

# Introduzione

## 1. *Alonso de Castillo Solórzano, scrittore itinerante*

Alonso de Castillo Solórzano incarna alla perfezione il ruolo dello scrittore di corte della Spagna dei secoli d'oro: riuscì a pubblicare le sue opere grazie all'aiuto economico di vari mecenati nel corso dei molteplici viaggi che fece per seguirli nei loro affari<sup>1</sup>. Nato a Tordesillas (Valladolid), nel 1584, figlio unico, alla morte di una zia e di sua madre, riesce a raggranellare una discreta rendita che, probabilmente, gli permette di trasferirsi a Madrid. I primi documenti che attestano la sua presenza a corte (al servizio del conte di Benavente) risalgono al 1619; tra i versi preliminari ai *Cigarrales de Toledo* (1621) di Tirso de Molina appaiono alcune *décimas* a lui attribuite. È questo il periodo in cui Castillo Solórzano inizia a frequentare l'ambiente legato a Lope de Vega e quello delle cosiddette *academias* (circoli letterari in cui poeti e amanti delle lettere recitavano i loro versi – a volte, sotto mentite spoglie o usando pseudonimi – come descritto minuziosamente nella *Terza truffa* de *Le arpie di Madrid*).

La prima opera importante appare nel 1624: si tratta di *Donaires del*

---

<sup>1</sup> Sulla biografia dell'autore, cfr.: P. Dunn, *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell, 1952; gli studi introduttivi di: J. Joset, per la sua edizione di *Aventuras del bachiller Trapaça: quinta esencia de embusteros y maestro de embebecadores*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-15; di P. Jauralde Pou, per la sua edizione de *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 7-21 (da ora in poi abbreviata con la sigla *HM*) e di I. Arellano, per la sua edizione de *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989. Arellano si basa sui dati raccolti da Jauralde Pou per affermare che Castillo Solórzano fu: “Escritor cortesano, integrado cómodamente en el ‘sistema’, de pluma fácil y abundosa invención, adaptable con suma rapidez a los ambientes literarios de las diversas ciudades en que vive [...]” (in A. de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, cit., p. 13).

*Parnaso* (una seconda parte uscirà l'anno successivo), una raccolta di poesie burlesche e giocose che si apre con elogi scritti nientemeno che da Tirso de Molina e da Lope de Vega. La vena ironica (o comica) dell'autore troverà conferma nel 1627 con la pubblicazione di *Tiempo de regocijo y carnestolendas en Madrid*; è con questa opera che Castillo Solórzano inizierà ad acquistare fama.

Al seguito del mecenate di turno (in questo caso don Luis Fajardo Requesens, marchese de los Vélez), Castillo Solórzano si trasferisce a Valencia e qui riesce a pubblicare altre due opere: *Lisardo enamorado* e *Huerta de Valencia* (entrambe apparse nel 1629). È del 1630, invece, l'elogio spassionato che gli dedica Lope de Vega nel suo *El Laurel de Apolo*. L'autore ricambierà citando proprio quest'opera ed esaltando il Fénix nella *Terza truffa* de *Le arpie di Madrid* – ma ancor prima, nella *Seconda truffa*, cita una sua commedia (*La ilustre fregona*). Lui stesso fu autore di commedie, *autos* e *entremeses*.

Negli anni successivi Castillo Solórzano si trasferisce a Barcellona, al seguito del nuovo protettore (don Pedro de Zúñiga, figlio del marchese de los Vélez): è probabile che abbia effettuato un viaggio a Milano con lo stesso mecenate. Di fatto, a Barcellona appariranno diversi titoli dell'autore (e in un arco temporale piuttosto ristretto): *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* e *Noches de placer* (d'ispirazione picaresca, apparse entrambe nel 1631); *La Niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632); *Los amantes andaluces* (1633). Nel 1635 l'autore si sposta a Saragozza (dopo che il marchese de los Vélez era stato eletto “Virrey de Aragón y Zaragoza”) ed è qui che pubblica *Las aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores* (1637), uno dei suoi romanzi picareschi più noti. Tra il 1637 e il 1640, l'autore tornerà di nuovo a Barcellona. Ma a partire dal 1641 se ne perdono le tracce: probabilmente continuerà a seguire il suo mecenate nei suoi viaggi tra Spagna e Italia; di fatto, nel 1641, Castillo Solórzano accompagnerà a Roma il marchese, eletto ambasciatore, viaggiando tra Napoli e Sicilia (nel frattempo, a Madrid, presso l'editore Domingo Sanz de Herrán, apparirà l'ennesimo – ed ultimo – suo romanzo d'ispirazione picaresca, *La garduña de Sevilla*, del 1642). Non sappiamo se morì nel 1647 o nel 1648, né in quale città italiana.

