

## Raffigurazioni calderoniane del 'vengador'<sup>1</sup>

Elena E. Marcello  
Università degli Studi di Roma Tre  
([elena.marcello@uniroma3.it](mailto:elena.marcello@uniroma3.it))

Prima di addentrarci nelle complesse modalità della vendetta nella drammaturgia calderoniana e degli agenti che la raffigurano, siano essi *vengadores* maschili o femminili, sono d'uopo alcune premesse. La prima investe la visione romantica, cui siamo tuttora avvinti, del vendicatore, che lo erige ad eroe che libera la società dalle ingiustizie o ad innocente perseguitato che riscatta se stesso, il proprio nome e la famiglia, dalle offese. Quest'immagine ha un indubbio potere di trasporto: il pubblico percepisce le afflizioni del protagonista, partecipa delle decisioni prese, o perfino le condivide, e ne segue i passi per godere di quel riscatto morale che è dovuto a lui e/o alla società. Che sia il conte di Montecristo, il giustiziere della notte, l'eroe dai superpoteri dei *The Avengers*, l'angelo vendicatore o la protagonista di *Kill Bill*, il nostro coinvolgimento è indubbio. Altrettanto può dirsi del filo sotteso tra i termini *vendetta* e *giustizia* che plasmano tale raffigurazione, e di cui parleremo a breve.

La seconda premessa riguarda invece la connessione tra il prototipo del vendicatore e l'eroe tragico, che obbliga a spiegarne, seppur brevemente, la configurazione *aurisecular*. In Aristotele l'eroe tragico non era un personaggio eccezionale, al contrario,

---

1 Questo contributo si inquadra nel programma di ricerca PRIN *Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, finanziato dal MIUR.

poteva essere un uomo qualsiasi, provvisto di pregi e difetti, responsabile delle proprie azioni, che errando provoca la peripezia di cui sarà vittima. L'errore è, però, frutto dell'esercizio della volontà, anche quando viene provocato da circostanze esterne o dal caso, dall'evento fortuito; la tragicità di questo errore è direttamente proporzionale al grado di consapevolezza con cui è stato eseguito, tant'è che Aristotele considerava l'acme degli eventi tragici le azioni in cui si danneggiava qualcuno inavvertitamente e poi si scopriva il legame di parentela od amicizia sotteso tra offeso ed offensore. Questa configurazione, oltre a strutturare l'azione tragica che, secondo Aristotele, domina e supera per importanza l'eroe, promuoveva l'empatia con lo spettatore. Per certi versi, anche il vendicatore del teatro moderno è un eroe tragico che sopporta un'offesa ed agisce (peripezia) per restaurare l'equilibrio che quell'*agravio* ha destabilizzato. Il tipo d'offesa, che viene risolta diversamente a seconda del genere, del contesto e dell'epoca<sup>2</sup>, le formule di ripristino degli equilibri e l'eventuale errore del protagonista sono le coordinate da cui prende avvio questa prima indagine sul *vengador* spagnolo.

Nella meravigliosa e fitta selva del teatro spagnolo dei Secoli d'Oro, che congiunse poeticamente tragedia e commedia nell'ibrida formula della «comedia nueva», della tragedia «al estilo español», del «drama de honor», della «tragedia de honra», etc. (le tassonomie sono in questo caso più d'intralcio che d'aiuto), si constata che non vi è uno specifico sottogenere definito «tragedia della vendetta» o «Revenge Tragedy», cosa che invece si ritrova in certi filoni del teatro elisabettiano o si intravede in alcune tragedie cinque-seicentesche italiane. Indubbiamente, il teatro spagnolo del Cinquecento subì l'influsso dei vendicatori prototipici del teatro classico, in particolare quello seneciano: Tieste, Medea ed Agamennone, i quali si vendicano, rispettivamente, per odio, gelosia e amore (Bowers, 1940: 41-42); e se per alcuni critici, nel Seicento, l'impronta del cordovese si intravede nei finali sanguinari, spesso operati fuori dal palcoscenico, in realtà è meno

---

2 Sul rapporto tra vendetta e tragedia nel mondo antico, si veda Burnett (1973: 1-8 e 1998). Il tema è poi stato studiato sul versante teatrale inglese rinascimentale da Bowers (1940) e Greenberg (2017).

presente e non dà forma a un sottogenere teatrale specifico<sup>3</sup>. Eppure, all'epoca, italiani e spagnoli condividevano lo stereotipo della vendetta, italianismo diffuso in molte lingue occidentali, tra cui il castigliano e l'inglese, perché erano considerati quasi degli specialisti in vendette di sangue.

Da una rapida, ma non esaustiva, ricognizione delle *pièces* dei Secoli d'Oro catalogate da Héctor Urzaiz si evince che raramente viene esplicitato nel titolo il ruolo del vendicatore in quanto tale, mentre più frequentato è il reclamo della vendetta di cui, in un certo senso, si declinano gli attributi o le soluzioni (può essere onorevole, felice, pietosa, grande, ingiusta, ecc.), le cause o le motivazioni (l'amore, la gelosia, la testardaggine, la patria, la bellezza, ecc.), le modalità d'esecuzione o i momenti (il rapporto con il castigo, il numero di vendette, i sacrifici fatti per portarla a termine, la vendetta in vita o dopo la morte)<sup>4</sup>. Solamente cinque

---

3 Sull'architettura dei generi teatrali spagnoli e, in particolare, sui generi tragici, si vedano Oleza-Antonucci (2013), Antonucci (2011) e Couderc-Tropé (2013).

