo che precedette e seguì le nozze reali: il 26 luglio 1679 mise in scena *El mayor triunfo amor* per il compleanno della Regina Madre; il 25 agosto propose *La Púrpura de la Rosa* di Calderón, in occasione dell'onomastico della futura Regina María Luisa (cfr. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La Púrpura de la Rosa*, edición del texto de Calderón y de la música de Tomás de Torrejón y Velasco, comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Edition Reichenberger, 1990; *Atti della tavola rotonda sulla singolarità storica e estetica di La Púrpura de la Rosa di Calderón de la Barca*, a cura di Maria Luisa Tobar, Messina, Armando Siciliano Editore, 2000); il 3 dicembre, per l'arrivo della giovane sposa, la compagnia di Vallejo, insieme a quella di José de Prado rappresentò *Ni amor se libra de amor o Psiquis y Cupido* di Calderón, nel Salón del Reino del Palazzo del Buen Retiro (la compagnia di Vallejo si occupò anche dell'allestimento dell'*entremés La renegada de Vallecas*); il 7 dicembre la compagnia di Vallejo mise in scena *La dama duende*; il 22 dicembre, per il compleanno della Regina Madre, *Faetón*, di Calderón, nel Salón del Buen Retiro (dove mise in scena anche il *baile La gaita gallega*, l'*entremés El retrato de Juan Rana* e il *fin de fiesta Las naciones*); due giorni dopo, il 24 dicembre, presso il Palacio del Buen Retiro, fu la volta di *El hijo de la molinera* e il 31 dicembre, al Pardo, della commedia *Serrallonga*. Il 1680 si aprì con la rappresentazione di *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, commedia di Calderón, ancora presso il Palazzo del Pardo; segue *Afectos de odio y amor*, l'11 gennaio, nel Palazzo del Buen Retiro. In occasione dell'*entrada* della Regina, il 13 gennaio, le compagnie di Vallejo e di José de Prado si occuparono dell'allestimento di *sainetes*, della musica e di spettacoli e balli sui carri trionfali; il giorno dopo le due compagnie citate e quella di María Álvarez celebrarono la Regina María Luisa nella tradizionale uscita per ringraziare la Vergine di Atocha, sempre occupandosi della musica e della rappresentazione di alcuni *sainetes*. Il 18 gennaio Vallejo mise nuovamente in scena, nel Salón Dorado dell'Alcázar, *La Púrpura de la Rosa* di Calderón, questa volta in occasione del compleanno dell'Arciduchessa María Antonia. Seguono *El blasón de los Mendozas*, il 21 gennaio; *El celoso extremeño*, il 25 gennaio, riproposta con *Entre bobos anda el juego* il 3, 4 e 5 marzo 1680 presso l'Alcázar.

⁵⁵ Attribuita ad Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla e Luis Vélez de Guevara. ANTONIO COELLO, FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El catalán Serrallonga*, estudio y edición crítica de Almudena García González, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015.

⁵⁶ L'opera è chiamata anche *El catalán Serrallonga* (JOHN EARL VAREY – NORMAN DAVID SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1974, pp. 177-178; JOHN EARL VAREY – NORMAN DAVID SHERGOLD, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 218). I due studiosi ritengono che la commedia *Serrallonga* venne messa in scena nel Salone del Buen Retiro di Madrid, mentre il DICAT vede la rappresentazione realizzarsi nei saloni del Palazzo Reale del Pardo. Effettivamente, nei primi giorni del mese di gennaio del 1680 la compagnia di Vallejo si trovava al Pardo, impegnata con *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. Le due fonti non

tremés del Rey de los tiburones, con un simpatico riferimento ai cinghiali che ancora oggi popolano la collina, probabile ammiccamento al luogo della messa in scena. Quando il medico spiega che: «El hueso de jabalí, / tras gí-gote, hace gran daño», Vallejo risponde pronto: «Aqueste es más cordial, / que es nieto de los del Pardo».