## 2. Le arpie di Madrid: *la cornice*

Castillo Solórzano pubblica *Le arpie di Madrid* nel 1631: è l'epoca in cui riceveranno grande favore da parte di un pubblico sempre più ampio le cosiddette *novelas cortesananas* (o *novelas cortas*), ovvero racconti brevi, generalmente d'ambiente cortigiano e i cui principali protagonisti erano i cavalieri e le dame delle classi sociali più agiate.

Con *Le arpie di Madrid* Castillo Solórzano tenta un'operazione a metà tra la *novela cortesana* e il romanzo picaresco: se il mondo in cui si svolge l'azione è, senza alcun dubbio, la corte (Madrid, descritta nelle sue strade principali, nei suoi riti quotidiani e nei personaggi che la popolano), le protagoniste dell'opera non sono però nobildonne, bensì giovani di umili origini (si tratta di due fanciulle sivigliane che, guidate dall'astuta madre, sfruttano la loro avvenenza per accalappiare il lussurioso amante di turno con lo scopo primario non solo dell'ascesa sociale, ma anche del guadagno economico).

Sul versante tematico, l'operazione non è affatto originale: ben prima di quest'opera, in Spagna erano stati già scritti romanzi picareschi con protagoniste femminili: *La Pícaro Justina*, attribuita a Francisco López de Ubeda, apparso nel 1605, e *La hija de la Celestina*, di Alonso Jerónimo Salas de Barbadillo, del 1612, sono due degli esempi più noti in cui la narrazione pseudo-autobiografica è affidata ad una donna. Ebbene, a partire da *Le arpie di Madrid*, Castillo Solórzano sembra voler aggiungere nuovi tasselli al mosaico della picaresca femminile, con la pubblicazione non solo de *Las harpías en Madrid*, ma anche dei già citati *La Niña de los Embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) e *La garduña de Sevilla* (1642), in cui, ancora una volta, a svolgere il ruolo di truffatrici e imbrogliatore saranno delle donne<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Per una definizione del romanzo picaresco, cfr.: M. Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969, e F. Lázaro Carreter, "Lazarillo de Tormes" en la picaresca, Madrid, Ariel, 1972; sulla picaresca femminile, cfr.: Aa.Vv., *Picaresca femenina (La hija de la Celestina; La niña de los embustes, Teresa de Manzanares)*, ed. de A. Rey Hazas, Barcelona, Plaza y Janés, 1986; sulla *novela cortesana*, cfr.: M. del Pilar Palomo, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972 e A. González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española, 1929 (si deve a questo studioso il successo dell'espressione *novela cortesana*; la critica, però, si è divisa nel corso degli anni proprio sull'apparente "uniformità" che consentirebbe di adottare questa definizione nell'analisi dell'ingente corpus del genere letterario *novella* o *racconto breve*, molto più variegato e sfaccettato di quanto lasci dedurre González de Amezúa); su *Las harpías en Madrid*, si può consultare l'introduzione critica dell'ed. succitata a cura di P. Jauralde Pou (oltre alla bibliografia critica ivi acclusa).

Per quanto riguarda la struttura de *Le arpie di Madrid*, essa si compone di una prima parte che funge da cornice e da quattro episodi che si presentano come una sorta di collage tenuto insieme da uno stile, personaggi e trame simili tra loro. Nella cornice, Teodora, ascoltando i consigli di un'anziana amica, decide di trasferirsi da Siviglia a Madrid con le figlie, Feliciana e Luisa, per tentare di migliorare la propria condizione economica sfruttando l'avvenenza delle due fanciulle. Il primo amante di turno a cadere vittima dei tranelli delle donne sarà don Fernando, un giovane e ricco cordovese, la cui carrozza diverrà – come recita il sottotitolo dell'opera – lo strumento delle quattro truffe corrispondenti ai quattro capitoli successivi. Di fatto, sarà proprio questa carrozza, di cui le quattro arpie si impossesseranno, a determinare la serie di variazioni sullo stesso tema su cui si basa il “romanzo”. Il filo comune che legherà coerentemente le quattro truffe è dato dalla presenza di una medesima voce, quella del narratore in terza persona che suggella ogni capitolo con un'appendice di tipo didascalico intitolata *Aprovechamiento de este discurso* (“Utilità di questo racconto”). Attraverso di essa l'autore rende esplicita la morale che è possibile dedurre da ogni singola truffa<sup>3</sup>. Quindi, più che di un vero e proprio romanzo picaresco, possiamo parlare di una serie di episodi ispirati al tema dell'inganno praticato dalle quattro donne<sup>4</sup>. Tentiamo, allora, di analizzare nel dettaglio la cornice.

