



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Oltre lo stereotipo. Il ruolo dei personaggi
femminili nel teatro spagnolo del Siglo de
Oro: il caso di Laurencia in Fuente Ovejuna
e Rosaura in La vida es sueño.*

Relatore
Prof. Giovanni Cara

Laureanda
Valentina Rizzo
n° matr. 1199618 / LTLLM

Anno Accademico 2022 / 2023

INDICE

INDICE.....	3
ABSTRACT.....	5
INTRODUCCIÓN.....	7
1. LA RAPPRESENTAZIONE DELLE DONNE NEL TEATRO BAROCCO....	13
1.1 La scelta dei personaggi.....	13
1.2 L'importanza del <i>corral</i> per il teatro barocco spagnolo.....	15
1.3 Lo stereotipo della <i>damsel in distress</i> e le sue implicazioni.....	16
2. LAURENCIA E ROSAURA A CONFRONTO.....	23
2.1 L'importanza del nome.....	23
2.2 Le radici e il rapporto con il padre.....	25
2.3 Un posto nel mondo.....	29
2.4 Personalità e tratti distintivi.....	31
2.5 <i>Honra e honor</i>	37
2.6 L'amore e le sue conseguenze.....	43
BIBLIOGRAFIA.....	53
SITOGRAFIA.....	55

ABSTRACT

Históricamente, el papel de las mujeres ha sido limitado tanto en la vida cotidiana, política y literaria como en las obras de ficción. Los personajes femeninos siempre han sufrido de un desarrollo marginal e irrelevante, condicionado por la presencia de un hombre y solo útil a él mismo. Sin embargo, hay algunas excepciones, por lo tanto esta investigación se pone el propósito de analizar las protagonistas de dos obras del teatro áureo español, *Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño*, Laurencia y Rosaura. Aunque se trata de mujeres escritas por hombres, estos personajes se destacan de los otros de su tiempo por el relieve que tienen en sus respectivas historias. A través del confronto entre las dos protagonistas sobre temas como honra, amor y genealogía, junto al aspecto social y personal, esta tesina estudia en profundidad los paralelismos y las diferencias entre Laurencia y Rosaura para determinar sus crecimientos en cualidad de protagonistas: campesina una y hija de una noble la otra, de hecho la historia de ambas las mujeres tiene como asunto la virtud femenina y el peligro, o las consecuencias, de perderla. Con la finalidad de corroborar la existencia de mujeres de ficción autónomas e independientes que se liberan de la mayoría de los estereotipos, este estudio analiza entonces el papel fundamental de Laurencia y Rosaura en el desarrollo narrativo de las obras de referencia, aunque respetando las dinámicas de género del siglo XVII.

INTRODUCCIÓN

La lucha de las mujeres para ser reconocidas como entidades independientes de los hombres se prolonga desde siglos. A este propósito la literatura ha sido muy fructífera, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, y aunque la presencia de personajes femeninos fuertes y autónomos está considerada un fenómeno sobre todo contemporáneo, esta convicción se revela no ser completamente fiel a la historia de la igualdad de género por la que hoy todavía se lucha en diferentes partes del mundo. Es de hecho necesario tener en cuenta de las numerosas producciones literarias protagonizadas por mujeres que dejan atrás los estereotipos que las definen para evolucionarse en personajes de calibre superior; ejemplo del principio de una evolución desde un modelo de pasividad y obediencia femenina a una caracterización mucho más auténtica son Laurencia y Rosaura, protagonistas de las célebres obras del teatro áureo *Fuente Ovejuna* de Félix Lope de Vega y Carpio y *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. En particular esta tesina intenta analizar como Laurencia y Rosaura se relacionan a los estereotipos más comunes a los personajes femeninos de sus tiempo a través de la comparación de sus características, con la finalidad de determinar si ellas pueden de verdad definirse protagonistas vanguardistas del teatro del Siglo de Oro.

El primer capítulo explica lo que se entiende por el papel de los personajes de una historia según el estudio *Morfología del cuento de hadas* realizado por Vladimir Propp en 1928, el cual pone en evidencia como la estructura del cuento de hadas se realiza a través de los mismos arquetipos. Entre estos papeles inalterables la mujer está confinada a ser la princesa que tiene ni autoridad, ni autonomía sobre su destino ya que solo sirve al trama como víctima de una maldición o como premio amoroso; a tomar decisiones para ella están en realidad los hombres, en cuanto la mujer pertenece antes al rey su padre y después al héroe que la salva y con el cual ella se casa al final. De este modelo se debe a la literatura caballeresca europea, la cual representa los personajes femeninos como

indefensos y débiles, sino también puros y nobles de ánimo y por eso fundamentales para elevar espiritualmente al héroe para que él tenga éxito en su hito. Sin embargo, la ausencia de una representación efectiva de las mujeres no falta solo en términos de caracterización en las obras literarias, pero también en sus actuaciones en los teatros; de hecho, actuar estaba prohibido para las mujeres de todos antecedentes y hasta el siglo XVI solo los hombres podrían recitar. Gracias a la difusión en todas las ciudades españolas de los corrales de comedias, casas de dos-tres pisos con un amplio patio interno, por fin las mujeres pueden subir al escenario como actrices: esta revolución del modo de hacer teatro permite entonces una representación sin dudas mucho más realista de la sociedad del Siglo de Oro español, ya que todo el pueblo puede acceder a los mismos espectáculos en los cuales se interpretan también escenas bucólicas de vida cotidiana de campesinos como ellos.

Sin embargo, el papel de la mujer siempre está condicionado por la dualidad de los arquetipos de la mujer inocente y santificadora, la damisela en apuros que sublima el héroe, y su contraparte, el personaje femenino tentador y malvado por excelencia, la bruja o la prostituta. De hecho, la mayoría de los personajes femeninos no goza de la misma profundidad de carácter que en cambio define los masculinos y solo pueden pertenecer a uno de los dos extremos entre los cuales se reduce sus complejidad.

Por esta razón, los casos de Laurencia en *Fuente Ovejuna* y Rosaura en *La vida es sueño* se destacan de la norma a causa de una caracterización de ambas las mujeres que hoy en día se definiría casi tridimensional. El segundo capítulo de la tesina examina entonces las dos protagonistas por medio de su comparación a través de seis diferentes temas comunes identificados con el análisis de las obras: la importancia del nombre, las raíces y la relación con el padre, un lugar en el mundo, personalidad y características distintivas, honra y honor y el amor y sus consecuencias.

En principio ingeniado por Miguel Cervantes en su obra maestra, Lope de Vega y Calderón de la Barca utilizan su mismo mecanismo de nombramiento de los personajes para desvelar de esta manera algunas sus características. El nombre

Laurencia, por ejemplo, tiene su origen del latino *laurus*, que significa laurel, e implica su conexión con el mundo rural del que ella hace parte, además de hacer referencia a los intelectuales coronados de laurel y entonces al papel sublimatorio de la mujer. En parte, Rosaura se revela ser su opuesto: aunque su nombre está dividido en “rosa” y “aura”, la mujer no es originaria de un contexto bucólico como Laurencia, sino es hija de una noble. La mención de la rosa implica por supuesto el valor amoroso de Rosaura, junta al elemento celestial “aura” que señala su función redentora respecto al otro protagonista de la obra, el príncipe Segismundo. El personaje tiene una relación compleja con su identidad: en el principio de la Jornada Primera en *La vida es sueño*, Rosaura aparece en ropa masculina como un misterioso e innominado jinete cansado por el viaje, mientras durante la Segunda Jornada sale a la escena como Astrea, otro nombre claramente sublimatorio, señora de compañía de la dama de corte Estrella. Esta multiplicidad identitaria distingue Rosaura de los otros personajes evidenciando su naturaleza inestable y por eso monstruosa, alienable de la sociedad, ya que ella misma no sabe quién es. Surge por lo tanto su falta de raíces; es decir, de una figura paterna presente en su vida.

El segundo tema de confronto entre Laurencia y Rosaura trata por supuesto de la relación entre las mujeres y sus padres y la importancia de estas raíces en determinar la posición y la credibilidad social de los personajes. Rosaura, como antes especificado, está alienada de la sociedad tanto por haber perdido su honra, como por ser hija de una aventura sentimental entre una dama y un hombre que las abandonó. Se trata de una condición determinante para ella que la define como individuo, porque excluye la posibilidad para ella de ser aceptada o ser parte activa de la sociedad en la que vive a través de un matrimonio. Después del encuentro con Segismundo, Rosaura dona su devoción a Clotaldo a cambio de haberle salvado la vida. De vez en cuando durante la obra hay momentos en que Rosaura se refiere a Clotaldo con el mismo respeto que una hija usaría con su padre, sin saber la verdadera identidad de su salvador; detalle que descubre solo al término de la Tercera Jornada. Laurencia, de otra manera, no afronta las mismas dificultades de Rosaura. Hija del alcalde de Fuente Ovejuna,

Esteban, y con una madre que menciona brevemente en un solo verso, la dinámica entre los dos es amable y burlona; él la quiere y respecta mucho y viceversa. Sin embargo, Laurencia no vacila en reprender su padre y los otros hombres del pueblo por su inercia delante de los abusos del Comendador, reproche que anima los corazones de sus paisanos y alienta a la revuelta.

Como consecuencia de estas consideraciones se puede concluir que este lazo, o la ausencia de eso, condiciona en profundidad el carácter de las dos. La confianza entre Laurencia y su padre Esteban favorece su desarrollo en un pueblo que la conoce y la admira por su agudeza y vigor, aunque ella no se ponga sobre un pedestal y trabaje como sus compañeras campesinas. De otro lado, Rosaura no goza de todo esto: crecida solo por su madre, ella falta de un referente paterno, el que determina inevitablemente su falta de una identidad específica. Claro, Rosaura se queda una mujer determinada e ingeniosa, pero esto no es suficiente para la sociedad del Siglo de Oro, entonces el misterio se resuelve solo durante la Terceda Jornada, en el momento en que Clotaldo, servidor del rey Basilio de Polonia, por fin revela su paternidad, ennobleciendo Rosaura así que ella pueda por fin casarse con su prometido Astolfo para recoger su honor.

El cuarto tema de análisis profundizado concierne las personalidades de los personajes. Laurencia, por ejemplo, se destaca de sus paisanos por su agudeza y vitalidad. Ella no se preocupa de ser impertinente con Frondoso, su futuro esposo, o con el Comendador en persona; además, Laurencia es la primera a delatar explícitamente a Fernán Gómez por sus abusos, levantando el velo sobre el agotamiento general del pueblo que estas fechorías han causado. Al contrario, Rosaura da prueba de ser dotada de un carácter determinado e ingenioso; de hecho, es demasiado raro que una mujer se embarque en el viaje del héroe, ya que es una temática que, por supuesto, atañe exclusivamente a los personajes masculinos. Antes de llegar al Reino de Polonia Rosaura afronta un largo periplo, apoyada solo por el gracioso Clarín, y esto ya llama la atención sobre su fuerza física y moral en llevar a término su plan de matar a Astolfo. Nadie va a salvar a Rosaura sino ella misma y esto ella lo dice claramente, rechazando también la ayuda de Clotaldo. Por lo tanto, aunque Laurencia y Rosaura se quedan mujeres

escritas por dos hombres, es evidente que tienen cualidades que las ponen más proactivas que otros personajes femeninos del mismo periodo.

Otra característica que Laurencia y Rosaura tienen en común es la relación con honra y honor, virtudes imprescindibles para una mujer del tiempo que siempre se trenzan entre ellas. Si una, Laurencia, incita el pueblo a sublevarse sobre el tirano que lo atormentaba, la otra, Rosaura, lucha para reconquistar lo que ha perdido por mano de su prometido; de hecho, ella representa la alienación social que debe enfrentar una mujer que ha sido deshonorada. Por eso el tema de honra y honor es tratado en las obras tanto una cuestión personal como un problema colectivo, y aunque por fin son los hombres a tener la última palabra, las mujeres de todas formas ponen en movimiento la resolución del conflicto.