4 Cfr. i seguenti titoli: *La venganza honrosa* di Gaspar de Aguilar, *La venganza de Diana, y más dichosa tragedia* di Ignacio Álvarez de Toledo, le anonime *En mujeres hay venganza y en su venganza castigo*, *Hacer del amor venganza*, *Tres venganzas en una*, *La venganza en los agravios* e *Venganza, honor y amor*, *Cinco venganzas en una* di Juan de Ayala (?), *La venganza del hermano y valiente Barrionuevo* di Jerónimo Barrionuevo, *Venganzas hay si hay injurias* di Alonso de Batres, *Con bellezas no hay venganzas* di Juan de Benavides, le opere calderoniane *A secreto agravio, secreta venganza* e *De un castigo tres venganzas*; *No hay contra la patria venganza y Temístocles en Persia* di José Cañizares, *Las canas en el papel y dudoso en la venganza* di Guillén de Castro, *La mayor venganza de honor* e *La más insigne venganza* di Cubillo de Aragón, *La venganza de Tamar* di Tirso, *A grande agravio, gran venganza* di Jacinto Cordero, *Donde hay agravio, hay venganza* di Luis de Córdoba, *La venganza en el sepulcro* di Alonso de Córdoba, *Venganza y amor logrados* di Luis Enríquez de Fonseca, *Del agravio hacer venganza* di Francisco de Eraso, *Firmeza, amor y venganza* di Antonio Flores, *En mujer venganza honrosa* di Cristóbal Lozano, *La inocencia perseguida y venganza en el empeño* e *La venganza en el despeño, y tirano de Navarra* di Matos Frago, *Las venganzas de amor* di Sebastián de Medrano, *La ofensa y la venganza en el retrato* di Juan A. de Mójica, *Dejar por amor venganza* di Cristóbal de Morales, *La razón busca venganza* di Manuel Morchón, *La discreta venganza* ed *El poder de la amistad y venganza sin castigo* di Moreto, *La más dichosa venganza* o *La venganza de la Duquesa de Amalfi* di Diego Muxet, *La venganza de amor* di Francisco Pérez de Borja, *De un castigo dos venganzas* di Juan Pérez de Montalbán, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* di Ruiz de Alarcón, *Celos, amor y venganza* di Luis Vélez de Guevara, *Triunfo y venganza*

sono le intestazioni rintracciate in cui è esplicito il riferimento al vendicatore. Si tratta, in ordine cronologico, de: *La vengadora de las mujeres* di Lope (1615-1620), *El difunto vengador* di Claramonte (1628), *La reina Sevilla, infanta vengadora* di Mira de Amescua (post 1629)<sup>5</sup>, l'anonima *pièce El vengador de su dama* (1663) ed *El vengador de los cielos y rpto de Elías* di Francisco Bances Candamo (1686). Tralasciando l'ultimo titolo, che drammatizza la vittoria del profeta Elia sul re Acab e gli idolatri di Baal, ragion per cui la vendetta si applica, in un'ottica cattolico-ortodossa, a coloro che disdegnarono Dio, le restanti commedie attribuiscono il ruolo di vendicatore a uomini e donne della modernità (o, al massimo, del Medioevo), in genere, aristocratici: una principessa, una regina, un *condestable* ed un *galán* innamorato. Tra le figure femminili, la «dotta» Laura Iopesca annuncia, fin dall'avvio di commedia, il proprio fallimento: se l'intenzione è vendicare l'onore delle donne vilipendiate dalla letteratura rifiutando ogni pretendente alla sua mano, la convenzione comica decreta a priori la capitolazione della dama che, per amore, rinuncia ad ogni pretesa vendicatrice<sup>6</sup>. Tutt'altro discorso merita la protagonista di Mira de Amescua, la figlia dell'imperatore di Costantinopoli Sevilla, giovane sposa del vecchio Carlo Magno e vittima della malvagità del conte di Magonza, figlio del traditore Gano, le cui *avances* ha respinto con uno schiaffo. Il drammaturgo granadino rielabora ne *La reina de Sevilla, infanta vengadora* (*pièce* nota anche con il titolo *Los carboneros de Francia*) il motivo della sposa calunniata, qui ripudiata e apparentemente morta annegata, innestandolo in una cornice cavalleresca carolingia e risolvendo l'esecuzione della vendetta

---

*de amor* di Agustín de Salazar y Torres, *La más dichosa venganza* di Solís, *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza* di Suárez de Deza, *Fuerza de amor y venganza* di Juan de Tapia, *El castigo sin venganza*, *La discreta venganza*, *La venganza piadosa*, *La venganza venturosa* e *La corona de Hungría y la injusta venganza* di Lope, *La pérdida de España y la más injusta venganza* di Juan de Velasco, *De un agravio tres venganzas* di Jerónimo Villaizán, *La venganza y el amor* di Diego Villegas.

5 Secondo Williamsen, proposta che accetta l'editore moderno di Mira (2012: 400).

6 Da rilevare è anche l'affinità di questi profili femminili con l'immagine della «mujer fuerte y vengadora», dell'amazzone e della *bandolera*, com'è il caso de *La montañesa de Asturias*.

femminile con la confessione del conte. Ne deriva che la figura dell'ultrice non può dirsi paradigmatica<sup>7</sup> dato che, *in primis*, non è la regina a vendicarsi (anzi sopporta la calunnia di chi, vistosi disprezzato, clama vendetta); in secondo luogo, il riscatto d'onore si traduce nell'ammissione di colpa dello spergiuro che riporterà sul trono sia la sovrana che il figlio legittimo nato durante l'esilio. A tale proposito conviene ricordare che nel teatro barocco spagnolo la declinazione al femminile della vendetta, quando non è innestata sul prototipo della donna forte, virile o *varonil*, cui è assimilato il ruolo della sovrana e dell'amazzone<sup>8</sup>, viene di solito abortita *a priori* dagli agenti maschili (padre, fratello o marito), i quali escludono la donna (di solito, una dama) dall'azione vindice, oppure, in contesti comico-amatori, viene annullata dall'accettazione del matrimonio, convenzionale *happy ending* (come nel caso della Laura lopesca).