Il primo elemento che viene messo in risalto è lo spazio geografico in

---

<sup>3</sup> Secondo Eduardo Juliá Martínez, Castillo Solórzano deriverebbe tale tecnica da *La Pícaro Justina*: anche in questo caso, l'insegnamento morale (o moraleggiante) appare alla fine di ogni capitolo, sotto forma di “appendice”. In molti casi, però, si trattava di aggiunte talmente posticce da travisare il contenuto dell'opera; tanto che, da *Le arpie di Madrid* in poi anche Castillo Solórzano abbandonerà questa tecnica “dejando, al fin, sus reflexiones para que fuesen vislumbradas por el lector, o para ser expuestas en medio de la narración, como había hecho Mateo Alemán, y a lo que tendieron, en general, todos los que, después de él, cultivaron el género picaresco y la novela cortesana” (cfr. A. de Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, prólogo y notas de E. Juliá Martínez, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, p. 28).

<sup>4</sup> Proprio in riferimento alle *Aventuras del bachiller Trapaça* e alla *Garduña de Sevilla*, Ignacio Arellano parla di “novelas” che si costruiscono come un “mosaico de relatos” (cfr. A. de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, cit., p. 20). Franco Bacchelli, invece, ci ricorda come Castillo Solórzano non sia nuovo a ricollocare la stessa novella (o lo stesso racconto) in un nuovo contesto: “In Solórzano si danno casi di interi episodi trasferiti da una composizione a un'altra, arrivando al caso limite con un'intera novella stampata in *Los alivios de Casandra* (1640), col titolo *A un engaño otro mayor* e a distanza di due anni in *La garduña de Sevilla* col titolo *A lo que obliga el honor*” (cfr. Alonso de Castillo Solórzano, *Los encantos de Breñaña*, introduzione, testo e note a cura di F. Bacchelli, Verona, Istituto di Lingue e Letteratura Straniere, 1980, nota 28, p. 15). *Los encantos de Breñaña* (1634), di fatto, è la trasposizione teatrale della novella *La cantela sin efecto*, apparsa all'interno della raccolta *Noches de placer* (1631).

cui si svolgeranno le quattro truffe che coincidono con i quattro capitoli in cui è divisa l'opera. La città nella quale agiranno Teodora e le figlie è Madrid, descritta come un *mare magnum* "dove naviga ogni sorta di vascello, dal più potente galeone alla più umile e piccola barchetta" (p. 38). Castillo Solórzano adoterà spesso, nel corso della narrazione, questo tipo di metafore nautiche per descrivere Madrid: se la capitale è un mare immenso, Siviglia (la città d'origine di Teodora), Granada e Cordova sono dei piccoli laghi (o dei fiumi di scarsa portata). Poco oltre, il narratore afferma che Teodora – una volta accettato il consiglio dell'amica di lasciare Siviglia per la capitale – "indirizzò la prua a Madrid" (p. 39). Quando poi s'imbattono in don Fernando, primo amante di Luisa e prima vittima delle loro truffe, il narratore lo compara ad un "pesce" che Teodora non vuole farsi scappare dalla "rete". Il consiglio che la madre offre alla figlie prima d'intraprendere le loro attività ladronesche è di imparare a "nuotare" nella "tempesta" di Madrid, e così di seguito.