El último confronto entre Laurencia y Rosaura trata el tema del amor. Ambas las mujeres no tienen una idea positiva de este sentimiento: Laurencia es orgullosa y se ríe del amor, en cuanto cree que solo se trata de la busca de hermosura y nada más; en contrario, Rosaura piensa en él con resentimiento y amargura por la traición sufrida. Ninguna de las dos parecería ser propensa a perseguir el amor, pero esto durante el Siglo XVII no es posible: la mujer siempre debe ser sometida a un hombre, sea ella hija, mujer o madre, pena el aislamiento de la sociedad y humillación, ya que este siglo está tristemente conocido por la caza de brujas. Por esta razón en el final de las dos obras tanto Laurencia como Rosaura se casan, aunque la primera se ha enamorado de Frondoso después de que él le ha demostrado su coraje. Rosaura, en vez, no tiene la misma suerte: su matrimonio no depende de su amor por Astolfo, sino de la posibilidad de reparar su honor de una vez por todas, aunque es una decisión que no toma ella personalmente y que, entonces, debe sufrir.

En conclusión, Laurencia y Rosaura sean personajes vanguardistas solo en parte. Con toda seguridad ellas bien representan una complejidad de carácter femenina que raramente ha sido ahondada en obras parecidas a *Fuente Ovejuna* y *La vida es sueño*, pero, naturalmente, están todavía influenciadas con los estereotipos de genero comunes al Siglo de Oro. Por más que imperfectas, en su pequeño, es gracias a personajes como Laurencia y Rosaura, escritas por autores

innovadores, que el papel de la mujer en la literatura ha podido evolucionarse y adquirir más relieve. Esto, junto a las mujeres verdaderas que en los siglos siguientes habrían luchado por la independencia de las generaciones futuras.

1. LA RAPPRESENTAZIONE DELLE DONNE NEL TEATRO BAROCCO

1.1 La scelta dei personaggi

Nel realizzare un'opera letteraria di qualsiasi tipo, sia essa un *roman en feuilleton* o una *pièce* teatrale, la creazione di personaggi efficaci e definibili in un ruolo preciso è essenziale allo sviluppo della trama nonché fattore determinante del successo dell'opera. Perché questo accada, e quindi i personaggi siano in grado di attirare l'attenzione e la simpatia del pubblico che segue l'evolversi delle loro vicende, questi devono rappresentare un insieme di caratteristiche fisiche, morali, sociali e ideologiche che li renderanno reali e vivi agli occhi degli spettatori, permettendo agli stessi di immedesimarvisi grazie al loro ruolo nella storia e i tratti distintivi che li diversificano l'uno dall'altro.

Per permettere alla storia di svilupparsi e giungere a una conclusione, talvolta accompagnata da una morale, i personaggi devono quindi assumere una serie di ruoli specifici nel contesto in cui si muovono. Vladimir Propp, mettendo a confronto cento fiabe russe nel suo *Morfologia della fiaba* (1928), definisce otto categorie di personaggi-tipo:

1. l'eroe, caratterizzato da un bell'aspetto e da qualità positive e nobili intenti;
2. il suo aiutante, spesso anche spalla comica;
3. l'antagonista, considerabile il completo opposto dell'eroe in termini morali e fisici;
4. il mandante, che di fatto manda l'eroe a intraprendere l'impresa,
5. il donatore, colui che guida l'eroe e gli dona oggetti magici per superare le difficoltà che incontrerà sulla sua strada;
6. il falso eroe, personaggio che con l'inganno cerca di prendersi i meriti e i premi destinati all'eroe;
7. la principessa, rappresentante il premio immateriale dell'amore conquistato dall'eroe ed ella stessa premio per l'impresa compiuta;

8. il padre di lei, il re, colui che riconosce il vero eroe e celebra il matrimonio.

È necessario sottolineare che questi ruoli non sono sempre interpretabili in qualità di compartimenti stagni poiché non sono né obbligatori, né per forza assegnabili a un solo personaggio; invero, a volte possono sovrapporsi. Un esempio è il protagonista romantico della letteratura di fine Ottocento, cui ruolo spesso non corrisponde a quello dell'eroe perché vittima della sua immobilità e del suo nichilismo e dunque antagonista di se stesso.

Lo Schema di Propp è quindi stilato sulla base dell'analisi di fiabe popolari, racconti antichi e difficilmente collocabili dal punto di vista cronologico e rappresenta, nonostante sia ancora possibile trovare questo tipo di classificazione in alcuni prodotti della letteratura contemporanea, un modello di riferimento generalmente superato. Concordando che narrativa e teatro, così come la poesia, abbondino di opere a confermare lo studio di Propp, il tempo e le arti hanno nel mentre fatto il loro corso: un noto caso di innovazione in questo senso è per esempio Victor Hugo, che nel 1831 pubblica *Notre-Dame de Paris*, cui eroe è un campanaro gobbo che alla fine della storia non ottiene alcun premio amoroso. Al giorno d'oggi sono inoltre in aumento le opere che raccontano il viaggio di un eroe, o di un'eroina, non convenzionali e non costituiscono più l'eccezione: si può a tutti gli effetti affermare che l'industria editoriale stia compiendo notevoli passi in avanti nel campo dell'inclusione, grazie a pubblicazioni che danno finalmente il dovuto spazio a temi quali disabilità, salute mentale, lotta contro il razzismo, omobitransfobia ed emancipazione femminile.

Sono infatti le donne, e di conseguenza i personaggi femminili, ad aver sofferto nel corso della Storia di una scarsa e molto spesso superficiale esplorazione della loro complessità. Ricoprire sul palcoscenico lo stesso ruolo che avrebbe dovuto rappresentarla era considerato disdicevole per una donna, dunque a interpretare i personaggi femminili, fin dai tempi di Euripide, sono stati gli uomini. È solo con la Commedia dell'Arte, a partire dal XVI secolo, che le donne prendono finalmente il proprio posto sul palcoscenico. Si tratta di una conquista sociale non indifferente e per la sua portata ne porta un'altra con sé, di natura

economica, che le garantisce continuità nel tempo: dal momento in cui le attrici mettono piede sul palco, il numero di spettatori aumenta nei teatri di tutta Europa. E a questi, di conseguenza, si aggiunge anche una notevole percentuale di spettatrici di tutte le classi ed estrazioni sociali.

1.2 L'importanza del *corral* per il teatro barocco spagnolo

Nella Spagna di fine Cinquecento questa tendenza coincide con l'apertura di sempre più teatri pubblici; gli spettacoli si spostano quindi dalle case degli aristocratici e diventano accessibili anche ai ceti meno abbienti. È con il secolo successivo, tuttavia, che si consolidano i *corral de comedias*: gli ampi cortili di palazzi o edifici pubblici vengono adibiti a teatri permanenti, muniti dell'attrezzatura necessaria per lo svolgimento degli spettacoli, la disposizione dei posti a sedere e la creazione di effetti speciali, altro regalo della Commedia dell'Arte italiana al teatro barocco spagnolo. Oltre a svilupparsi orizzontalmente, il *corral* si innalza su due livelli: il primo comprende la *cazuela*, uno spazio adiacente al palco riservato alle donne, il patio dal quale i più poveri potevano assistere, in piedi, allo spettacolo e le gradinate, dove si accomodava il popolo, mentre il secondo livello era riservato alle balconate alte che occupavano gli aristocratici. Il successo dei *corral* fu così massiccio da spingere le compagnie teatrali a rinunciare al loro carattere errante così da risiedere in pianta stabile presso i *corral* cittadini; si trattò di fenomeno di portata tale che portò a creare i primi abbonamenti per come li intendiamo noi oggi.

Considerando che il teatro era stato fin dall'antichità un luogo di intrattenimento e apprendimento, con la costruzione dei *corral* queste rappresentazioni diventano di fatto fruibili a tutte le fasce della popolazione; dunque gli aristocratici, finanziatori di autori e compagnie teatrali, ne intuiscono da subito la funzione propagandistica. Già Aristotele nella sua *Poetica* (ca. 334-330 a.C.) sottolineava in particolare la funzione catartica della tragedia, la quale provocando forti emozioni nell'animo umano era in grado di provvedere alla purificazione morale del cittadino. Si può quindi affermare che il teatro avesse

anche lo scopo di rappresentare in modo fittizio e metaforico la società e, all'interno di questa, i modelli sociali e comportamentali ai quali uomini e donne dovevano attenersi.

A questo proposito risulta evidente come secondo lo Schema di Propp i ruoli maschili comprendano dinamiche diversificate ed eterogenee; non si può dire altrettanto per quelli femminili. Nel caso del premio, ossia della principessa, essa esiste in relazione a suo padre, al quale è sottomessa e che al termine dell'opera la cede in sposa, e all'eroe che la vince, o la guadagna, come ricompensa per l'impresa da lui compiuta. Nonostante si tratti di una generalizzazione che cristallizza nel tempo lo stereotipo della damigella da salvare, all'interno di un'opera teatrale un personaggio femminile ha buona probabilità se non la certezza di essere presentata come figlia, (potenziale) moglie o madre, indipendentemente dalla natura delle sue azioni. Nel teatro elisabettiano ne sono un esempio Titania in *Sogno di una notte di mezza estate* (Shakespeare ca. 1595), potente regina delle fate nonché moglie soggiogata dal proprio marito, e la celebre Giulietta in *Romeo e Giulietta* (Shakespeare 1594-1596), una figlia che disubbidisce al padre per sposare il ragazzo che ama e per il quale, alla fine, sceglie di morire. Del ruolo delle donne nella società J. E. Sady Doyle scrive:

Ma sia le donne reali che i personaggi immaginari vengono utilizzati, senza alcuna distinzione, per soddisfare gli scopi della cultura, vengono rielaborati e ridefiniti nelle nostre narrazioni, affinché le paure che nutriamo riguardo al mondo femminile possano in essi trovare conferma, e la nostra idea di "donna" possa continuare a essere plasmata. (Sady Doyle 2019:237)

Donne, dunque, determinate dalla loro funzione all'interno del patriarcato.

1.3 Lo stereotipo della *damsel in distress* e le sue implicazioni

Per definire cosa sia uno stereotipo, il vocabolario Treccani usa queste parole:

stereotipo agg. e s. m. [dal fr. stéréotype, comp. di stéreo- «stereo-» e -type «-tipo»]. – [...] 2. s. m., fig. a. Modello convenzionale di atteggiamento, di discorso e sim.: ragionare per stereotipi. In partic., in psicologia, opinione preconstituita, generalizzata e

semplificistica, che non si fonda cioè sulla valutazione personale dei singoli casi ma si ripete meccanicamente, su persone o avvenimenti e situazioni (corrisponde al fr. cliché): giudicare, definire per stereotipi; s. individuali, se propri di individui, s. sociali, se propri di gruppi sociali. [...] c. Espressione, motto, detto proverbiale o singola parola nella quale si riflettono pregiudizi e opinioni negative con riferimento a gruppi sociali, etnici o professionali.

Quello della *damsel in distress*, definita secondo il Cambridge Dictionary come “una giovane donna in difficoltà che ha bisogno dell’aiuto di un uomo”¹, è forse uno degli stereotipi più longevi del panorama artistico occidentale. Le sue origini risalgono ai poemi greci dell’epoca classica, passando per la letteratura cavalleresca del ciclo carolingio e bretone ove le mirabolanti avventure vissute dall’eroe rappresentano l’essenza stessa, nonché motivo e prova tangibile, del suo nobile amore verso la damigella in pericolo, cui mano ottiene in quanto premio “materiale” per aver superato con successo le sfide affrontate. La damigella da salvare, infatti, esiste nell’opera in cui si muove in modo passivo, puramente funzionale alla glorificazione e alla nobilitazione dell’eroe; elemento e spunto salvifico cui unico scopo è elevarlo spiritualmente mentre attende di essere da lui salvata. Questo sottolinea deliberatamente l’incapacità di un personaggio femminile di farcela da sola e, per estensione, delle donne reali, non fittizie. È grazie all’inerzia della damigella che si mira a far emergere la forza e l’intelligenza dell’eroe accorso a salvarla: questo contrasto tra la passività della donzella e la dinamicità del cavaliere rientra nell’insieme di elementi caratteristici della mascolinità tossica che trova radici ed è sostentamento del patriarcato. Anche se è spesso la damigella a innescare il meccanismo narrativo attraverso vicissitudini delle quali è lei stessa vittima, come rapimenti o maledizioni, rimane comunque essenziale e vitale l’intervento di un uomo che faccia ammenda agli errori della donzella (molto spesso, il suo solo esistere) per liberarla dalle grinfie dell’antagonista o riportarla alla normalità spezzando la maledizione che l’affligge.