Molto più interessante è il personaggio di Claramonte che, com'è noto, è stato dubbiamente collegato alla creazione de *El Burlador de Sevilla*<sup>9</sup>, e ci presenta un primo *vengador* teatrale iberico, ampiamente accolto dalla tradizione occidentale: la statua di don Gonzalo de Ulloa, l'essere soprannaturale che dall'oltretomba punisce Don Giovanni. Eppure, è bene ricordarlo, non è il padre di Doña Ana, il *comendador*, il protagonista dell'opera attribuita a

---

7 Tant'è che il principe interrompe lo sfogo irato della madre, la quale ha trovato addormentato il conte traditore, per assumere quel ruolo che, anche se giovane, gli spetta per rango e sesso: «REINA. [...] Mas, ¿qué es esto? ¿No es el conde/ este que al sueño se entrega/ sin ver que tiene enemigos?/ ¡Él es! Mi venganza sea/ este peñasco, mis manos/ han de romper su cabeza./ Toma una peña./ Traidor conde, una mujer/ no es mucho que así se atreva/ cuando ha perdido la fama/ por tu mentirosa lengua./ Muere, infame./ Al querer echarle la peña en la cabeza, sale Luis, vestido de villano, con espada ceñida, y la detiene./ LUIS. Espera, madre./ ¿Qué traición es la que intentas?/ ¿A un hombre que está durmiendo/ se atreve de esta manera?/ ¡Muerte quiere dar villana/ a quien las leyes respetan/ del reposo humano? Diga/ si le ha hecho alguna ofensa;/ que aquí estoy yo, que la vengue/ de bueno a bueno con ésta/ que he comprado del dinero/ del carbón. ¡Hombre, despierta!/ REINA Hijo, burlarme quería.../Ap. (Empeñarle no quisiera;/ que aun es niño) (Mira de Amescua, 2012: 437).

8 Sulle declinazioni della *mujer varonil* nel teatro spagnolo si rimanda allo studio, ormai classico, di McKendrick (1974), cui affiancare, quale introduzione al mito delle amazzoni nell'immaginario occidentale, Andres (2001), e nel teatro di Lope e Tirso, Trambaioli (2006) e Rabaté (2013).

9 Si veda Rodríguez López-Vázquez (2010) y Tirso (1995).

Tirso, bensì il cinico seduttore, il *burlador*, il prototipo egoista e beffardo dell'affascinante libertino.

Ritornando ai titoli in cui viene esplicitata la figura del vendicatore, resta invece ignoto il protagonista dell'anonima *El vengador de su dama*, anche se a breve ne ritroveremo un'ideale raffigurazione, complice l'identico epiteto, in Calderón.

Che si riscatti un danno (morale o materiale) o si punisca qualcuno con la vendetta, si parte da un'offesa che investe la sfera umana personale, politica o spirituale. Uccisioni e tradimenti, questioni d'onore e ingiustizie sono, quindi, le più comuni forme dell'oltraggio. Il teatro dei Secoli d'Oro, quello calderoniano compreso, è percorso da numerosi conflitti d'onore, da *agravios* «apparentemente» multiformi, che investono l'ambito dell'onore familiare o politico, ad ognuno dei quali corrisponde un «vendicatore» diverso. Il virgolettato evidenzia la distanza esistente tra questa plasmazione *aurisecular* e l'immagine romantica esaltata o idealizzata attualmente. Di solito, i personaggi che vendicano un'offesa in Calderón sono genitori, fratelli o sposi, cioè i garanti sociali dell'*honor* e della *honra* familiare nel Cinque e Seicento. Uso entrambi i termini per ricordare un concetto notorio nel teatro spagnolo, che Lope riassunse brillantemente in tre versi de *El comendador de Córdoba* –«Honra es aquello que consiste en otro./ Ningún hombre es honrado por sí mismo,/ que del otro recibe la honra un hombre»–, in cui si differenziava l'onore di cui siamo intimamente consapevoli e responsabili dall'immagine onorevole che ci concede l'umana convivenza: in altri termini, la dignità morale personale che differisce da quella pubblica. Questa distinzione spiega il comportamento di don Gutierre nei confronti dell'innocente doña Mencía ne *El médico de su honra*, o di Juan Roca verso Serafina ne *El pintor de su deshonra*, oppure illustra *dramas de honor* emblematici fin dal titolo, qual è il caso di *A secreto agravio secreta venganza*, un vero monito a vendicar l'onore evitandone quella pubblica diffusione che ne decreterebbe la perdita definitiva. Si tratta di opere rinomate su cui si sono versati fiumi d'inchiostro.

Per offrire un sondaggio della fenomenologia calderoniana del vendicatore mi soffermerò su tre *pièces* appartenenti a momenti diversi della traiettoria del drammaturgo: *Luis Pérez el gallego*,