Un ulteriore spunto per una possibile datazione dell'*entremés* potrebbe esserci offerto dal passaggio in cui il novello re Manuel Vallejo viene accolto nel regno «de los tiburones» con una *máscara*⁵⁷ («La ciudad una máscara os ofrece / de regidores», vv. 57-58), spettacolo equestre molto in uso tra i nobili del XVII secolo e particolarmente apprezzato da Carlos II e voluto per le sue nozze, in cui i cavalieri, solitamente in coppie contraddistinte da un colore, esibivano la propria abilità in corse e figure, competendo con gli altri partecipanti.

Con motivo de las bodas reales se organizaron máscaras por el ajuste del casamiento, por la noticia del desposorio y por la entrada pública, coincidiendo siempre con uno de los días en los que la ciudad se iluminaba. [...] La máscara por la noticia del desposorio se celebró el día 10 de septiembre [...]. Las libreas, penachos y jaeces de las mulas eran del mismo color, pero unos vestían a la española, otros a la francesa, otros a la turca y otros a la africana. Los chirimías, trompetas y atabaleros iban vestidos con telas de damasco rojo y blanco [...].⁵⁸

Nell'*entremés* la descrizione della *máscara*, anche se non risveglia l'entusiasmo del re, ricorda molto da vicino quelle allestite in occasione dello sposalizio di Carlos II e María Luisa. Recita infatti l'*acotación* che la introduce: «Tocan atabalillos, cajas y chirimías y saldrán seis parejas en caballitos con cascabeles y en acabando las carreras rematan con un caracol y a cada carrera le dicen su verso».⁵⁹

Vista l'allusione alla scelta della moglie da parte del re, l'augurio di discendenza, il riferimento al Pardo e ai festeggiamenti in occasione dello sposalizio, l'*Entremés del Rey de los tiburones* potrebbe essere una delle *pièces*

concordano nemmeno nella data di rappresentazione di quest'ultima opera: secondo Valey e Shergold avvenne il 3 gennaio del 1680 mentre per il DÍCAT si realizzò il giorno dopo, il 4 (T. FERRER VALS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, cit.; PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, estudio y edición crítica por Claudio Ybarra Silva, Madrid, Playor, 1974).

⁵⁷ «Festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas» *Diccionario de Autoridades*, <http://web.frl.es/DA.html> (consultato il 30.07.2020).

⁵⁸ TERESA ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, Madrid, Madrid Fusion, 2000, pp. 218-219.

⁵⁹ A. FIORE, *Entremeses de «El hidalgo» y de «El Rey de los tiburones»*, cit., pp. 104-105.

rappresentate tra un atto e l'altro di una commedia, probabilmente della *Serrallonga* o di *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, messe in scena da Vallejo al Pardo per i festeggiamenti delle nozze reali tra la fine del 1679 e l'inizio del 1680, periodo in cui Bernarda Manuela recitava nella compagnia.

Una ulteriore suggestione testuale ci spinge a dare per vera l'ipotesi che la rappresentazione di questo *entremés* sia avvenuta di fronte ai due novelli sposi: ad un certo punto, quando la Fortuna carica sul proprio carro l'*alcalde* Manuel Vallejo per portarlo a esercitare il suo nuovo ruolo di re del regno *de los tiburones*, gli si rivolge dicendo: «En tu reino te queda a ser espejo» (v. 33). Effettivamente, se la nostra ricostruzione fosse vera, potremmo immaginarci una scena quasi speculare, con due corti che si guardano negli occhi: quella reale, con Carlos II, María Luisa e il loro accompagnamento, e quella di finzione, con Manuel Vallejo e la sua selvaggia corte del regno dei *tiburones*, quasi uno specchio parodico della realtà, con l'ultimo re degli Asburgo e un re per burla che si ritrovano uno di fronte all'altro. Anche se nasce come un semplice momento di diversione, marcato da un forte carattere trasgressivo tipicamente carnevalesco, riscontriamo nella *pièce* il riconoscimento dell'autorità, del potere e del ruolo del massimo rappresentante della corona; è una grande forma di ostentazione dell'assolutismo imperiale ispanico condotta nella chiave parodica che corrisponde al genere *entremés*. Se nella *fiesta* di palazzo gli spettacoli celebrano la grandezza del regno in chiave di autorappresentazione, nell'*entremés* tutto ciò avviene in modo rovesciato e parodico.