Questa caratterizzazione statica si cristallizza dunque nelle letterature europee con i suoi corrispettivi quali la *demoiselle en détresse* francese, la *damisela en apuros* spagnola e così via, arricchendosi nel corso del tempo di

1 [idiom, humorous] a young woman who is in trouble and needs a man’s help.

connotazioni culturali differenti ma mantenendo, nell'immaginario letterario, una rappresentazione generalizzata della donna e dei personaggi femminili pur sempre uniti dalla loro impossibilità di agire senza l'intervento di un uomo. Questo tipo di ruolo, per quanto piatto e riconoscibile dalla mancanza di caratteristiche distintive dei personaggi che lo incarnano, racchiude in sé quelle che potrebbero definirsi delle sotto-categorie relazionali che favoriscono la concezione della donna non come individuo indipendente ma in quanto appendice dell'altrui esistenza maschile, ovvero in qualità di figlia, moglie e madre. O tutte e tre le cose insieme.

Tuttavia, lo stereotipo muta e si distorce quando la donna, dunque il personaggio femminile, si svincola dal controllo di un uomo. Non a caso le figure che rientrano a pieno titolo in questa categoria sono la strega e la prostituta, ruoli funzionali alla rappresentazione dell'indole intrinsecamente mortifera e corrotta della donna, e in parte anche la religiosa, salvifica e virtuosa ma anch'ella, talvolta, macchiata di peccato.

La strega è il personaggio sovversivo per eccellenza. Spesso il suo ruolo è quello dell'antagonista, pronta a ostacolare l'impresa dell'eroe o dell'eroina per soddisfare il proprio interesse: il suo profilo tipico descrive una donna vecchia, che perdendo le forze della gioventù diventa più incline all'uso della magia per proteggersi o vendicarsi; è vedova, quindi povera e libera dal controllo del marito e a volte anche madre; sa usare le erbe e perciò sa anche curare, ma soprattutto è soggetta ai comportamenti eccentrici e antisociali tipici della senilità dovuti all'avanzare dell'età. Storicamente la sua figura era spesso associata a quella della levatrice, esperta dei misteri del parto e della vita sconosciuti invece agli uomini, e prima sospettata per l'alta mortalità infantile registratasi in tutta Europa a partire dalla crisi economica del 1550. La strega era temuta perché sfidava le norme di vicinato con la sua litigiosità, inimicandosi il villaggio nel quale viveva (le accuse di stregoneria erano, infatti, numericamente inferiori nelle città) e incoraggiando in questo modo i sospetti nei suoi confronti. Tuttavia la strega sfidava anche e soprattutto le convenzioni religiose dell'epoca, che esigevano donne ubbidienti e sottomesse al controllo maschile, ma soprattutto caste e virtuose; ritenute peccatrici per natura come lo erano tutte le donne secondo il *Malleus*

Maleficarum (1486), ai peccati di cui le streghe potevano essere accusate si aggiungevano anche crimini sessuali, in particolare riti orgiastici (es. Sabba), oltre che omicidi e piccoli furti, talvolta necessari per la sopravvivenza di vedove povere e anziane. Infine, la strega era un'eretica, sebbene non fosse insolito che in molte aree rurali dell'epoca si praticassero ancora riti pagani, e non il Cattolicesimo, a causa della loro arretratezza religiosa. Per le ragioni di cui sopra la strega veniva quindi perseguitata sia a livello locale che dalle istituzioni religiose, le quali giustificavano il suo comportamento, e la conseguente minaccia al voto di castità del clero che rappresentava, con la possibilità di aver venduto la propria anima al Diavolo in cambio di mutui benefici. D'altronde, come Sady Doyle fa notare, "Nel mito cristiano, a essere donna è l'apocalisse. Nella Bibbia, infatti, si profetizza che la fine dei tempi sarà dominata da una regina lussuriosa con in mano un calice d'oro «colmo delle abominazioni e delle impurità della sua prostituzione»."² Stando a questi presupposti, la strega si conferma un personaggio intrinsecamente negativo: rappresenta la malignità e il peccato che si tramandano di donna in donna, senza eccezioni.

È quindi la libertà sessuale, e di conseguenza riproduttiva, a legare strega, prostituta e religiosa insieme: la prima è vecchia ed esperta, svincolata da un uomo, la seconda cede le proprie prestazioni indiscriminatamente, mentre la terza rifiuta, o è costretta a rifiutare, qualsiasi unione fisica (seppur con le sue eccezioni). È proprio questa libertà in mano alla donna e alla donna soltanto, ancora oggi, a essere il nodo che lega le nozioni ben distinte di possesso e amore, spesso inquinando il significato di quest'ultimo, in quanto gravidanza e parto rimangono fenomeni incontrollabili e oscuri all'uomo cisgender, ma necessari per la progressione genealogica della sua eredità genetica e quindi, per estensione, del suo potere patriarcale. Per questo la prostituta può considerarsi una figura posizionata "nel mezzo" tra la strega e la religiosa: rappresenta la sfrontatezza della scelta e l'appetito dell'apocalisse riconducibili alla prima, ma talvolta anche l'imposizione di una decisione esterna che può subire la seconda.

² J. E. Sady Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Roma, Tlon, 2021, p. 11.

Se la strega rappresentava una minaccia per la società a causa della mancanza di un uomo a controllarla, per la religiosa vale l'esatto contrario: la sua libertà era limitata a tal punto da costringerla a vivere relegate tra le mura di un convento per obbligo o vocazione, privata di qualsiasi contatto con l'esterno. Nel periodo che spazia dal 1545 al 1563, tra la moltitudine di provvedimenti previsti dalla Controriforma, i monasteri subiscono una riconfigurazione significativa e ben più severa e la formula di clausura diventa presto largamente adottata. Questo accade soprattutto in Spagna, tanto che il "modello spagnolo" finì per contrapporsi in Europa a quello francese, più moderato. Tale condizione non si presentava esente da critiche sia da parte delle religiose, che dalle loro famiglie: si trattava di un isolamento non solo intellettuale ma anche familiare, dunque affettivo, volto a tutelare la loro virtù in un sistema di mortificazione e di condanna della carne. Si trattava a tutti gli effetti di una forma di violenza di difficile realizzazione in termini pratici, in quanto sarebbe stato impossibile poter isolare un monastero di clausura che doveva in ogni caso provvedere all'approvvigionamento delle religiose o a normali questioni di manutenzione delle strutture. Come conseguenza a questa condizione di estrema reclusione, si scatenarono nella prima metà del Seicento numerosi casi di nevrosi che portarono le monache barocche a ricorrere ad aspre penitenze, alle quali spesso si associavano sublimi visioni divine. Furono proprio queste a ispirare parte della produzione letteraria che permise la stesura di numerosi scritti mistici e religiosi. Tuttavia, non può esistere la figura della religiosa spirituale senza la sua controparte disubbidiente e istigatrice, notoriamente capeggiata dalla leggendaria monaca di Monza.

I personaggi femminili vengono dunque descritti ai loro estremi, donne-angelo santificate in terra dallo spirito divino o megere crudeli e spietate. Che siano anche e soprattutto figlie, mogli o madri non è che una caratteristica aggiuntiva al ruolo già compromesso e restrittivo nel quale è costretta l'esperienza femminile nell'età barocca.

Questo, tuttavia, non è il caso dei personaggi qui presi in esame. Sebbene si tratti pur sempre di donne scritte da uomini, e quindi risulti fondamentale

considerare il periodo di riferimento, Laurencia in *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega, ca. 1613) e Rosaura in *La vida es sueño* (Pedro Calderón de la Barca, 1635) riescono ad emergere in qualità di personaggi femminili che, seppur non possano considerarsi “forti” nell’accezione contemporanea del termine, svolgono un ruolo attivo e centrale per lo svolgimento e la conclusione delle loro storie, nelle quali non solo riescono a mantenere una propria integrità morale fino alla fine ma sono perfettamente in grado di cavarsela da sole. Naturalmente non si può parlare di femminismo come lo intendiamo al giorno d’oggi, dopo le quattro ondate che nel corso degli ultimi due secoli hanno permesso di compiere grandi passi in avanti per quanto riguarda i diritti delle donne e la parità di genere. Rimangono ancora tanti, dopotutto, gli stereotipi da abbattere nella società patriarcale in cui navighiamo, tanti quanti i diritti da tutelare. È quindi doveroso ricordare come lo stereotipo sia una “opinione precostituita, generalizzata e semplicistica, che non si fonda cioè sulla valutazione personale dei singoli casi ma si ripete meccanicamente, su persone o avvenimenti e situazioni”³ e che quindi si possa affermare che ciascuna epoca abbia quasi certamente avuto le sue opere più o meno progressiste; e che queste, in alcuni casi, abbiano nel loro piccolo contribuito a riplasmare l’idea di donna e il suo ruolo nella società.

3 Vocabolario Treccani.

2. LAURENCIA E ROSAURA A CONFRONTO

2.1 L'importanza del nome

Una delle caratteristiche che evidenzia, in primo luogo, come Laurencia e Rosaura rappresentino due facce della stessa medaglia è senza dubbio il loro nome. Riprendendo quanto Cervantes ingegna per il suo *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), Lope de Vega e Pedro Calderón de la Barca utilizzano lo stesso meccanismo di significazione per attribuire caratteristiche intrinseche ai propri personaggi e veicolare concetti impliciti immediatamente riconoscibili da parte del pubblico colto dell'epoca.

Nello specifico, il nome Laurencia deriva dal latino *laurus*, ossia lauro o più comunemente alloro, che si traduce nello spagnolo *laurel*. Si tratta di una pianta tradizionalmente associata a gloria, vittoria e immortalità, ma intrecciata in una corona richiama a sapienza e saggezza; molti tra poeti e letterati sono raffigurati indossando questo ornamento proprio allo scopo di far riconoscere il loro prestigio. Nel caso di Laurencia, le origini del suo nome e il significato che cela alludono sia al mondo contadino da cui proviene e di cui è parte integrante, sia alla rivolta a cui lei stessa sprona, incitando i suoi compaesani con fermezza e criticandone la vile inerzia dinanzi i soprusi e le angherie perpetrate dal Commendatore. È proprio lei, grazie alle sue parole pungenti e ispiratrici, a spingere Fuente Ovejuna a farsi personaggio collettivo per affrontare l'antagonista e portare un lieto fine alla vicenda. Il suo non è un caso isolato, in quanto altri personaggi quali Frondoso, suo futuro marito, e Jacinta, una popolana, presentano di fatto nomi che rimandano strettamente a elementi bucolici della campagna spagnola.

Anche il nome Rosaura, a scomporlo in “rosa” e “aura”, potrebbe suggerire una caratterizzazione legata alla presenza di componenti naturali come per Laurencia, e ciò è vero solo in parte. Se per la protagonista femminile di *Fuente Ovejuna* queste connotazioni la identificano invero come una contadina di

umili origini e risulta quindi condizionata dalla sua posizione sociale nel ruolo che assume nell'opera, per Rosaura è l'esatto opposto: pur considerando "rosa" un'unità indipendente legata alla florigrafia e alla tradizione sentimentale che sceglie questo fiore come rappresentativo dell'amore romantico per eccellenza, nel momento in cui è associata ad "aura" assume un significato più elevato, celestiale. Rosaura è infatti una dama figlia di una nobildonna, dunque non una popolana come Laurencia, e il suo nome così composto richiama il ruolo salvifico verso Segismundo al quale adempie in *La vida es sueño*. Non è, tuttavia, l'unica dualità che presenta il suo personaggio, poiché per ben due occasioni Rosaura assume mentite spoglie per nascondere la sua vera identità ai personaggi dell'opera. La pièce ha infatti inizio con Rosaura che si presenta al pubblico vestita da uomo, la spada di suo padre alla cintola, intenzionata a vendicare un torto subito da Astolfo, suo promesso sposo; tale alter ego maschile rimane senza nome, ma dal momento in cui Rosaura entra a far parte della corte di Polonia grazie all'intervento di Clotaldo, che poi scoprirà essere suo padre, sosterrà di chiamarsi Astrea. Tale nome è anch'esso riconducibile all'elemento celestiale che Rosaura rappresenta per lo sviluppo narrativo di Segismundo, oltre che rappresentare un riferimento alla salvezza tipicamente offerta da un personaggio femminile (in completa opposizione a figure come quelle della strega, per esempio). Il nome Astrea rappresenta inoltre una chiara contrapposizione alla figura di Estrella, nobildonna che Astolfo ha intenzione di sposare e alla quale Rosaura viene affidata in qualità di dama di compagnia, così da assicurarsi una copertura credibile per portare a termine la realizzazione della sua vendetta.