*Amar después de la muerte* o *El Tuzaní del Alpujarra*, ed *El alcalde de Zalamea*<sup>10</sup>. La prima commedia viene redatta da un ventottenne Calderón, la seconda e la terza invece sono state composte nel decennio immediatamente successivo (rispettivamente, intorno al 1632 o 1633<sup>11</sup> e, con ogni probabilità, nel 1636) ma tutte condividono alcuni tratti di rilievo. *In primis*, identificano fin dal titolo, primo o secondo che sia, il protagonista, l'esecutore, come si vedrà, della vendetta. In seconda istanza, in tutte e tre le *pièces* l'offesa investe l'ambito dell'onore privato, personale, estendendosi a quello pubblico per il comportamento delle parti in causa. Dal disonore della sorella di Luis Pérez (affiancato però dal rispetto del vincolo d'amicizia verso don Alonso) scaturiscono le scelte del futuro bandito galiziano; la vendetta per l'uccisione della moglie è alla base del comportamento di Álvaro Tuzaní; lo stupro della figlia muove Pedro Crespo alla restaurazione dell'onore perduto. In terzo luogo, lo scenario geografico dell'azione si colloca agli estremi del regno, in un contesto prevalentemente rurale: la Galizia, l'Alpujarra granadina durante la ribellione dei *moriscos* o il paesello dell'Extremadura in cui vengono ospitati i soldati spagnoli in viaggio verso il Portogallo; in quarto luogo, il contesto storico è lontano, ma solo relativamente, dalla contemporaneità degli spettatori – sono i tempi del nonno o del padre di Felipe IV – ma le opere sollevano significative questioni sociali: la corruzione della giustizia, l'esclusione dell'alterità (i *moriscos*) e l'equità legislativa. Ne deriva, quindi, una stretta correlazione tra l'applicazione del castigo – il vendicatore è di fatto un punitore o castigatore dell'offesa – ed il sistema giuridico e le convenzioni stabilite dalla società. Curiosamente, due «vendicatori» calderoniani sono o diventano dei «fuorilegge» per ragioni connesse con l'offesa primigenia; il terzo, invece, scinde il ruolo di padre da quello di esecutore pubblico della giustizia per agire, come aveva egregiamente drammatizzato Lope, *un castigo sin venganza*. Ad ogni modo, le complicazioni e gli ostacoli, morali o giuridici, in cui si imbattono sembrano a volte confutare la

---

10 Per informazioni sull'argomento e la bibliografia di queste opere, si consulti la banca dati, ancora *in fieri*, *Calderón Digital* diretta da Fausta Antonucci: <http://calderondigital.unibo.it/>

11 È la tesi di Alexander Parker che condivide Jorge Checa (Calderón, 2010: 18).

legittimità dell'atto vendicativo; altre, invece, la corroborano.

*Luis Pérez el gallego*

Il motivo della vendetta si associa immediatamente alla figura di Luis Pérez, che entra in scena, daga in mano, inseguendo il servitore Pedro per aver favorito l'illecito corteggiamento del ricco agricoltore Juan Bautista con la sorella, a causa della quale è spinto alla vendetta: «Por vengar, ingrata, en él/ las ofensas que hay en ti» (Calderón, 1959: 144). Ciò nonostante, l'atto vendicativo viene eccezionalmente sospeso, per cui Luis Pérez concede al *gracioso* di abbandonare il luogo dell'infamia, con la promessa di portarlo a termine ad un loro eventuale futuro incontro. Il protagonista dell'opera è un giovane ed onesto esponente della piccola nobiltà contadina, che segue i dettami della legge dell'onore, qui abrogata apparentemente a causa del rapporto fraterno<sup>12</sup>.

Identica sospensione investe indirettamente il protagonista principale, nel conoscere, poco dopo, l'Almirante, il cui nipote don Diego è stato appena ucciso dall'amico di Luis Pérez. L'omicidio, però, un duello corpo a corpo, è stato compiuto «sin traición ni alevosía,/ sin engaño y sin ventaja» (Calderón, 1959: 153); ne consegue che, come confessa il colpevole, don Alonso, non è passibile di vendetta. La spiegazione, ovviamente, lascia interdetto l'Almirante, che delimita e sospende l'azione contro il giovane. Finché questi resterà sulla sua proprietà godrà della momentanea immunità, ma non appena ne varcherà i confini, ormai sul territorio del monarca, l'offeso nobiluomo potrà portare a termine la vendetta, «ley que en mármol se graba»:

Y por cumplir de una vez  
mi palabra y mi venganza,  
todo el tiempo que estuvieres  
en mi tierra, está guardada  
tu persona; pero advierte  
que, al salir della, te aguarda  
la muerte; que si ofrecí  
defenderte hoy en mi casa,

---

12 Sui personaggi di questa *pièce* si soffermò tempo addietro Pena Sueiro (1996).



en mi casa te defiendo;  
 pero no te di palabra  
 de guardarte en el ajena.  
 Y así, poniendo la planta  
 en tierra del Rey, verás  
 que quien te libra, te agravia;  
 quien te asegura, te ofende,  
 y quien te vale, te mata.  
 (Calderón, 1959: 144)

Ai fini di questa rassegna è degna di nota pure la reazione di doña Leonor, dama che cerca di eludere l'ostacolo d'onore dello zio, poiché è libera di assumere il ruolo di vendicatrice del fratello. Come indicato in precedenza, il suo intervento verrà immediatamente neutralizzato dall'Almirante, e così don Alonso abbandonerà il palcoscenico protetto dalla temporanea indulgenza.

Il concatenamento delle offese e dei doveri che rende i personaggi, come dal titolo di una nota commedia di Rojas Zorrillas, *obligados y ofendidos* è uno dei tratti più originali del teatro spagnolo *aurisecular*. Apre una grande varietà di situazioni complesse, moralmente e socialmente, che scardinano i codici tra classi e tra pari. Il meccanismo si intravede nei vari «giri di vite» che Calderón dissemina in quest'opera, che complicano le decisioni di Luis Pérez portando a conseguenze imprevedibili e ancor più complesse. Ogni volta che il giovane opera una scelta (permettere al servitore di andarsene, aiutare l'amico, ecc.), pur nell'osservanza delle leggi d'onore, finisce per affrontare un nuovo dilemma o un nuovo disonore fino a diventare un fuorilegge<sup>13</sup>.

Si pensi pure a quando intravede proprio in Manuel, rustico «alcaide» dell'onore di doña Juana, il testimone dell'oltraggio e del disonore, giacché costui ha assistito ad una visita inopportuna fatta alla sorella.