Non solo: Madrid è definita anche "il luogo dei miracoli e il centro delle trasformazioni" (p. 38). Non è solo il centro nevralgico in cui risiede il potere (economico, politico, amministrativo), ma anche una sorta di labirinto in cui la realtà si nasconde (o viene nascosta) dietro l'apparenza; a corte tutti recitano a soggetto (o nascondono le proprie intenzioni al prossimo), e proprio per questo è il luogo che consente il *medro* (la possibilità, cioè, di salire lunga la scala della società fortemente gerarchizzata dell'epoca, ottenendo fama e denaro con la furbizia e la capacità di sapersi adattare e di saper ingannare il prossimo). Sarà la vecchia amica di Teodora a parlare di Madrid come di una città dalle mille risorse per chi sappia aguzzare la vista (e l'ingegno) e far fruttare i mezzi di cui dispone.

Il lettore intuisce subito che l'unico strumento che ha a disposizione Teodora per effettuare la scalata sociale è la bellezza delle due giovani figlie. In tal senso Teodora diventa l'imprenditrice di se stessa che – con il loro pieno consenso – sfrutta l'avvenenza fisica di Feliciano e Luisa per ingannare i nobili ricchi di turno e accumulare quel denaro e quel prestigio che si possono conquistare solo nella grande metropoli.

Sono questi i due temi principali de *Le arpie di Madrid*: la corsa al denaro (e la sete di potere che vi soggiace) e l'avidità della donna capace solo di sfruttare l'uomo a proprio vantaggio. Se a primo acchito la visione che offre l'autore potrebbe essere tacciata di misoginia (e una

visione simile era topica dell'epoca in cui scrisse Castillo Solórzano), in un secondo momento e nel corso della trama ci accorgiamo di come, in realtà, la critica moralistica colpisce non solo le donne, ma anche gli uomini. All'astuzia e alla capacità d'ingannare il prossimo delle belle fanciulle, fa da contraltare l'avidità, la lussuria e, più in generale, la superficialità degli uomini che cadranno vittime delle loro truffe.

Nell'universo romanzesco de *Le arpie di Madrid* tanto i personaggi femminili quanto quelli maschili sono colpevoli, se giudicati in base a quegli intenti didascalici che l'autore esplicita in maniera fin troppo pedante nelle appendici a ogni capitolo.

Restando sempre all'interno della cornice, appare evidente che in un universo siffatto non c'è spazio per l'amore, inteso come sentimento o passione che spinge a congiungersi al di là della classe sociale d'appartenenza e al di là della quantità di dote o di denaro di cui si dispone. La vecchia amica di Teodora la mette in guardia dal sentimento amoroso: è stato proprio per colpa dell'amore che lei e le figlie hanno subito il rovescio che le ha costrette ad abbandonare Madrid e a tornare a Siviglia (una delle ragazze si è innamorata perdutamente di un cavaliere dedito al vizio del gioco, e questi ha dilapidato ogni bene, causando la rovina sua e dell'amata).

Non è casuale che l'autore (dietro la maschera del narratore onnisciente) torni ad usare le metafore nautiche per descrivere il carattere delle sue anti-eroine: se Teodora è il "corsaro" che solca i golfi marini per saccheggiare con attacchi mirati le "borse" altrui, allora le due figlie diventano le due "ben armate galere" attraverso cui compiere tali furti (p. 40).

Ecco come dietro gli inganni di Teodora e delle figlie si celi una strategia quasi militaresca; la prima operazione consisterà nel cambiare nome per nascondere agli altri la loro vera identità. Non che Teodora sia povera (o di origine vile, come accade alle protagoniste degli altri romanzi picareschi): il problema nasce dal fatto che suo marito, che ha abbandonato la Spagna per inseguire l'oro delle Nuove Indie, è morto e le ha lasciato in eredità solo i debiti. È questo il motivo principale che spinge Teodora ad abbandonare Siviglia e ad intraprendere il viaggio a Madrid. E questo spiega perché, prima di fare il loro ingresso ufficiale a corte, Teodora scelga per sé e per le figlie dei cognomi altisonanti tratti dalle casate più prestigiose di Spagna. Il narratore è ironico quando

osserva che i cognomi “costano poco e fanno guadagnare molto” (p. 40). Madrid è davvero un labirinto in cui tutti celano la loro vera origine; i cognomi diventano le maschere che servono a dare lustro a identità umili (quando non ignobili).