Si può quindi affermare che, mentre l'identità di Laurencia rimane stabile e allo stesso isolabile nel corso di *Fuente Ovejuna*, Rosaura mostra una frammentazione che Calderón evidenzia nel definirla un "mostro": in lei si fondono sia il maschile, quando si presenta nei panni di un uomo, che il femminile, nel momento in cui Rosaura agisce nel ruolo di Astrea e rivela platealmente la sua identità a fine opera. Questo continuo spostarsi da un'identità a un'altra rende quindi quasi immediato interpretare il personaggio come non collocabile in una posizione esatta e per questo instabile, senza radici, in un certo

sensu incerto delle proprie origini e del proprio ruolo, che Rosaura deve appunto riconquistare. Tutto ciò si contrappone quindi al caso di Laurencia, che non ha bisogno di identità secondarie per rivendicare le proprie convinzioni e il proprio posto all'interno del mondo di cui è parte.

2.2 Le radici e il rapporto con il padre

Il tema dell'identità si presenta con connotazioni differenti per le due pièce. In *La vida es sueño* si articola come questione centrale ed è trattata esplicitamente dai personaggi: nell'opera Rosaura è costantemente messa nella posizione di dover lottare in modo più o meno implicito contro un sistema sociale che la ostacola nella definizione di se stessa. Calderón la descrive come una creatura "mostruosa" per tre motivi: è una donna che si presenta vestita in abiti maschili e il suo genere risulta per questo ambiguo, ha perduto l'unico elemento di purezza in grado di darle valore nella società e, infine, non ha un padre. Questo dettaglio si rivela determinante per il suo personaggio: nel corso della pièce, a più riprese, la mancanza di una figura paterna viene usata come motivo o giustificazione da parte di altri per declassare Rosaura a una donna, a un elemento sociale, alla quale non convenga associarsi.

In *Fuente Ovejuna* invece la questione è presentata in modo ben diverso, in quanto i personaggi non hanno a che fare con problematiche simili, sebbene le origini di Laurencia non vengano svelate subito. È al verso 223, in un suo monologo, che si viene a sapere dell'esistenza di una madre che Laurencia menziona solo in quell'occasione e cui apparizione è strettamente legata a una scena di quotidianità tra le due. Poco dopo si viene a sapere che Laurencia è figlia di Esteban, uno dei due podestà di Fuente Ovejuna. Lo rivela lei stessa: "Si los alcalden entraran, que de uno soy hija yo, [...]" (vv. 607-608) nel momento in cui il Commendatore Gómez cerca con una scusa di attirarla nella Casa de la Encomienda. Laurencia è dunque consapevole della propria posizione sociale nel microcosmo di Fuente Ovejuna e non esita a farlo presente all'antagonista e al pubblico, usando questa informazione a proprio favore come condizione per il suo

ingresso. Con il padre Laurencia ha un rapporto amorevole, giocoso addirittura, come dimostrato nel dialogo tra i due nel momento in cui lei e Frondoso si recano dal podestà per annunciare il matrimonio (vv. 1408-1422):

ESTEBAN Hija, Laurencia, mi amor
a preguntarte he venido...
(apartate aquí)... si es bien
que a Gila, tu amiga, den
a Frondoso por marido,
que es un honrado zagal,
si le hay en Fuente Ovejuna.
LAURENCIA ¿Gila se casa?
ESTEBAN Y si alguna
le merece y es su igual...
LAURENCIA Yo digo, señor, que sí.
ESTEBAN Sí; mas yo digo que es fea
y que harto mejor se emplea
Frondoso, Laurencia, en ti.
LAURENCIA ¿Aún no te se han olvidado
los donaires con la edad?

Da quel poco che si evince sulla madre e dall'affetto di Esteban nei suoi confronti, Laurencia risulta essere un personaggio che non ha motivo di questionare né la sua identità, né il suo posto nel mondo. Solo al principio dell'Acto Tercero, nel momento in cui raggiunge la sala del consiglio di Fuente Ovejuna dopo essere fuggita dalla Casa de la Encomienda, Laurencia introduce nuovamente il tema dell'identità e lo fa rinnegando le sue origini. Dice (vv. 1712-1735):

LAURENCIA Dexadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
si no a dar voto, a dar voces.
¿Conocéisme?
ESTEBAN ¡Santo cielo!
¿No es mi hija?
JUAN [ROXO] ¿No conoces
a Laurencia?
LAURENCIA Vengo tal,
que mi diferencia os pone
en contingencia quién soy.
ESTEBAN ¡Hija mía!
LAURENCIA No me nombres
tu hija.
ESTEBAN ¿Por qué, mis ojos?

LAURENCIA ¿Por qué?
 ¡Por muchas razones! [...]
 Aún no era de Frondoso,
 para que digas que tome,
 como marido, vengança,
 que aquí por tu cuenta corre;
 que en tanto de las bodas
 no haya llegado la noche,
 del padre, y no del marido,
 la obligación presupone; [...]

In questa scena Laurencia si lancia in un'appassionata accusa verso l'inerzia dei suoi compaesani, e l'oltraggio subito, seppur non fisico, è tale da rifiutare di associarsi persino al proprio padre. Dopotutto era stata lei stessa, un centinaio di versi prima, a sottrarlo dalle percosse del Commendatore facendosi rapire, dunque la mancanza di un qualsiasi tipo di movimentazione da parte di Fuente Ovejuna contribuisce a far nascere in Laurencia sdegno nei confronti di Esteban, in quanto *alcalde* ma soprattutto padre, come esplicitato nel suo monologo. In ogni caso, il rapporto tra i due torna alla normalità non appena giustizia è fatta e il paese riesce con successo a farsi personaggio collettivo, impedendo che sia un singolo a essere accusato e punito per la morte del Commendatore Gómez.

Finché il padre è presente nella sfera relazionale di una fanciulla, quindi, questa saprà determinare con certezza le proprie origini attraverso i diritti che lo stesso padre esercita su di lei e, insieme a questi, sarà in grado di circoscrivere e sentir proprio un determinato luogo di appartenenza. Come accennato in precedenza questo non è il caso di Rosaura, nata da una relazione clandestina tra Violante, nobildonna di Moscovia, e Clotaldo, che lascia l'amante per servire re Basilio di Polonia prima della nascita della figlia. Rosaura cresce quindi senza una figura paterna al suo fianco, affidata alle cure della madre, e questo rappresenta per lei un grande svantaggio dal punto di vista sociale: non potendo dare una paternità certa alla dama, la sua identità è incompleta, non è verificabile, e ciò risulta nell'impossibilità per Rosaura di guadagnarsi un posto nel mondo. Lei stessa, confrontandosi con Segismundo durante il loro primo incontro in cui lui minaccia di ucciderla, termina la propria risposta con un "Yo soy..." (v. 277) che

rimane sospeso, vago; un sintagma nominale che non presenta attributo per completarlo. Alla fine della Tercera Jornada Astolfo constata che “[...] ella no sabe quién es.” (v. 3264), poco prima che Clotaldo sveli che Rosaura è in realtà sua figlia. Lui lo ha sempre saputo, fin dal momento in cui ha notato la spada che lui stesso lasciò a Violante pendere al fianco di lei, ed è interessante come Clotaldo non riveli questo segreto a nessuno se non al pubblico; è anzi Rosaura a menzionare più volte come lui le abbia dato la vita, sebbene ciò che lei intende è la salvezza che Clotaldo le ha concesso trovandole un posto a corte. Così dice ai vv. 888-901:

ROSAURA La vida, señor, me has dado
y pues a tu cuenta vivo,
eternamente seré
esclavo tuyo.

Uno scambio più diretto tra i due sulla questione si sviluppa alla fine della scena VIII della Tercera Jornada (vv. 2654-2630), a seguito della conferma dell'intenzione da parte di Rosaura di vendicare il proprio onore uccidendo Astolfo:

CLOTALDO [...] Y así escoge el que te cuadre
quedándose entre los dos;
que no hiciera, ¡vive Dios!
más, cuando fuera tu padre.
ROSAURA Cuando tú mi padre fueras,
sufriera esa injuria yo;
pero no siéndolo, no.

Queste continue allusioni alla paternità di Clotaldo risultano evidenti al pubblico, ma non ai personaggi dell'opera, e ciò permette di mettere a confronto Laurencia e Rosaura, due donne che al giorno d'oggi verrebbero definite “forti”, determinate a raggiungere i propri scopi sia per beneficio collettivo che personale; accomunabili quindi non solo da un punto di vista genealogico bensì anche caratteriale e comportamentale. Se infatti l'onore in senso identitario e originario è in grado di condizionare l'ambiente sociale ove si muovono i personaggi, e

dunque favorisce Laurencia e mette Rosaura in una posizione di svantaggio, la presenza o assenza di radici è altresì in grado di determinare il loro modo di agire.

2.3 Un posto nel mondo

In quanto figlia del podestà del paesino in cui vive, Laurencia è parte integrante della comunità di cui fa parte. È conosciuta, rispettata per il suo carattere fervido e ammirata, naturalmente, per la sua bellezza. Malgrado ciò è una contadina come le sue compagne e come loro svolge mansioni tradizionalmente assegnate alle donne; la sua posizione privilegiata di figlia di uno dei due *alcaldes* di Fuente Ovejuna non viene menzionata se non una sola volta, in presenza del Commendatore, e per pura difesa. Laurencia, infatti, nelle diverse interazioni che intrattiene con i suoi compaesani non abusa del proprio status per benefici personali, né si mostra arrogante in generale. Ciò che colpisce del suo carattere sono sagacia e determinazione: Laurencia è una donna sicura di sé e delle proprie convinzioni, specialmente in merito ad amore e giustizia, ma è anche abbastanza coscienziosa da riconoscere la sua testardaggine come un difetto. È probabilmente per via di queste sue caratteristiche, considerabili “innate” nel personaggio, che si può supporre come la solidità di Laurencia e dei rapporti che sviluppa con gli abitanti di Fuente Ovejuna derivino solo in minima parte dal ruolo di suo padre nell’amministrazione del paese; è per merito della costante presenza di una figura di riferimento e un legame saldo e affettuoso, sicuro, con le proprie radici che Laurencia è in grado di sviluppare una personalità che le permette di spiccare nella moltitudine e vivere la propria storia da protagonista.

Nella vita di Rosaura, invece, non esiste niente di tutto ciò. Cresciuta dalla madre Violante dopo la dipartita del padre, si ritrova a ripercorrere i di lei passi con la sola differenza di poter questa volta fare ammenda ai suoi errori e vendicare l’onore perduto. Rosaura parte quindi in viaggio alla volta della corte di Polonia, ove troverà colui che si è appropriato della sua virtù prima di fuggire e con il suo perdono permetterà a Segismundo di diventare un degno sovrano. Di per sé, il tema del viaggio è un espediente narrativo che richiama alle numerose

opere (soprattutto epiche cavalleresche ma anche, più notoriamente, a poemi quali l'Odissea) che sovrappongono al viaggio dell'eroe la ricerca di qualcosa o qualcuno, spesso la propria identità e dunque se stessi. L'assenza di radici in Rosaura è evidenziata anche dalle vesti nelle quali si presenta al principio dell'opera: è una donna che indossa abiti maschili e porta una spada alla cintola, unico omaggio di suo padre alla madre Violante sebbene Rosaura ignori chi sia il suo vero proprietario. Nel pubblico dell'epoca questa visione crea stupore e interesse per la sua esecuzione, in quanto durante la prima metà del Seicento il *travestimento* femminile consisteva in un espediente teatrale ben conosciuto anche se largamente dibattuto; si tratta di una sovversione di genere che sottolinea dunque la risolutezza di Rosaura, che non ha nulla da perdere, ma alla quale si aggiunge una visione sfumata del binarismo di genere, il che la rende un personaggio sfaccettato e imprevedibile, oltre che sfuggente nei confronti della netta divisione dei generi sostenuta e promossa dal rigido sistema sociale, o meglio patriarcale, consolidatosi all'alba della Controriforma.