...y así, veo el cruel tiro  
 ejecutado en los dos,  
 pues voy a ver, vive Dios,

---

<sup>13</sup> Sul peso della legge in questa commedia, si rimanda a Greer (2013) e Cruickshank (2018).

mi honor en vos, y en vos miro  
 mi agravio; que el cristal sabio  
 poco lisonjero es,  
 y honor visto del revés  
 por fuerza ha de ser agravio.  
 (Calderón, 1959: 157)

Le vicissitudini d'onore si scontrano poi con il rapporto di Luis Pérez con gli esecutori della giustizia di Stato, verso i quali (e la quale) sembra alquanto scettico; uno scontro che diventa manifestazione di ribellione ed insolenza. Com'è noto, il finale delle peripezie di *Luis Pérez el Gallego* restò quasi aperto, con la messa in libertà dell'omonimo protagonista da parte della giustizia e la prospettiva di una *Segunda parte* che Calderón non compose mai<sup>14</sup>. Simile *desenlace* portò ovviamente la critica a chiedersi quale sarebbe stata la soluzione calderoniana, speculazione che non ci tange perché in questa prima parte Luis Pérez non si vendica, ma ne viene tendenzialmente giustificato il comportamento onorevole persino nel suo stato di «fuorilegge».

#### *Amar después de la muerte o El Tuzaní del Alpujarra*

Nel terzo decennio del Seicento Calderón compose *Amar después de la muerte o El Tuzaní del Alpujarra*, ove si compie la vendetta di don Álvaro Tuzaní. Si noti però come la doppia intitolazione non faccia riferimento né all'oltraggio né all'atto vendicativo: mentre il primo titolo sottolinea la potenza del sentimento amoroso, il secondo annuncia il cognome e la provenienza del protagonista. Entrambe le etichette focalizzano l'attenzione sul granadino Tuzaní, un *morisco* cristiano che scopre l'assassino della giovane sposa durante la ribellione delle Alpujarras (1568-1570). Il colpevole è un soldato spagnolo, Garcés, il quale aveva perpetrato l'omicidio a scopo di lucro («arreatado no sé/ de qué furia, de qué saña/ [...] o por quitarla una joya/ de diamantes y una sarta/ de perlas, dejando todo/ un cielo de nieve y grana,/ la atravesé el pecho», Calderón, 201: 254, vv. 3021-3022, 3025-3029).

Eppure, non sembra essere la vendetta il nucleo tragico della

---

14 Redasse una continuazione della commedia, invece, Manuel de Anero Puente.

*pièce*, che drammatizza lo scontro tra i *moriscos* granadini e le truppe di don Juan de Austria, anche se è indiscutibile il protagonismo di Álvaro Tuzaní, il quale però spicca tra i capi *moriscos* più per questioni amorose che politiche. Come sottolineato da Jorge Checa, è una raffigurazione del cosiddetto *moro sentimental*, scisso tra impegni amorosi e d'onore. Davanti al consueto dilemma *amor-honor*, la priorità del protagonista è quella di proteggere e salvare la moglie, ragion per cui «la venganza que Álvaro buscará luego será una consecuencia de esta autopercepción y tiene mucho menos que ver con los agravios compartidos con los demás moriscos» (Calderón, 2010: 42).

Ciò non toglie che la vendetta sia un filo sotteso da Calderón fin dal principio dell'opera ed intessuto in una complessa orditura drammatica ed ideologica (politico-sociale e religiosa). Può sembrare inesatto attenuarne l'importanza o perfino eliminarla dall'equazione teatrale se prorompe fin dalle prime sequenze. Di fatto, l'iniziale irruzione del *Venticuatro* di Granada Juan Malec ai festeggiamenti per il venerdì porta alla ribalta non solo la questione dell'alterità religiosa e sociale dei *moriscos* (si fa riferimento alle prammatiche promulgate da Filippo II), ma anche l'oltraggio personale fatto a Juan Malec da don Juan de Mendoza, il quale l'aveva offeso togliendogli il bastone del potere e picchiandolo. Clara Malec vorrebbe vendicare lo sfregio fatto al padre e, per avviare l'azione vindice, è perfino disposta a sposare l'offensore ed abbandonare l'uomo che ama, Álvaro Tuzaní. Queste nozze ovviamente non si realizzeranno perché don Juan de Mendoza, avverso ai *moriscos*, respingerà siffatta *mésalliance*. D'altro canto, anche il suggerimento di anticipare le nozze con Clara viene avanzato da don Álvaro Tuzaní al fine di ottemperare, in virtù del rapporto di parentela che il vincolo matrimoniale istituirebbe, alla vendetta che la figlia di Juan Malec non può perpetrare. Ciò nonostante, sia questo *agravio* iniziale che l'eventuale riparazione non diventano cardine dell'azione drammatica se non per supportare la ribellione dei *moriscos* e, quindi, per promuoverne lo scontro con il potere reale. La vendetta d'apertura, quindi, fungerebbe da *casus belli* (cui si aggiungerebbero le prematiche reali) della rivolta ma, nel diventare il detonante di un comportamento collettivo sovvertitore dell'ordine sociale,

come interpretarne la giustizia, intrinseca o meno? Da che parte si inclina la bilancia della giustizia (umana o poetica)? Dalla parte di coloro che, spinti dalla vendetta, attentano contro la monarchia? Da quella dei *moriscos*, che, nonostante le origini, hanno il diritto a veder rispettato il proprio onore e riconosciuta la legittimità sociale? A tali quesiti Calderón risponde, vedremo, con la consueta complessa enigmaticità.