Ai nostri fini, il 1680 diventa un anno di fondamentale importanza: inizia, forse, con la prima rappresentazione del nostro *entremés*, ai primi di gennaio (o gli ultimi giorni dell'anno precedente), durante i festeggiamenti delle nozze tra Carlos II e María Luisa, durati fino a Carnevale; alla fine di agosto avviene la prima pubblicazione dell'*Entremés del rey de los tiburones*, in forma anonima, all'interno della *Floresta*; il 15 ottobre muore il Maestro León, che verrà riconosciuto, a più di cinquant'anni dalla sua morte, come il suo presunto autore e di cui, però, non possiamo affermare con certezza che all'epoca esercitasse ancora come poeta presso la Corte, dato che dal 1677 al 1680 pare che risiedette principalmente ad Alcalá de Henares come *racionero* della Iglesia Magistral de los Santos Justos y Pastor, dove morì e dove riposano le sue spoglie. La *Floresta*, uscita nel mese di agosto, era già stata pubblicata.

5. CONCLUSIONI

In seguito a queste riflessioni possiamo congetturare che se l'autore del testo fosse realmente il Maestro León, come sostiene l'editore anonimo delle sue opere postume, è probabile che la fase di scrittura dell'*entremés* sia da far risalire ad alcuni decenni prima, visto che abbiamo comprovato che l'autore scrisse i suoi testi drammatici prevalentemente negli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo, anche se ad oggi non si conoscono testimoni anteriori rispetto a quello pubblicato nella *Floresta* nel 1680; accettando questa paternità, si potrebbe considerare l'ipotesi che il testo sia stato adattato successivamente per (o dalla) compagnia di Manuel Vallejo, che lo mise in scena a corte, e che i versi finali, in cui un *romancillo* potrebbe contestualizzare la rappresentazione dell'*entremés* alle circostanze del matrimonio reale, siano stati aggiunti da un'altra mano, forse appartenente a Melchor Fernández de León a cui, come si è detto, nel 1681 era stato affidato dalla corte anche il compito ben più impegnativo di ultimare l'auto inconcluso di Calderón *La divina Filotea*.

Se invece decidessimo di ascoltare l'opinione di quella parte della critica che mette in dubbio o smentisce la paternità del Maestro León, prende piede la possibilità di attribuzione dell'*entremés* ad altri autori, tra cui Melchor Fernández de León, che in quegli anni lavorava proprio a stretto contatto con i sovrani, come dimostrano l'esordio a corte con la commedia *El dios Pan*, in occasione del compleanno della Regina, il 27 dicembre 1678, la *fiesta de zarzuela Labrar flechas contra sí y venir el amor al mundo*, che mise in scena nel 1680 per l'onomastico di Carlos II, la *zarzuela Ícaro y Dédalo*, rappresentata nel Real Palacio per l'onomastico della regina María Luisa il 25 agosto 1684 e infine il maggior riconoscimento di cui godeva in quegli anni rispetto al Maestro León:

Era entonces nuestro teatro lo mismo que había sido en el último tercio de la larga vida de Calderón: una escuela donde al lado del maestro se habían formado discípulos inferiores a él, pero no faltos de mérito. Tres eran los que a manera de satélites reflejaban tibiamente su luz: Bances Candamo, Zamora y Cañizares; a mayor distancia que ellos, se dejaba todavía percibir Melchor Fernández de León, el resto, salva una excepción sola, no merecía la pena de ser nombrado.⁶⁰

Un'altra ipotesi potrebbe riconoscere Manuel Vallejo, interprete dell'unica rappresentazione di cui siamo a conoscenza, come autore dell'*entremés*

⁶⁰ C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, cit., p. 153.

perché, come abbiamo visto, in quegli anni lavorava a stretto contatto con l'ambiente *palaciego* e con i drammaturghi di corte e non era affatto insolito che gli *autores de comedia* scrivessero *pièces* per le proprie compagnie, non limitandosi a intervenire su opere altrui per adattare alle proprie esigenze di compagnia: «Por lo que se refiere a los entremeses, era normal que los mismos actores escribiesen estas obras de poca monta y mucho solaz, porque había una gran demanda de ellas». ⁶¹ All'epoca, la compagnia di Vallejo era tra le più importanti del regno e con maggior impiego a corte, insieme a quelle di Pedro de la Rosa, Simón Aguado e Antonio de Escamilla.