La seconda operazione consiste nel trovare un alloggio adeguato: Teodora percorre con una carrozza presa in prestito le strade del centro di Madrid e opta per il quartiere di San Sebastiano perché quello più popolato da cavalieri giovani e da donne del mestiere (si trova nelle vicinanze dei teatri). La fortuna vuole che Teodora prenda un appartamento nella casa di donna Stefania, un’anziana che sfrutta le due figlie – Costanza e Dorotea – per scopi molto simili a quelli della savigliana.

La terza operazione consiste nell’organizzare la loro prima uscita pubblica. Sarà donna Stefania a invitarle a messa presso il convento della Santissima Trinità e a farle sistemare in modo da essere visibili al maggior numero possibile di pretendenti (è un primo esempio di critica implicita da parte dell’autore contro quelle donne che non si peritano di sfruttare un luogo sacro come la chiesa e un rito religioso come la messa pur di raggiungere i loro obiettivi).

Sarà don Fernando, un giovane cordovese, ad invaghirsi di Luisa, la sorella più piccola, e a iniziare il corteggiamento offrendo regali e denaro.

Va sottolineato che è proprio in questa parte della cornice che il narratore esterno svelerà in dettaglio la quantità di denaro sborsata dal giovane amante: dopo otto mesi di visite, don Fernando avrà speso più di dodicimila scudi in gioielli, vestiti e denaro sonante. Come già ricordato, il denaro è una vera ossessione per le “arpie” e un elemento costante che struttura narrativamente l’intera trama del romanzo. Il narratore assumerà spesso il ruolo del contabile: specificherà matematicamente la quantità di denaro che le donne riusciranno a sottrarre con l’inganno ai pretendenti di turno (dopo il calcolo delle spese di don Fernando, nella *Prima truffa* ci viene specificato che il ricco milanese su cui mette gli occhi Feliciano è arrivato a corte per ereditare ben “cinquantamila ducati” (p. 51); il vecchio genovese che, nella *Seconda truffa*, sarà vittima di Luisa, si lascia convincere a cedere il proprio denaro solo dopo che la fanciulla gli ha mostrato una lettera in cui appare come beneficiaria imminente di “ottomila reali” provenienti da un lontano parente anch’egli genovese, e così di seguito). Sono ben lontani, quindi, i tempi del *Lazarillo de Tormes*,

quando il picaro rubava cibo per fame; ne *Le arpie di Madrid* la fame non è più un bisogno primario da soddisfare con ogni mezzo a disposizione; è il denaro (e il prestigio sociale che conferisce a chi arriva a possederne in grande quantità) a muovere il mondo e a spronare all'azione sia le truffatrici che i gabbati. In tal senso, sia Teodora che le figlie sono donne che tentano di ribellarsi allo *status quo* e di rendersi autonome e indipendenti economicamente dall'uomo (anche se attraverso l'inganno e trasgredendo – questa volta sì, con tattica picaresca – le regole della società del tempo; regole che non prevedevano l'emancipazione femminile: la donna poteva diventare moglie di qualcuno, o farsi suora o serva di qualche famiglia ricca; l'altra strada – prossima all'illegalità – verso l'indipendenza economica, era la prostituzione; o, come nel caso delle protagoniste dei romanzi picareschi, la truffa ai danni del prossimo)<sup>5</sup>.

L'analisi della cornice ci permette di osservare anche come il narratore rompa la linearità della trama: in questo caso, sarà una gita al Pardo da parte delle fanciulle a consentirgli di raccontare in analepsi un evento del passato di don Fernando. La narrazione assume toni più cupi, fino a diventare una specie di “cronaca della morte annunciata” del giovane cordovese, minacciato in passato da un suo coetaneo sfidato a duello per una questione di gioco. All'improvviso, il passato ritorna sotto forma di un mendicante dietro le cui spoglie si nasconde proprio l'antico rivale di don Fernando. Questi riesce ad infiltrarsi nel suo palazzo e ad ucciderlo a tradimento con sei pugnalate. Sarà solo dopo questa parentesi tragica che la narrazione tornerà al presente: la morte violenta di don Fernando determinerà un capovolgimento positivo per Teodora, la quale entrerà in possesso di quella carrozza che sarà fulcro e arma di future imprese ladronesche.