Un fattore che corrobora quanto la vendetta non diventi il nucleo della azione, può essere considerato il momento in cui viene perpetrato l'oltraggio, cioè, l'inizio della terza *jornada*, ragion per cui l'atto vendicativo viene realizzato nel *desenlace* (che, però, non è quello definitivo, che si conclude con l'assoluzione del *morisco*). Tuzaní, ancora ignaro dell'identità dell'omicida, interroga il soldato Garcés e, quando lo riconosce quale offensore, lo pugnala con decisione dichiarando ripetutamente la volontà di vendetta («Tú eres el que busco, tú/ tras quien me trae mi esperanza/ a vengar a su hermosura», Calderón, 2010: 254, vv. 3037-3039): una dichiarazione che diventa fattore determinante dell'autoriconoscimento di sé in quanto «vendicatore». Così, infatti, Álvaro Tuzaní confesserà la propria azione a don Juan de Mendoza (il corsivo è mio):

[...]

yo soy, si el verme os espanta,  
Tuzaní, a quien apellidan  
el rayo de la Alpujarra.  
A *venegar* vine la muerte  
de una beldad soberana,  
*que no ama quien no venga*  
*injurias de lo que ama.*

[...]

¡Ahora veréis que soy  
el Tuzaní, a quien la fama  
apellidará en sus triunfos  
*el vengador de su dama!*  
(Calderón, 2010: 255-256, vv. 3056-3062, 3089-3092)

È nella vendetta che Álvaro Tuzaní, un ribelle contro lo stato, si illumina di luce propria e, nonostante le origini, viene nobilitato

proprio dalla correttezza di questa risoluzione. In un certo senso, Calderón sgancia la vendetta dal contesto bellico, permettendone la giustificazione; e secondo Jorge Checa, spiega l'episodio ignominioso del soldato Garcés come un'anomalia del comportamento delle truppe agli ordini di don Juan de Austria e come il risultato di una concatenazione di errori e circostanze sfortunate (Calderón, 2010: 15), per cui «la venganza solo se excusa porque en la tragedia se asume que el crimen de Garcés no es un suceso representativo de lo ocurrido en Galera, sino más bien una anomalía condenable» (Calderón, 2010: 72). Non a caso Don Lope de Figueroa considererà che «el delito/ más es digno de alabanza/ que de castigo» (Calderón, 2010: 257, vv. 3107-3109), mentre don Juan de Austria lo definirà «la más amorosa hazaña» (Calderón, 2010: 261, v. 3194). Da un lato, l'amore, e dall'altro, le leggi d'onore, al di là della razza e della casta, sanciscono la legittimità della vendetta, del vendicatore «per amore».

### *El alcalde de Zalamea*

Non mi dilungo su questo rinomato dramma calderoniano, scritto probabilmente intorno al 1636 (data che ridimensiona il lasso temporale finora più frequentato dalla critica, che spazia dal 1640 al 1644)<sup>15</sup>, tranne che per ricordare il dilemma di Pedro Crespo e la

---

15 Sulla definizione cronologica de *El alcalde de Zalamea* pesa l'omonimia con la commedia attribuita a Lope. Cruickshank (2011: 283-284) ne riassume la storia dell'arte: «Otra representación probable de Prado durante este periodo es la de *El alcalde de Zalamea*. Durante mucho tiempo se pensó que *El alcalde*, impreso por primera vez en 1651, era producto de la experiencia bélica del propio autor, y que las brutalidades de las tropas castellanas alojadas en las casas de campesinos catalanes en 1640-1642 le sirvieron de modelo para describir el comportamiento de los soldados capitaneados por don Álvaro de Ataíde en Zalamea de la Serena en el verano de 1580. El descubrimiento de que Antonio de Prado había ofrecido una representación de *El alcalde de Zalamea* el 12 de mayo de 1636 no provocó un cambio inmediato en esa opinión, pues se suponía que se trataba de la otra versión de la comedia, atribuida a Lope. Sin embargo, el conocimiento creciente de la relación entre don Pedro y Prado en la década de 1630 junto con la constatación de que representar desfavorablemente a las tropas castellanas que tomaron Portugal en 1580-1581 habría supuesto una falta de tacto inmediatamente después del levantamiento portugués de diciembre de 1640, llevaron a reconsiderar la

complessità del personaggio. Condivido, con alcune riserve (che esporrò a breve), l'interpretazione di Ruano de la Haza<sup>16</sup>.

Il villano Pedro Crespo è consapevole sia della propria appartenenza sociale, che non disdegna né ripudia (è un contadino benestante e *cristiano viejo* che invita il figlio a restare tale e, quindi, non aspira ad elevare il proprio *status*), sia dell'esistenza di quell'onore pubblico e privato, legge ineludibile della convivenza coeva; è altrettanto conscio del proprio dovere nei confronti del re, da appoggiare con il patrimonio e la vita, ma non con l'onore perché come afferma, in una frase ormai celeberrima, «el honor/ es patrimonio del alma,/ y el alma sólo es de Dios» (Calderón, 1992: 101, vv. 874-876). Quando il capitano usa violenza alla figlia Isabel, la reazione di Pedro Crespo è straziante, e altrettanto può dirsi dell'incontro tra i due, ove si dibatte una possibile risoluzione del conflitto. Se la giovane prega il padre di ucciderla per evitare il disonore pubblico, Pedro Crespo decide invece di trattare la riparazione del danno tramite il matrimonio. L'arrogante capitano però respingerà la proposta, considerata indegna per motivi di casta, promuovendo così il riscatto attraverso la vendetta. Rivelerà così in un eloquente «tra sé» Pedro Crespo, *alcalde de Zalamea*:

¡Cielos,                    [Aparte.]  
cuando vengarte imaginas,  
me hace dueño de mi honor  
la vara de la justicia!  
¿Cómo podré delinquir  
yo, si en esta hora misma,  
me ponen a mí por juez

---

hipótesis. Victor Dixon ha sostenido de manera convincente que lo que se representó en 1636 fue la versión calderoniana y que los papeles de Crespo e Isabel fueron escritos pensando en Prado y en su tercera mujer, Mariana Vaca, mucho más joven que él».