Al contrario di Laurencia che non ha bisogno di indossare nessuna maschera per ottenere ciò che vuole, Rosaura non può mantenere la sua integrità durante lo svolgersi della vicenda: ne verrebbe meno il suo piano, dunque perderebbe l'unica possibilità che ha per vendicare ciò che le è stato preso a tradimento. Per questo muta e cambia forma, è cavaliere di se stessa e poi dama di compagnia della stessa nobildonna chiesta in sposa dal suo promesso; queste identità secondarie si fanno veicolo fondamentale per arrivare alla vera sé e recuperare perciò una parvenza di interezza, di completezza. È solo durante la Tercera Jornada, infatti, che Rosaura appare in scena con il suo vero nome, poiché è giunto il momento di riprendersi qualcosa che non appartiene né al suo alter ego maschile né a la dama Astrea, ma solo a lei. Cavaliere errabondo prima, dama alla corte di Polonia poi, e infine, come tutte, al fianco di un uomo. Moglie.

2.4 Personalità e tratti distintivi

In termini caratteriali, Laurencia e Rosaura risultano molto simili sotto differenti punti di vista. Ad accomunare questi due personaggi è la loro determinazione, cui fattore scatenante in entrambi i casi è legato alla loro purezza, perfettamente in linea con i valori dell'epoca di riferimento; eppure Laurencia e Rosaura dimostrano in più di un'occasione di possedere da sé le capacità necessarie a ottenere ciò che desiderano, almeno a confronto con altri personaggi femminili dello stesso periodo. Essendo ben definite nella sfera caratteriale, Laurencia e Rosaura si presentano come immediatamente distinguibili nelle scene in cui appaiono: l'integrità della prima e la dignità della seconda permettono di farle spiccare tra i presenti e al pubblico di riconoscerle, permettendo loro di non perdersi nella molteplicità di personaggi che arricchiscono le vicende e allo stesso tempo non associandole ad altri, dunque distaccandole dal blocco compatto che vincola lo stereotipo per dotarle di quella caratteristica che nella letteratura contemporanea si potrebbe associare alla tridimensionalità.

Laurencia, per esempio, forte del proprio carattere e radici ben solide, appare fin da subito come un personaggio arguto, sicuro di sé. Non esita a giocare con le parole per diletto o per provocazione, come succede durante il suo primo scambio di battute con Frondoso (vv. 354-358) nel quale Laurencia finge di interpretare in senso letterale quanto detto dal suo futuro sposo:

FRONDOSO	Oye, por tu vida.
LAURENCIA	Di.
FRONDOSO	Préstame, Laurencia, oído.
LAURENCIA	¿Cómo prestado? Y aun dado. Desde agora os doy el mío.

Una reazione simile si presenta anche dopo l'entrata in scena di Flores, servitore del Commendatore, che Laurencia saluta con un "¡Gentil açor!" (v. 448) tutt'altro che rispettoso, in quanto Flores adempie al ruolo di personale rapace da caccia di Gómez. Questa volontà di stabilire e mantenere una sorta di controllo sulla situazione attraverso le parole si manifesta anche nelle interazioni con lo

suo popolo a porre fine ai soprusi di Gómez. È Laurencia, con la sua rabbia, la sua indignazione, con il suo marcato senso di giustizia e integrità morale, a puntare il dito verso i suoi compaesani per svegliarli dal loro torpore remissivo di pecore, a cui li paragona (“Ovejas sois, bien lo dize / de Fuente Ovejuna el nombre.” vv. 1758-1759); è Laurencia a offrire un punto di svolta per l’intero paese, una soluzione a un problema che lo affligge ormai da tempo e davanti al quale tutti hanno preferito chinare la testa per passare oltre, e lo fa pronunciando parole dure come pietre che nessuno osa mettere in discussione.

Laurencia è la protagonista femminile di quest’opera e di conseguenza, secondo i canoni dell’epoca, rappresenta l’elemento salvifico che permette a Fuente Ovejuna di ribellarsi. Ma in quanto personaggio non si riduce solo a questo, poiché Laurencia non è mai esplicitamente rappresentata come l’unica prescelta per adempiere a questo ruolo: nonostante sia figlia di uno dei podestà è una donna come le altre, che come le sue compaesane svolge le sue mansioni quotidiane, che nutre determinate convinzioni ed è in grado di tornare sui suoi passi quando comprende di essere nel torto. Il malcontento è diffuso a Fuente Ovejuna per via dei soprusi di Gómez, tutti ne sono al corrente, ma solo lei, che non ha nulla in più delle sue compagne, gli dà voce. Laurencia non tace e ancora una volta veicola la propria determinazione attraverso l’unica arma che ha a disposizione: le parole.

A parità di ruolo nella pièce, Rosaura sembra invece essere più orientata all’azione. Nonostante la Jornada Primera si apra proprio con un suo monologo, il pubblico viene subito messo al corrente di ciò che Rosaura ha dovuto affrontare per arrivare a quella misteriosa torre in terra di Polonia. Il fatto che una dama si sia messa in viaggio, pur accompagnata dal *gracioso*, vestita in abiti maschili, per vendicare il proprio onore rubato risulta già abbastanza per evidenziare un lato del suo carattere che la dipinge come un personaggio deciso e battagliero, addirittura audace. Questa visione viene ampliata man mano che il monologo prosegue e si evolve in dialogo dopo l’intervento di Clarín, bilanciando la percezione del personaggio con la sua effettiva essenza. Rosaura, infatti, non manca di fare

riferimento alle molteplici difficoltà incontrate lungo il suo viaggio che l'hanno indubbiamente provata, come si legge ai vv. 9-22:

ROSAURA Quédate en este monte,
 donde tengan los brutos Faetonte;
 que yo, sin más camino
 que el que me dan las leyes del destino,
 ciega y desesperada
 bajaré la cabeza enmarañada
 de este monte eminente
 que abrasa al sol el ceño de la frente.
 Mal, Polonia, recibes
 a un extranjero, pues con sangre escribes
 su entradas en tus arenas,
 y apenas llega, cuando llega a penas.
 Bien mi suerte lo dice;
 mas ¿dónde halló piedad un infelice?

Questo stato di stanchezza e tensione si acuisce nel momento in cui Rosaura e Clarín scorgono la torre ove è rinchiuso Segismundo, e all'udire le catene che costui si trascina ai piedi la dama ammette: "Inmóvil bulto soy de fuego y hielo." (v. 74). Qualche verso più tardi dà nuovamente voce alle proprie preoccupazioni: "¿Qué triste voz escucho? / Con nuevas penas y tormentos lucho." (vv. 79-80). Dopo giorni di viaggio, provata dalle fatiche che ne conseguono, nonostante la parvenza di forza iniziale Rosaura appare al pubblico sopraffatta e sfiduciata, riuscendo a risollevarsi solo in seguito al monologo di Segismundo. In quel frangente le sue sventure sembrano ridimensionarsi a confronto con la vita di costrizioni vissuta dal misterioso individuo rinchiuso nella torre, e subito Rosaura abbandona il timore iniziale, mostrando compassione nei confronti del recluso: se lei è in grado di far affiorare il lato razionale di Segismundo ("Si has nacido / humano, baste el postrarme / a tus pies para librarme." vv. 187-189) attraverso le loro interazioni, emergono in Rosaura anche caratteristiche che il pubblico dell'epoca associa al ruolo dei personaggi femminili in quanto meccanismo narrativo e all'intervento della donna come mezzo di salvezza morale dell'uomo sua controparte. Dallo svolgimento della prima scena una lettura contemporanea dell'opera delinea perciò una rappresentazione di Rosaura che appare già sfaccettata e multidimensionale: è una donna coraggiosa e

forte abbastanza da intraprendere un viaggio lungo e difficoltoso, dall'esito incerto, pur di recuperare il proprio onore e risulta anche estremamente umana, ammettendo i propri limiti e mostrando compassione nei confronti di chi è, obbiettivamente, sventurato quanto lei ("Temor y piedad en mí / sus razones han causado." vv. 173-174).

Come per Laurencia in *Fuente Ovejuna*, anche la dialettica di Rosaura fornisce indicazioni sulla sua personalità. Essendo stata cresciuta da una nobildonna e dall'assenza del padre, contrariamente a Laurencia che vive in un contesto bucolico e che è quindi l'esatto opposto di quello in cui è inserita la sua controparte, Rosaura usa le parole secondo le convenzioni di corte. Il modo in cui si esprime verso interlocutori appartenenti a classi sociali superiori alla propria come Clotando e Segismundo risulta quindi pacato, rispettoso e talvolta remissivo, ed è un probabile risultato della sua educazione. Questa compostezza, tuttavia, viene meno in presenza di Astolfo.

I due si incontrano poco dopo che Rosaura è entrata a far parte della corte di Polonia come dama di compagnia di Estrella, che ha subito conquistato grazie al suo garbo e alla sua discrezione. Ciò segnala non solo un espediente narrativo che permette di dividere la vicenda in tre atti coesi e uniformi, ma anche un'implicita e incredibile capacità di adattamento e persuasione da parte di Rosaura, che durante il breve periodo trascorso a corte, ovvero un giorno, si è già guadagnata la fiducia della nobildonna. Nonostante il duca la riconosca subito, Astrea lo contraddice, insinuando che Astolfo si stia sbagliando pur di farsi consegnare il suo ritratto; se Estrella dovesse vederlo, questo la smaschererebbe. Nel momento in cui il duca rifiuta i toni si accendono, e mentre Astolfo e Rosaura si contendono l'oggetto vengono interrotti dall'entrata in scena proprio di Estrella (vv. 1949-1955):

ROSAURA	¡Suéltale, ingrato!
ASTOLFO	Es en vano.
ROSAURA	¡Vive Dios, que no ha de verse en manos de ora mujer!
ASTOLFO	Terrible estás.
ROSAURA	¡Y tú aleve!
ASTOLFO	Ya basta, Rosaura mía.

ROSAURA ¿Yo tuya, villano? ¡Mientes!

[ESCENA XV]
(Sale ESTRELLA)

ESTRELLA Astrea, Astolfo, ¿qué es esto?

Nel passaggio tra le due scene il cambiamento di Rosaura è repentino e ancora una volta riemergono il suo ingegno e le capacità persuasive: la dama si ricompone in fretta, riacquistando la sua grazia e inventandosi una spiegazione plausibile per giustificare la situazione ambigua nella quale si trova. In questo caso la sua arguzia si rivela determinante per la messa in atto della propria vendetta, in quanto Estrella dà credito alla sua versione della storia e la lascia uscire di scena con il ritratto. È l'ultimo momento in cui Rosaura appare sul palco prima dell'atto finale, in cui nelle diverse interazioni che intrattiene con Clotaldo e Astolfo si rivela per il personaggio determinato e risoluto che ha lasciato intendere di essere dalla sua prima apparizione.

Come considerato in precedenza, Laurencia e Rosaura risultano due anime molto affini in termini di temperamento. Sono entrambe risolte e posseggono uno spiccato senso di giustizia, sia verso il personale che verso il collettivo, che permette loro di concludere il proprio arco narrativo e condurre la storia al lieto fine. Rosaura in particolare sembra mostrarsi più fragile al principio della pièce, ma ciò che è spesso considerato un tratto prettamente femminile, dunque stereotipato, viene compensato nel corso della storia dalla sua intelligenza e intraprendenza, che la rendono un personaggio verosimile e quasi tridimensionale nel senso contemporaneo del termine. Tale profondità caratteriale si può in un certo senso associare allo sviluppo di Laurencia e in particolare all'evoluzione della sua percezione dell'amore, inizialmente ritenuto mero desiderio di bellezza e più avanti, invece, sentimento che lei stessa accetterà e nutrirà nei confronti di Frondoso.