Torniamo ai dubbi: pur prescindendo da chi sia stato l'autore dell'*entremés del Rey de los tiburones* e da quando costui lo abbia composto, abbiamo un testo che probabilmente presenta diversi tipi di alterazioni, apportate dagli scrivani, dall'editore anonimo, dal tipografo durante il processo di stampa ⁶² e, forse in misura ancora maggiore, da Manuel Vallejo, l'*autor de comedias* che lo mise in scena ⁶³ e che probabilmente lo adattò alla propria compagnia e alle circostanze della corte. Lo confermano i due testimoni in nostro possesso e i versi citati, che si discostano dallo stile prevalente nel testo e sembrano perlopiù parti posticce aggiunte ad hoc in occasione dello spozalizio del re. Questi adattamenti che, a nostro parere, datano e collocano l'opera in circostanze precise, sono forse successivi rispetto alla prima stesura del testo? Possono provenire da mani diverse rispetto a quelle dell'autore dell'*entremés*? E quanto hanno modificato il manoscritto originale? Il testo che venne originariamente consegnato al capocomico, o le successive copie manoscritte, furono adoperati come copione dalla compagnia di attori? Alla luce di tutti questi interrogativi, è ancora possibile accostare a questo testo un'unica autorità individuale, il nome di un solo autore, chiunque egli sia? E vorrei concludere con due riflessioni sull'anonimo editore delle opere del Maestro León che, come un demiurgo, ne ha fissato

⁶¹ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La Púrpura de la Rosa*, cit., p. 67. Pare che Vallejo sia l'autore dell'*entremés El abad del campillo*, forse rappresentato nel Salón Dorado dell'Alcázar di Madrid il 18 gennaio 1680, T. FERRER VALS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, cit.

⁶² Spesso gli stampatori utilizzavano copie di testi appartenuti ad attori o capocomici che potevano intervenire in un testo adattandolo alle loro necessità, soprattutto nel caso di *pièces* minori come gli *entremeses*. Sicuramente l'editore dell'antologia, per comporla, mantenne contatti con la compagnia di Manuel Vallejo e questi contatti dovettero realizzarsi con molta probabilità in una data vicina alla pubblicazione della *Floresta*.

⁶³ Vallejo mise in scena anche l'*Entremés del hidalgo*, *pièce* con cui il nostro *entremés* esordisce nell'antologia della *Floresta* e con cui condivide l'argomento chisciottesco, e l'*entremés La barbuda*, di Calderón, presente nella *Floresta* ed erroneamente attribuito a Melchor Fernández de León. Fu interpretato da Vallejo nel 1664 in occasione del Corpus e lo rimise in scena nel 1684 in occasione dell'onomastico di María Luisa.

l'opera, selezionandone i testi, scegliendoli e scartandoli, intervenendo su di essi, modificandoli, adattandoli a quella che era la sua idea dello stile del Maestro León. Quanto grande è diventato, poco a poco, nel corso del tempo, il potere della stampa? E alla luce di quanto visto, è davvero tanto azzardato considerare un editore un grande e invisibile autore di autori?

INDICE

DAVIDE CONRIERI, <i>Premessa</i>	Pag.	V
CARLA MARISA DA SILVA VALENTE, <i>A autoria em textos portugueses do século XVII – o caso das Lettres Portugaises (1669) e as suas traduções</i>	»	3
ARIANNA FIORE, <i>Ipotesi per un’attribuzione: il caso dell’Entremés del Rey de los tiburones</i>	»	17
MICHELA GRAZIANI, <i>Questioni autoriali nel Cinquecento portoghese</i>	»	41
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>Escritura en colaboración y práctica escénica en las adaptaciones italianas de La desgracia de la voz de Calderón</i>	»	63
Indice dei nomi	»	83

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2020