16 Pur citando dalla classica edizione di Ángel Valbuena Briones (Calderón, 1992), conviene ricordare le edizioni posteriori a cura di Ruano de la Haza (Calderón, 1988 e quella «actualizada» del 2018), di Domingo Ynduráin (Calderón, 1989), l'edizione critica allestita da Juan Manuel Escudero (Calderón, 1998) e l'edizione bilingue di Giovanni Caravaggi (Calderón, 2015: 909-917), alle cui pagine introduttive si rimanda per completare il quadro critico di una delle opere più rappresentative e rappresentate del teatro spagnolo.

para que otros no delincan?  
 (Calderón, 1992: 161, vv. 2114-2121)

La nomina fresca a giudice del paese offrirà il destro al camuffamento (ma si tratta davvero di un sotterfugio?) della vendetta in semplice amministrazione della giustizia. Ruano de la Haza considera Pedro Crespo consapevole delle ingiustizie del sistema giuridico dell'epoca e ne interpreta il modo d'agire sulla base dell'osservanza di alcune leggi<sup>17</sup>. Se da un lato, il padre contravviene alla tacita legge dell'onore, pubblicando il proprio disonore e persuadendo la figlia a sporgere denuncia in virtù di quella legge naturale, e forse potremmo dire anche primordiale, che tutela i rapporti paternofiliali; dall'altro, il giudice contravviene alla legge militare, ma anche a quella regia, che prevedeva procedure legali specifiche per la risoluzione di simili situazioni. Condivido queste considerazioni, ma sono un po' scettica sulla falsità del personaggio nel decidere di vendicarsi per mezzo della giustizia. Il noto ispanista sottolinea la malizia, tradizionalmente attribuita ai contadini (ed evidente in alcune battute relative al ricco *labrador*), del commento tra sé di Pedro Crespo, segno di una doppiezza del personaggio, che approfitterebbe dell'occasione per nascondere la vendetta sotto lo stendardo della giustizia. A riprova della simulazione vi sarebbe l'espletamento spedito dell'arresto e della condanna tramite *garrote vil*, esecuzione cui allude il secondo titolo dell'opera, *El garrote más bien dado*, che non solo rimanda al tipo di pena capitale ma anche al fatto che il castigo sia considerato giustamente compiuto.

Gli indizi che portano a definire Pedro Crespo come un astuto vendicatore e non come un onesto giudice di provincia si concentrano sull'interpretazione del suddetto *aparte*. Ribaltiamoli. Assodata la prudenza, o se si preferisce la malizia e la scaltrezza, di Pedro Crespo, che l'ha spinto a salvaguardare la figlia, allontanandola dai soldati, e che lo presenta come un uomo sociale, consapevole della diversità delle leggi umane; assodato pure l'orgoglio «di casta» che lo connota, il fatto che la «vara de la

---

17 Cfr. Calderón (2018: 25-50).

justicia» gli venga offerta proprio nel momento in cui è sul punto di vendicare l'onore con il sangue potrebbe essere considerata, da una contingenza fortuita (anche se opportuna), quale un segno della provvidenza divina o di una giustizia poetica che gli permette di risolvere la questione in conformità con le norme legislative. Non simulazione, quindi, quanto una conferma della propria integrità ed equità, riconosciuta dalla società, che Pedro Crespo applica immediatamente. Da assolvere non è più la legge d'onore ma quella regia, umana, che condanna con la pena il reo, una volta denunciato presso il tribunale. È notorio che la giustizia impartita all'epoca non fosse tra le più eque, e variasse a seconda del potere, della religione e della categoria del denunciato e del querelante. Ostacolo che Pedro Crespo risolve con l'immediatezza dell'esecuzione.

Se poi riportiamo il discorso all'oggetto di studio, ovvero l'esistenza del vendicatore, non è errato affermare che il ruolo di Pedro Crespo deriva alla fine in quello del giudice e carnefice, del difensore dell'ordine, e la vendetta di sangue declina verso l'osservanza della giustizia applicata però equamente, al di là dei privilegi di casta. Non nego che questa conclusione possa peccare di «romanticismo» –così infatti fu interpretata posteriormente la commedia–, un miraggio critico che, però, non presuppone una rivendicazione sociale da parte di Calderón, un ribaltamento dello *status quo* giuridico dell'epoca. Sì, uno sguardo critico alle ingiustizie impunte ed alla inadeguatezza di una legge non detta, quella d'onore, che spinge alla vendetta personale.

### Conclusioni

Giungiamo ad alcune conclusioni, anche se provvisorie dato l'esiguo *corpus* analizzato. In Calderón l'onore sembra proprietà dell'uomo, al di là dell'appartenenza sociale o religiosa. Piccoli nobili, *moriscos* o ricchi contadini lo possiedono, ma avere onore non implica seguire la legge d'onore, e quindi, essere autorizzati alla vendetta di sangue. Calderón sembra molto critico rispetto alla vendetta e lo dimostra nel drammatizzare, oltre alle azioni che la promuovono, gli ostacoli che ne impediscono la messa in pratica, ma non con lo scopo di creare quella *suspense* che, in ambito



comico, permea, per esempio, le *comedias pundonorosas* e in quello tragico, le *revenge tragedy*. Nei casi in cui essa si produce si scontra con le procedure della giustizia, mentre quando non si realizza, la causa è da riscontrare proprio nella concatenazione e complicazione di quegli obblighi d'onore che l'hanno provocata.