2.5 *Honra e honor*

Al fine di non omettere chiavi di lettura importanti è necessario ricordare che Laurencia e Rosaura rimangono pur sempre due donne scritte e pensate da uomini del loro tempo. Le influenze dello scenario storico e socioculturale della Spagna del XVII secolo si manifestano dunque in una rappresentazione di questi personaggi che è strettamente legata al bene più prezioso che una donna dell'età barocca, ma non solo, potesse possedere: la verginità. Decantata in millenni di storia come attestato di purezza del corpo e dell'anima femminile, in entrambe le pièce viene definita con il termine *honra*, che assume due significati distinti a seconda di quale dei due generi grammaticali si prenda in considerazione: se tradotto al maschile *honra* diventa infatti onore, mentre al femminile si parla di virtù, dunque di verginità e purezza. Questa distinzione risulta in come il patriarcato abbia, nel corso dei secoli, manipolato e distorto la percezione sociale di uomini e donne, tanto da rendere la verginità (o l'idea di essa) unico elemento rilevante, se non centrale, di innumerevoli personaggi femminili fino a renderla parte integrante della sfera identitaria che li caratterizza.

L'onore di per sé consiste in uno degli elementi di rilievo presenti e trattati nelle due pièce. Entrambe donne, entrambe funzionali e giustificabili nella società in funzione e in relazione alla loro verginità, Laurencia e Rosaura affrontano diverse disavventure in correlazione alla loro purezza cui obiettivo risulta però essere lo stesso: preservare la propria virtù. In *Fuente Ovejuna* viene esplicitato già con la prima apparizione di Laurencia come il Commendatore Gómez seduca le donne del paese, abusando in modo sistematico della propria autorità senza il timore di ripercussioni; questa problematica viene presentata in qualità di questione collettiva e non riguarda solo Laurencia in quanto ennesima potenziale vittima, ma anche tutte le altre sue compaesane che prima di lei sono state oltraggiate. In *La vida es sueño* la controversia rimane invece personale e concerne unicamente Rosaura (e in aggiunta, come si apprende nel corso dell'opera, anche sua madre Violante in minor parte). Ciò evidenzia una differenza netta tra le due opere e di conseguenza tra le due protagoniste, le quali si rapportano diversamente in merito alla *honra* e alle conseguenze che la sua

perdita comporterebbe: Laurencia è intenzionata a preservarla dalla minaccia del Commendatore sia da nubile che da sposata, mentre Rosaura, ancora non coniugata, mira a riconquistarla attraverso la vendetta. In tal riguardo la loro condizione sociale gioca un ruolo molto importante nella definizione delle dinamiche sentimentali che coinvolgono le due protagoniste: Rosaura è una nobildonna senza padre e, sebbene non sia esplicitato nell'opera, è probabile che il suo sia un matrimonio combinato com'era di costume organizzarli per nobili e aristocratici; Laurencia, invece, è una popolana, può contare sulla presenza di una figura paterna e per questo gode della possibilità di poter scegliere chi sposare anche stando alle proprie condizioni. L'onore e dunque la virtù per lei sono fondamentali, come spiega a Mengo, il *gracioso* di Fuente Ovejuna (vv. 434-435):

MENGO ¿Amas tú?
LAURENCIA Mi propio honor.

In questo contesto la parola *honor* può essere sia interpretata come espressione delle convinzioni di Laurencia e dunque riconducibile alla coerenza morale che la caratterizza, ma acquista significato anche nel senso di integrità fisica. Il tema dell'onore in ambe le sue accezioni è ricorrente nel corso di *Fuente Ovejuna* proprio perché riguarda da vicino tutti gli abitanti del paese: per gli uomini, si tratta di una questione legata al non aver saputo proteggere adeguatamente le proprie donne (e ciò rimanda alla concezione della donna come individuo che esiste in relazione all'uomo, dunque in qualità di figlia, moglie e madre); tale inerzia da parte degli uomini di Fuente Ovejuna fa ricadere su di loro una conseguente vergogna, come fa notare Laurencia ai versi 1742-1743: “[...] la oveja al lobo dexáis, / como cobardes pastores.” mentre ai vv. 1753-1754 accusa: “¿Vosotros sois hombres nobles? / ¿Vosotros, padres y deudos?”, per poi rincarare la dose attraverso un'altra metafora bucolica, questa volta appartenente al mondo animale quale “Libres cobardes nacistes;” (vv. 1768). Infine, Laurencia conclude con uno sdegnato “¡Vive Dios, que he de trazar / que solas mujers cobren / la honra destos tiranos, / la sangre destos traidores!” (vv. 1774-1777), esclamazione

all'interno della quale alla vergogna dei suoi compaesani unisce il presunto, nonché inesistente, onore dei tiranni di cui Gómez fa evidentemente parte.

Se in *Fuente Ovejuna*, quindi, *el honra* è una questione collettiva che viene presentata indistintamente a uomini e donne del paese, in *La vida es sueño* è Rosaura a sollevare l'argomento con Clotaldo, che ancora ignora essere suo padre. La dama espone la propria risolutezza a portare a termine il proprio piano di vendetta in un dialogo emozionante e fiero in cui traspaiono tutta la sua determinazione e dignità (vv. 2631-2637):

CLOTALDO	¿Pues qué es lo que hacer esperas?
ROSAURA	Matar al duque.
CLOTALDO	¿Una dama, que padre no ha conocido, tanto valor ha tenido?
ROSAURA	Sí.
CLOTALDO	¿Quién te alienta?
ROSAURA	Mi fama.
CLOTALDO	Mira que a Astolfo has de ver...
ROSAURA	Todo mi honor lo atropella.

In questo frammento di conversazione Rosaura eleva il suo onore, e con questo la sua virtù e la sua persona insieme, a un'entità che riconosce il proprio diritto a non voler essere calpestata e beffeggiata come si è invece permesso di fare Astolfo: nonostante Rosaura sia una dama senza padre e senza radici che le garantiscano una certa solidità genealogica (presupposti per i quali, secondo Clotaldo che ancora le nasconde la verità, Rosaura non dovrebbe possedere un tale valore), ciò non implica che lei e le sue intenzioni non debbano essere rispettate. Questa volontà emerge con maggiore fermezza man mano che la conversazione prosegue e i tentativi di Clotaldo di dissuadere la figlia si fanno più incalzanti (vv. 2640-2644):

CLOTALDO	Es locura.
ROSAURA	Ya lo veo.
CLOTALDO	Pues véncela.
ROSAURA	No podré.
CLOTALDO	Pues perderás...
ROSAURA	Ya lo sé.
CLOTALDO	...vida y honor.
ROSAURA	Bien lo creo.

CLOTALDO ¿Qué intentas?
ROSAURA Mi muerte.

Da questa porzione di dialogo si evince come Rosaura non possa ridursi a un personaggio sprovvisto e monotematico, tutt'altro; il suo è un piano elaborato con cautela e consapevolezza del destino che l'aspetta qualora questo sia vada a buon fine, che fallisca. Morire nel tentativo di riconquistare il proprio onore è per Rosaura un finale più nobile e degno a confronto d'essere rinchiusa in un convento per il resto della sua vita come proposto da Clotaldo, intenzionato invece a farle cambiare idea e tenerla al sicuro. Questa risolutezza al martirio da parte di Rosaura segnala allo stesso tempo come la dama-cavaliere sia perfettamente consapevole di quale sia la scelta più facile da compiere, la quale oltretutto le viene servita su un piatto d'argento dal suo fidato protettore; eppure Rosaura opta comunque per una decisione che le costerà la vita. I timori esternati durante la Jornada Primera nel venire a contatto con Segismundo, dell'ingegno adoperato durante il confronto con Astolfo ed Estrella e infine la perseveranza nell'insistere a portare a termine ciò per cui ha così duramente lottato, tutto ciò prova come Rosaura tenti di essere fautrice e riparatrice del proprio destino, anche se l'unico modo per riuscirci è inevitabilmente porgli fine. Una serie di caratteristiche così dettagliate e contraddittorie, valutate al momento senza prendere in considerazione il tema romantico che ovviamente interessa anche lei, bastano a rendere Rosaura un personaggio solido e realistico, in qualche modo verosimilmente umano, verso il quale il pubblico si può identificare e dal quale può farsi persino ispirare. Trattandosi il tema dell'onore femminile e della verginità un presupposto fondamentale per il ruolo e il conseguente benessere sociale dalla donna del Seicento, una tale appassionata difesa della propria virtù, per quanto perduta, promuove allo stesso tempo sia la sua preservazione che ogni diritto a far valere qualsiasi sua rivendicazione. In un certo senso Rosaura, seppur vincolata da questi preconcetti ormai e finalmente anacronistici per la donna contemporanea, potrebbe addirittura considerarsi quasi pionieristica per essersi presa in carico personalmente la risoluzione di questa offesa (“[...] yo con la venganza / dejaré mi honor tan limpio,” afferma ai vv. 914-915). Senza padre,

oltraggiata proprio da chi sarebbe dovuto diventare suo marito, non può che essere lei stessa a prendere in mano le redini della situazione e, grazie alle indicazioni della madre, provvedere a farsi giustizia da sola.

In questa sequenza (vv. 2645-2650) Rosaura riprende quanto insinuato da Clotaldo riguardo il suo coraggio e lo corregge, rimodellando quanto lui considera un dispetto e uno sproposito nello stesso furore che alimenta lo spirito della dama:

CLOTALDO	Mira que eso es despecho.
ROSAURA	Es honor.
CLOTALDO	Es desatino.
ROSAURA	Es valor.

Questo botta e risposta pone le basi per il concretizzarsi dell'offesa subita da Rosaura, che se nel corso dell'opera è accennata in modo astratto e comunque sempre connessa alla sfera fisica, in questo passaggio assume le forme ben più definite di un oltraggio *morale*. Per aver giaciuto con il proprio promesso sposo prima di unirsi ufficialmente in matrimonio, Rosaura è a tutti gli effetti una donna che la società dell'epoca considererebbe immorale e impura, da lasciare ai margini; tuttavia il suo sdegno e la sua rabbia tendono l'ago della bilancia anche verso Astolfo, che ha chiaramente approfittato della situazione per poi scappare anziché adempiere al proprio dovere. Rosaura, nel contraddire Clotaldo, assesta un colpo ben più forte dell'omicidio che ha pianificato di compiere: stabilisce e esprime a parole il suo stato d'animo, rendendolo tangibile e reale e dunque non sottomettendosi alle considerazioni svilenti e riduttive del suo interlocutore. Nella totalità di questo scambio di battute è oltretutto percepibile la dignità con cui Rosaura difende la sua causa, non più mostrandosi remissiva bensì irremovibile e fiera.

CLOTALDO	Es frenesí.
ROSAURA	Es rabia, es ira.

La controbattuta di Rosaura colpisce. È viscerale, grezza, ma in qualche modo anche gelida: a differenza della rabbia nobilitante di Laurencia, che incita i

suoi compaesani a non permettere che altri soprusi rimangano impuniti, Rosaura dà voce al proprio sdegno non curandosi di come potrebbe essere percepita da Clotaldo (e, di conseguenza, dal pubblico stesso). Perché una donna oltraggiata e disonorata non può che essere arrabbiata, ne ha tutte le ragioni; sebbene per secoli questa rabbia sia stata minimizzata tanto quanto qualsiasi altra manifestazione emotiva femminile, ritenuta esagerata e drammatica, che al contrario della decantata “razionalità” maschile contribuiva a una rappresentazione della donna come essere subumano incapace di intendere e volere. A dimostrarlo basti pensare alle numerose teorie sull’isteria femminile che dall’antica Grecia arrivano fino ai giorni nostri sotto forma di luoghi comuni e pregiudizi, o l’attuale ritardo culturale legato alla parità di genere. Sicuramente questa chiave di lettura è ben lontana dalle intenzioni originali di Calderón, considerando il contesto storico e socioculturale del tempo; tuttavia per una lettrice contemporanea ben preparata questa associazione può apparire quasi plausibile. Si tratta comunque di una correzione abbastanza incisiva da permettere di collocare Rosaura esattamente a metà tra i due estremi che identificano lo stereotipo fittizio della donna barocca; seppur salvifica non può definirsi una figura completamente angelica, e nonostante il desiderio di vendetta non è del tutto considerabile una strega. Ancora una volta la dama-cavaliere sovverte l’ordine delle cose, come aveva inizialmente fatto presentandosi in abiti maschili, in un’epoca in cui espressione e rappresentazione della complessità femminile si articolano a seconda dei ruoli precedentemente menzionati.