Qualche decennio fa Bigelow (1983: 831-832, 833, 838) aveva raffrontato un'altra commedia calderoniana, *De un castigo, tres venganzas*<sup>18</sup>, sia con *Amar después de la muerte* ed *El alcalde de Zalamea* sia con *Las tres justicias en una* e *La niña de Gómez Arias* con lo scopo di studiare la coincidenza tra giustizia e vendetta ed analizzarne le diverse declinazioni. Se nel caso della *pièce* principale lo studioso annotava che il termine *venganza* non veniva usato «con su significado de acto violento personal», bensì con quello di «vindicación que resulta de hacer justicia», per quel che concerne le restanti commedie, «la relación entre justicia y venganza es mucho menos ambigua que en *Amar después de la muerte*» giacché «los actos de justicia y venganza coinciden con muertes dadas o mandadas por los representantes de la justicia». Concludeva, infine, che «Calderón prefiere un castigo ejemplar, templado (si cabe) con clemencia o piedad, y ejecutado sólo después de un examen cuidadoso de todos los hechos a la luz de la razón».

Si è di fronte ad una *variatio* di motivo drammatico, dal profilo complesso, dai molteplici punti di vista, in cui le relazioni personali –paternofiliari, coniugali, familiari, d'amore e d'amicizia, ecc.– si intrecciano ai rapporti collettivi –il rispetto degli organi o rappresentanti del potere, delle convenzioni sociali, ecc.–. Complessità che la critica corrobora con varietà di interpretazioni (quale caso emblematico si vedano le diverse letture de *El alcalde de Zalamea*).

Dal punto di vista drammaturgico, Calderón distribuisce equamente l'attenzione sia sul vendicatore che sull'offensore, ne delinea le inquietudini, i dubbi, le riflessioni vòlte alla realizzazione del regolamento di conti e perfino le conseguenze della vendetta. Il peso del criterio morale-religioso, che respinge a priori il concetto di vendetta, raramente viene esplicitato, a

---

18 Su questa commedia e le commedie di Lope sul tema, tra queste *El castigo sin venganza*, si vedano anche le considerazioni di García-Reidy (2013), recente editore della celebre *pièce* di Lope.

differenza di quello giuridico-sociale, che, se da un lato, conteneva le vertenze della *venganza* per tramite degli appositi canali legislativi e delle prammatiche contro i duelli, dall'altro, invece, la rendeva socialmente accettabile.

### Bibliografia

- Andres S., *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- Antonucci F., "Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas", in L. Gentilli – R. Londero (eds), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 129-146.
- Bigelow G. E., "De un castigo, tres venganzas y la coincidencia de justicia y venganza en el teatro de Calderón", in *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 827-838.
- Bowers F., *Elizabethan Revenge Tragedy*, Princeton, University Press, 1940.
- Burnett A., "Medea and the Tragedy of Revenge", *Classical Philology*, vol. 68, n° 1, 1973, pp. 1-24.
- Burnett A., *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Calderón de la Barca P., *Luis Pérez el gallego*, in *Obras completas, Tomo I Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 141-175.
- Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M<sup>a</sup>. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Calderón de la Barca P., *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1992.
- Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. J. M. Escudero Baztán, Madrid/ Frankfurt am Main,

- Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 1998.
- Calderón de la Barca P., *Amar después de la muerte*, ed. J. Checa, Kassel, Reichenberger, 2010.
- Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea/ Il giudice di Zalamea*, Testo spagnolo a cura di G. Caravaggi, Nota introduttiva, traduzione e note di G. Caravaggi, in M. G. Profeti (coord.), *Il teatro dei secoli d'oro*, volume II, Milano, Bompiani, 2015, pp. 907-1105, 2274-2283.
- Calderón de la Barca P., *El alcalde de Zalamea*, ed. actualizada J. M<sup>a</sup>. Ruano de la Haza, Barcelona, Austral, 2018.
- Couderc C. – Tropé H. (eds), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe - XVIIe siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Cruickshank D. W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- Cruickshank D. W., “Reducir a estilo noble y cortés el hurtar’: Calderón’s *Luis Pérez el gallego*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2018, pp. 1-11.
- García-Reidy A., “Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)”, *eHumanista*, 24, 2013, pp. 108-131.
- Greenberg M., “Revenge Tragedy”, in *A New Companion to Renaissance Drama*, edited by Arthur F. Kinney and Thomas Warren Hopper, Oxford, John Wiley & Sons Ltd., 2017, pp. 403-416.
- Greer M. R., “The Weight of Law in Calderón”, *Bulletin of Spanish Studies*, 90: 4-5, 2013, pp. 651-678.
- McKendrick M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Mira de Amescua A., *La reina Sevilla, infanta vengadora*, ed. Abraham Madroñal, en *Teatro completo. Volumen XII*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad/Diputación, 2012, pp. 391-488.
- Oleza J. – Antonucci F. “La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, vol. 29, n° 3, 2013, pp. 687-741.
- Pena Sueiro N., “Acerca de los personajes de *Luis Pérez el Gallego*

(Pedro Calderón de la Barca)", *Lenguaje y textos*, 1996, 8: 93-107.

Rabaté Ph., "El mito de las amazonas en Lope de Vega y Tirso de Molina: entre reapropiación textual e hibridez de las figuras", in E. I. Deffis - J. Pérez Magallón - J. Vargas de Luna (eds), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, Puebla/ Montréal/ Québec, El Colegio de Puebla/ McGill University/ Université Laval, 2013, pp. 215-239.

Rodríguez López-Vázquez A., "Claramonte y Corroy, Andrés de", in P. Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2010, I-II, I, pp. 341-352.

Tirso de Molina (atribuida a), *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1995.

Trambaioli M., «La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 233-262.