Alla fine del loro confronto, in ogni caso, Clotaldo si arrende. La convinzione di Rosaura lo porta a pronunciare gli ultimi, flebili tentativi di dissuasione, che sfumano nel vuoto dinanzi le risposte immediate di lei (vv. 2648-2650):

CLOTALDO	En fin, ¿que no se da medio a tu ciega pasión?
ROSAURA	No.
CLOTALDO	¿Quién ha de ayudarte?
ROSAURA	Yo.

Anche in questo caso la complementarità con le azioni di Laurencia è evidente: per risolvere una questione collettiva deve per forza entrare in gioco la comunità, l'*ensemble*, ossia è l'intera Fuente Ovejuna che deve insorgere contro il Commendatore e vendicarsi per le sue angherie; ma per riparare il torto di Rosaura, di un singolo, non può che intervenire solo colei che l'ha subito. In particolare sono queste ultime parole, e la volontà dalla quale scaturiscono, a rovesciare il ruolo apparente della *damisela en apuros* e trasformarla (almeno teoricamente) nel cavaliere che accorre a salvarla.

Qualche verso più tardi questa affermazione viene in parte contraddetta da Rosaura stessa durante la Tercera Jornada; offrendo il proprio supporto a Segismundo per la conquista del trono presenta al suo lato mascolino, per poi richiamare anche quello femminile nel chiedergli aiuto per impedire le nozze tra Astolfo ed Estrella. La dama-cavaliere, pur definendosi lei stessa un mostro in questo frangente (“[...] siendo [yo] / monstruo de especie y otra”, vv. 2724-2725), perfettamente conscia della duplice natura con la quale si presenta al cospetto del principe, cede al lato tradizionalmente considerato “debole” della sua dualità (quello femminile, appunto) e dunque si risolve a cercare un alleato per il compimento della sua impresa. In questo passaggio, sebbene Rosaura abbia dato prova di riuscire a scardinare il sistema binario che coniuga purezza e fragilità al femminile e coraggio e onore al maschile nel tentativo di riscrivere la propria vicenda con una voce nuova, ibrida, e attribuire una parvenza di spessore a un ruolo altrimenti passivo, in realtà fallisce, in quanto da questo punto in avanti la sua voce sparisce, messa a tacere da Calderón a favore dei protagonisti della vicenda. Una sorte simile tocca anche a Laurencia, cui ultimo intervento significativo all'interno dell'opera è legato alla presenza di Frondoso, liberato dopo la morte del Commendatore, e ai suoi sentimenti per il marito.

2.6 L'amore e le sue conseguenze

Inevitabilmente onore e verginità si intrecciano alla sfera amorosa: l'uno dipende dall'altro e viceversa. Rosaura è una rappresentazione più che evidente di

questo legame intrinseco, giacché nel corso dell'opera lei stessa affronta le conseguenze (seppur portate all'estremo) della sua disobbedienza. Si tratta di un rapporto sfaccettato; da un lato Rosaura rappresenta l'amore carnale che ha consumato con il suo promesso sposo prima di unirsi in matrimonio, genesi del suo peccato, ma dall'altro incarna anche l'amore platonico, materno persino, nel momento in cui Segismundo rimane folgorato dalla sua bellezza nell'incontrarla nelle vesti di Astrea. Di lei Estrella dice "No te digo más; / discreta y hermosa eres, / bien sabrás lo que es amor." (vv. 1812-1814), al che Rosaura ribatte tra sé e sé:

ROSAURA ¡Ojalá no lo supiese!
 ¡Válgame el cielo! ¡Quién fuera
 tan atenta y tan prudente,
 que supiera aconsejarse
 hoy en ocasión tan fuerte!

Il suo monologo permette al pubblico di comprendere la sua situazione più nel dettaglio, rendendolo partecipe del duello interiore che la vede divisa tra la riconoscenza che nutre verso Clotaldo e il risentimento che prova nei confronti di Astolfo. È evidente infatti che Rosaura si pente della sua imprudenza e della sua ingenuità; inoltre, teme che nonostante i suoi tentativi di dissimularsi per Astrea il duca inevitabilmente la riconoscerà, compromettendo l'esito della sua vendetta. Nel confronto tra i due che ha luogo durante la scena XIV della Segunda Jornada i suoi timori si rivelano fondati, tanto che Rosaura è brevemente costretta a giocare a carte scoperte per recuperare il proprio ritratto che Astolfo ancora conserva e impedire quindi di essere smascherata. È proprio lei a perdere per prima la sua compostezza davanti alle rimostranze del duca, tanto da chiamarlo ingrato e infido; ma è nel momento in cui lui le dice "Ya basta, Rosaura mía." (v. 1954) che emerge tutto il rancore della dama, che esclama: "¿Yo tuya, villano? ¡Mientes!" (v. 1955). Si innesca quindi un meccanismo semi-comico che permette al pubblico di cogliere l'amara ironia che permea questo scambio di battute, in quanto è stato proprio Astolfo ad abbandonare Rosaura prima del matrimonio e dunque a rifiutarla, non prima di essersi approfittato della sua ingenuità; se i due si fossero

sposati, tuttavia, sarebbe stato lecito per lui esercitare il diritto di proprietà su di lei in quanto sua moglie, dunque il fattore ironico non sarebbe scattato. In poche parole, per aver ripudiato le sue responsabilità, Astolfo è la causa della rovina di Rosaura. Sentirsi definire “sua” a seguito di tutte le sventure vissute e le peripezie affrontate fino a quel momento, non è semplicemente una beffa. È la goccia che fa traboccare il vaso.

Questo è l'unico dialogo tra i due presente nella pièce e presenta sentimenti forti nonché contrastanti (Astolfo che porta ancora con sé il ritratto di Rosaura sebbene l'abbia abbandonata, Rosaura che vuole vendicarsi di lui nel modo più onorevole possibile per entrambi nonostante egli stesso sia la causa delle sue sventure); sentimenti ardenti che riemergono brevemente nel momento in cui Rosaura dichiara la propria alleanza a Segismundo agli albori della Tercera Jornada, prima che la dama-cavaliere diventi definitivamente una presenza passiva sul palcoscenico per tutto il resto dell'opera.

Contrariamente ad Astolfo, Rosaura intrattiene più di una conversazione con il legittimo principe di Polonia, Segismundo, una per ogni Jornada che compone la pièce. Durante l'atto di apertura dell'opera i due si incontrano mentre sono ancora entrambi prigionieri: Segismundo è fisicamente intrappolato nella torre e Rosaura, indossando abiti maschili, è metaforicamente costretta in un limbo dal quale potrà emergere vittoriosa, recuperando il proprio onore, o vinta, estraniata dalla società, ed è proprio il modo in cui questi personaggi si presentano l'uno all'altro che permette loro di riconoscersi in esseri affini, entrambi mostri che navigano controcorrente in una realtà ostile. Segismundo si pone esattamente in questo modo verso una Rosaura stanca dal viaggio e dalle peripezie che l'hanno accompagnato, ma che è comunque in grado di provare pietà per le sue disgrazie. Al primo timore iniziale segue infatti una cauta conoscenza e una conseguente ammirazione, la quale porta i due prigionieri a legare proprio attraverso la condivisione delle proprie sventure. Con l'entrata in scena di Clotaldo il distacco tra Segismundo e Rosaura è brusco, e i due si incontreranno solo il giorno successivo, nel momento in cui il prigioniero torna a palazzo nelle vesti di principe, ove ora Rosaura vive nei panni della dama Astrea. Il riconoscimento non

è immediato, come avverrà invece da parte di Astolfo, ma Segismundo è consapevole di trovarsi davanti un volto conosciuto; la stessa sorpresa coglie anche Rosaura, che d'altro canto comprende all'istante l'identità del suo interlocutore.

SEGISM. Yo he visto esta belleza
otra vez.
ROSAURA Yo esta pompa, esta grandeza
he visto reducida
a una estrecha prisión.

Subito Segismundo si lancia in una profusione di metafore e similitudini auliche per elevare la dama in quanto oggetto della sua istantanea affezione, alle quali lei risponde tuttavia alludendo alla follia; Rosaura è evidentemente concentrata sulla presenza di Astolfo a palazzo, ma soprattutto ha saputo delle azioni crudeli del principe e per questo rifiuta le sue lusinghe. Nonostante Segismundo non sia intenzionato a concederle il permesso di congedarsi la dama non si fa intimorire e implica di andarsene comunque, rivelando un'impudenza da parte sua che come già visto emerge anche in presenza di Astolfo, sebbene più pacata, ma anche la fermezza che la caratterizza. Questo cortese stoicismo, però, muta nel momento in cui Segismundo annuncia di volerla disonorare solo per dimostrare di poterlo fare. Come succederà nel successivo dialogo con il duca, Rosaura non si risparmia con le parole nel rimproverare Segismundo di comportarsi in modo inumano, come se fosse cresciuto tra le belve, facendo emergere ancora una volta il suo carattere appassionato.

Il loro ultimo confronto avviene durante la Tercera Jornada, mentre il principe è in procinto di spodestare il padre e prendere il proprio legittimo posto sul trono di Polonia. Segismundo è nel frattempo mutato: credendo di trovarsi in uno strano sogno, non presenta più l'atteggiamento aggressivo e superbo che l'aveva contraddistinto nell'atto precedente. Voce di questo cambiamento dev'essere per forza giunta a Rosaura, che esordisce la propria supplica chiamandolo questa volta "generoso" prima di lanciarsi nel lungo resoconto delle sventure che l'hanno portata a chiedergli il suo aiuto. In questo caso, tuttavia, il

dialogo non dura molto: Segismundo intuisce che Rosaura è priva d'onore, dunque in qualità di futuro re sarà suo dovere concederglielo. Sebbene la dama-cavaliere cerchi una risposta da parte del principe, Segismundo le offre enigmi e silenzio che nascono dal sacrificio, poiché egli l'ama ed è perfettamente consapevole di quale sia la decisione migliore da prendere per salvare l'onore della sua amata. Rosaura non comprende la reazione del principe, sembra addirittura incredula, e da questo punto in avanti i due non si confronteranno più direttamente. Una possibile prova dei sentimenti di Rosaura per Segismundo potrebbe trovarsi ai vv. 3037-3041:

ROSAURA ¿Pues cómo cobarde estoy,
y ya a su lado no soy
un escándalo del mundo,
cuando ya tanta crueldad
cierra sin orden ni ley?

Tuttavia, essendosi recata Rosaura dal principe in cerca di supporto per la sua vendetta, quel “y ya a su lado no soy” potrebbe interpretarsi come la semplice assenza dal campo di battaglia ove il principe si è invece recato. In ogni caso, per rimediare all'intricata situazione in cui si trova Rosaura, Segismundo la cede in sposa ad Astolfo così da riparare il suo onore perduto e costui accetta solo dopo che Clotaldo gli rivela la sua paternità. In tutto ciò, Rosaura non ha alcuna voce in capitolo. Non viene fatta intervenire nemmeno durante questo scambio di battute che si rivela determinante per il suo destino e per la sua stessa vendetta, accettando invece in modo passivo la volontà del nuovo re di Polonia.

Rosaura risulta quindi un premio amoroso in tutto e per tutto. Privata della propria autodeterminazione per via dell'intervento di qualcuno che dichiara di agire nel suo migliore interesse, questa dama-cavaliere risoluta e appassionata viene infine relegata in ben due delle categorie che determinano la donna nel panorama sociale; d'ora in avanti potrà infatti esistere in qualità di figlia e moglie, come appendice di due uomini che potranno esercitare diritti su di lei che prima, quando ancora Rosaura era una donna senza padre né marito, non l'avrebbero toccata.

In *Fuente Ovejuna*, il tema dell'amore si sviluppa in modo più evidente per Laurencia, giacché il suo futuro marito entra in scena proprio qualche minuto dopo il debutto di lei. Frondoso è già innamorato, tanto che nel paesino si vocifera di una probabile unione tra i due, ma non ricambiato. L'ideale di amore di Laurencia è infatti molto preciso, come lei stessa spiega a Mengo ai vv. 407-417:

MENGO	¿Qué es amor?
LAURENCIA	Es un desseo de hermosura.
MENGO	Essa hermosura ¿por qué el amor la procura?
LAURENCIA	Para gozarla.
MENGO	Esso creo. Pues esse gusto que intenta, ¿no es para él mismo?
LAURENCIA	Es assí.
MENGO	Luego, ¿por quererse a sí busca el bien que le contenta?
LAURENCIA	Es verdad.

Si tratta di una visione essenzialmente platonica, per la quale Laurencia è decisa a cedere il suo amore a chi le dimostri di possedere ambe bellezza e virtù. Lo ammette senza remore, allo stesso modo in cui dice di essere fiera dell'amore che nutre verso il proprio onore qualche verso dopo; trattandosi queste le condizioni che pone sul proprio cuore, ciò dimostra come Laurencia, di fatto, non rigetti o disdegni un'eventuale prospettiva amorosa. La consapevolezza di chi sia degno del suo affetto è sì irremovibile, ma sottolinea la pretesa da parte sua di avere voce in capitolo per quanto concerne la sua futura vita matrimoniale. Nemmeno il padre Esteban insinua la possibilità che Laurencia si sposi, limitandosi a punzecchiarla amorevolmente e rallegrandosi al sapere che la figlia abbia trovato in Frondoso un uomo meritevole del suo amore.

Per amare ed essere amati da Laurencia, dunque, bisogna stare al suo gioco e rispettare le sue regole, e questo Frondoso lo fa dimostrando il proprio valore nel difendere Laurencia dal Commendatore. Di per sé, si tratta di una scena presente in pressoché qualsiasi forma di intrattenimento che al giorno d'oggi si sta goffamente cercando di eliminare a favore dell'autonomia femminile, ma la cui origine è evidentemente dovuta alla natura patriarcale della società occidentale.

L'idea che una donna non sia in grado di difendersi e che debba necessariamente essere salvata da un uomo, rendendola più o meno una damisela en apuros, traspare in parte anche in questa scena. Una lettura d'insieme di Laurencia in quanto personaggio femminile in un contesto di pericolo determinato dalla presenza di una figura maschile, tuttavia, permette di spezzare una lancia a favore suo e di Frondoso. Per come Laurencia si è ribellata alle avances del Commendatore e dopo aver dichiarato cosa pensa dell'amore, il pubblico è consapevole di trovarsi al cospetto di una donna forte e decisa. Ne ha riprova in questa esatta scena, nella quale Laurencia e Frondoso passeggiano in un campo vicino al corso d'acqua ove lei è solita lavare i panni e dove ha in precedenza incontrato il Commendatore. Cogliendo quell'occasione di solitudine dei due, Frondoso espone i propri sentimenti a Laurencia, che li rifiuta, dimostrando ancora una volta irremovibile e quasi insensibile dinanzi le pene amorose di lui. I due battibeccano per un po', ma a un tratto un rovistare tra i cespugli mette in allerta Laurencia, che suggerisce a Frondoso di nascondersi. Che lei, visto il luogo, sospettasse il Commendatore l'avrebbe prima o poi raggiunta o pensasse fosse davvero un capriolo non è esplicitato, ma se si fosse effettivamente trattato solo di selvaggina allora nascondere Frondoso sarebbe stata una reazione a dir poco eccessiva. Con la certezza che Laurencia avesse intuito le prossime mosse del Commendatore per conquistarla, questo avrebbe potuto determinare un acume da parte del personaggio che, vista l'arguzia dimostrata in precedenza, sarebbe stata perfettamente in linea con il personaggio; tuttavia la pièce non presenta informazioni esplicite a riguardo, per cui per forza di cose questa rimane solo una teoria.

In ogni caso ora la tensione è altissima. È la prima volta che Laurencia affronta il Commendatore da sola, senza la presenza di Pascuala, e con la minaccia imminente di un contatto fisico l'intervento di Frondoso è altresì imminente. Come già visto qualche scena addietro, Laurencia si arma della sua lingua tagliente nel tentativo di far desistere Gómez, che posa la balestra per mettere le mani sulla donna. È nel momento di estremo pericolo fronteggiato da Laurencia che Frondoso interviene in sua difesa, appropriandosi dell'arma del

Commendatore e permettendo alla sua amata di fuggire. Si tratta di un punto di svolta per Laurencia: d'ora in avanti la sua considerazione nei confronti di Frondoso è cambiata, avendo lui dato prova del proprio coraggio e, nell'aiutarla a scappare, confermato con i fatti quanto riferito poco prima a Laurencia dichiarandole il suo amore. Questo repentino cambio di rotta del di lei cuore viene reso noto a Mengo e Pascuala giusto qualche momento dopo (“[...] mas desde aquel día / los miro con otra cara.”, v. 1155), mentre i tre corrono alla volta del campo dove troveranno proprio Frondoso; lì la coppia si riunisce brevemente e date le circostanze decide di sposarsi, pur dovendo prima ottenere il benestare del padre di Laurencia. Le nozze si celebrano poco dopo, ma vengono interrotte dall'arrivo del Commendatore con il conseguente arresto di Frondoso e il rapimento di Laurencia, che si libererà da sola, intoccata, la scena successiva. I due sposi vengono dunque separati; potranno riunirsi solo a seguito dell'assassinio di Gómez.

In questo frangente, attraverso il monologo di Laurencia che precede il ricongiungimento con l'amato, risulta evidente come le vicende vissute abbiano maturato il suo carattere orgoglioso: se ai vv. 408-409 sosteneva che l'amore consistesse nel desiderio di bellezza, al verso 2172 qualcosa è cambiato:

LAURENCIA Al bien suyo se inclina mi desseo; [...]

Con questo richiamo alla prima apparizione di Laurencia, Lope de Vega mette in risalto come l'innamorarsi di Frondoso non abbia veramente mutato l'anima fiera della donna: ella ha solo cambiato prospettiva, ponendo in primo piano il bene dell'amato e non il proprio onore, sebbene questo rimanga una caratteristica di Laurencia anche dopo l'innamoramento come traspare dalle sue successive battute. Nonostante le nozze e il legame coniugale che va instaurandosi con Frondoso, Laurencia conserva gli stessi tratti che la distinguono all'inizio della pièce; non si sottomette, né tanto meno rimane ai margini dell'opera come Rosaura. L'ultimo intervento rilevante di Laurencia è il dolce dialogo che scambia con Frondoso, scongiurata l'incriminazione di Fuente Ovejuna, e ancora una volta

si dimostra matura, diversa, sebbene sempre fedele alla propria arguzia, dalla sua prima apparizione (vv. 2283-2289):

FRONDOSO Pero dezidme, mi amor,
 ¿quién mató al Comendador?
LAURENCIA Fuente Ovejuna, mi bien.
FRONDOSO ¿Quién le mató?
LAURENCIA Dáme espanto.
 Pues Fuente Ovejuna fue.
FRONDOSO Y yo, ¿con qué te maté?
LAURENCIA ¿Con qué? Con quererte tanto.

La differenza che il lettore contemporaneo può cogliere tra due coppie così diverse si basa anzitutto sul mutuo rispetto, che è alle fondamenta del rapporto tra Laurencia e suo marito, ma soprattutto sull'onestà della controparte che le due donne scelgono di sposare: se Frondoso rischia la vita per aiutare la sua amata, dimostratasi in più di un'occasione perfettamente capace di cavarsela da sola, Astolfo si approfitta invece dell'ingenua fiducia di Rosaura, altrettanto coraggiosa e sagace, mentre Segismundo l'ammira splendere da lontano. L'affiatamento che si può notare tra Laurencia e Frondoso è ciò che rende la loro unione meno vincolante per Laurencia in quanto figlia e moglie, essendo lei stessa un personaggio che sfidando il padre, il suo rapitore e il suo stesso marito si conferma in gran parte libera dalle catene di sottomissione sociale alle quali è costretta una donna del suo tempo o, quantomeno, sempre più libera di Rosaura che sparisce in silenzio tra le ombre del palcoscenico.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Calderón de la Barca P. (1635), *La vida es sueño*, Cátedra, Madrid.

Vega L. de, (ca. 1613), *Fuente Ovejuna*, Cátedra, Madrid.

Testi critici

Carlotti, E. G. (2014), *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale": L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino.

De Armas F. A. (1987), *Rosaura Subdued: Victorian Views of Calderón's La vida es sueño*, in "South Central Reviews, Vol. 4".

Levack, B. P. (1998), *La strega*, in Villari R. (a cura di), *L'uomo barocco*, Editori Laterza, Bari, pp. 269-297.

Morrow, C. (2000), *La representación de la mujer en "La vida es sueño" y "La dama duende"*, in I. Arellano - G. Vega García-Luengos (a cura di), *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra*, Peter Lang, New York, pp. 271-278.

Nieto G. - Cowling E. A. (2020), *Teatro Inverso's Rosaura: Recasting La vida es sueño through Storytelling*, in "Comedia performance, Vol. 17, No. 1".

Rosa, M. (1998), *La religiosa*, in Villari R. (a cura di), *L'uomo barocco*, Editori Laterza, Bari, pp. 219-267.

Sady Doyle, J. E. (2021), *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Edizioni Tlon, Roma.

Samonà, C. (1972), *L'Amadís de Gaula e il romanzo cavalleresco. Continuazioni e imitazioni dell'Amadís. Il Palmerín de Olivia e la fortuna dei libri di cavalleria*, in C. Samonà - A. Varvaro (a cura di), *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici*, Edizioni Accademia, Milano, pp. 5-19.

Santos de la Morena B. - Piqueras Flores M. (2013), *La construcción de Laurencia y Frondoso en Fuente Ovejuna, de Lope de Vega*, in "Anagnórisis. Revista de investigación teatral".

Zayas y Sotomayor, M. de (1638), *Novelas amorosas y exemplares*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Barcelona, 2012.

SITOGRAFIA

Barbera, M. (2020) - *La commedia dell'arte: ecco le più famose maschere femminili* (<https://www.liberopensiero.eu/11/02/2020/rubriche/commedia-dellarte-donne-maschere-teatro-classico-rappresentazione-carnevale/>)

Bimbatti, R. - *Il valore della fiaba: stimolare la creatività e le abilità narrative dei bambini attraverso le carte di Propp* (<https://www.psicologiaedintorni.it/il-valore-della-fiaba-stimolare-la-creativita-e-le-abilita-narrative-dei-bambini-attraverso-le-carte-di-propp/>)

Laterza, C. (2017) - *Ruoli e funzioni dei personaggi nel testo narrativo* (<https://libroza.com/ruoli-e-funzioni-dei-personaggi-nel-testo-narrativo/>)

Orlando, A. R. (2020) - *Notre-Dame de Paris: Quasimodo e il suo rifugio di pietra* (<https://www.liberopensiero.eu/07/04/2020/rubriche/notre-dame-de-paris-quasimodo-e-il-suo-rifugio-di-pietra/>)

Pellizzari Rabolini, S. (2020) - *Donne e teatro, dai pregiudizi alle celebrità. Eppure se ne parla ancora troppo poco.* (<https://musicalcafe.it/donne-e-teatro-dai-pregiudizi-alle-celebrita-eppure-se-ne-parla-ancora-troppo-poco/>)

Piscitelli, E. (2020) - *La catarsi nell'Antica Grecia, tra medicina e teatro* (<https://www.lacooltura.com/2020/11/la-catarsi-antica-grecia-medicina-e-teatro/>)

Renzullo, M. (2023) - *Lo schema di Propp: le funzioni, i ruoli e l'efficacia dello storytelling* (<https://www.scritturacreativa.org/lo-schema-di-propp-le-funzioni-i-ruoli-e-lefficacia-dello-storytelling/>)

Torselli, S. (2007) - *Il teatro in Spagna nel XVII secolo* (<https://www.baroque.it/cultura-del-periodo-barocco/letteratura/il-teatro-nel-periodo-barocco/il-teatro-in-spagna-nel-xvii-secolo.html>)

AcademiaLab, (<https://academia-lab.com/enciclopedia/damisela-en-apuros/>)

Il Teatro del Rinascimento in Spagna (2013), (<https://www.teatridibologna.it/il-teatro-del-rinascimento-spagna/>)

Treccani online (<https://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo/>)