Tuttavia, prima di dare avvio al suo piano, Teodora istruirà le figlie (come fosse una nuova Celestina) sul buon uso della loro avvenenza e, soprattutto, della carrozza fortunatamente ereditata. È una sorta di prassi quella che descrive Teodora ad uso e consumo delle figlie: innanzitutto, la carrozza (*status symbol* delle classi sociali più agiate) deve diventare la trincea da cui sferrare i loro attacchi contro i malcapitati pretendenti; in secondo luogo, consiglia loro di non cedere alla passione

---

<sup>5</sup> Cfr. le riflessioni che sviluppa Marta Sanz su Teresa de Manzanares nella sua introduzione alla nuova edizione dell'opera omonima: A. de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Madrid, Luis Vives, 2010, prólogo de M. Sanz, pp. XXII-XXV.

amorosa, né alla “leggerezza del corpo” (e nel caso in cui ciò dovesse accadere che sia “per finta” – p. 51).

Nei successivi quattro capitoli, Castillo Solórzano non si limiterà a rompere la linearità del racconto attraverso analesi o prolessi di breve estensione (con l'introduzione delle tipiche espressioni: “come si vedrà in seguito” o “come si dirà tra poco”), ma introdurrà anche versi (sonetti, romanze, *décimas*...), un intero intermezzo (l'*entremés* de *Il commissario dei personaggi* della *Seconda truffa*) e una novella italianeggiante (nella *Quarta truffa*, tratta dalle *Cento novelle* di Francesco Sansovino). Va sottolineato come l'introduzione dei versi nel testo in prosa e di frammenti di opere appartenenti ad altri generi letterari all'interno della stessa trama non era un'operazione così originale: rispecchia quel gusto tutto secentesco per l'arte combinatoria e la *variatio* che Castillo Solórzano utilizzerà anche all'interno degli altri romanzi picareschi (nel *Lisardo enamorado*, ad esempio, è il servo del protagonista a cantare romanze nel corso della trama; ma anche ne *La garduña de Sevilla* verranno introdotti sia versi che novelle intercalate, secondo quella tecnica che era già stata sperimentata da Cervantes nella Prima Parte del *Don Quijote*).

### 3. *Le truffe: tra novela cortesana e romanzo picaresco*

Tentiamo di sviscerare altri temi e altre tecniche narrative a partire dall'analisi delle quattro truffe che costituiscono i quattro capitoli del romanzo. Feliciano, la figlia maggiore di Teodora, sarà anche la prima a mostrare la sua abilità nel gabbare l'amante di turno. Il bersaglio di questa prima truffa è un milanese, Orazio, un giovane appena arrivato a Madrid per riscuotere una cospicua eredità da parte di un lontano parente. In che modo Feliciano ordisce l'inganno? Seguendo lo schema narrativo tipico di tante *novelas cortesanas*: con la complicità di Mogobrejo (il suo cocchiere) e di un'anziana serva (nei panni di una governante), la fanciulla, arrivata davanti all'abitazione di Orazio, finge di scappare dalla carrozza in cui si trova perché contraria al matrimonio che la madre ha in serbo per lei. Quando Orazio sente le grida di Feliciano scende subito nel cortile per difendere la dama. Feliciano capisce di avere stuzzicato la vanagloria del cavaliere milanese e ne approfitta subito, piangendo e rattristandosi della sua cattiva sorte e chiedendogli il permesso di restare

in casa sua. La truffa, dunque, scaturisce sia dalla menzogna che Feliciano imbastisce per accalappiare il giovane cavaliere e convincerlo a difenderne l'onore contro i parenti che vogliono farla sposare contro la sua volontà, sia dalla sua abilità recitativa: come un'attrice, sa piangere a comando e, come una vera regista, sa calcolare i momenti in cui fare entrare in scena anche la madre, il cocchiere, e due finti cugini che minacciano di prelevarla con la forza dalla casa di Orazio. La teatralità della truffa è resa ancora più esplicita nel trucco usato da Feliciano e da Teodora per scappare con il bottino di gioielli e denaro accumulati durante la permanenza nella dimora dell'italiano: una sorta di varco ricavato dal giardino che confina con una casa vicina a quella di Orazio (sarà lo stesso Orazio a ricoprirlo d'edera, ignaro del fatto che Feliciano non partirà affatto per Milano con lui, come gli aveva promesso).

Un elemento costante, e che apparirà anche negli altri capitoli, è la musica: Orazio si vanta d'essere un discreto musicista. Sarà questo il pretesto che spingerà Feliciano a dedicargli i primi versi introdotti nel testo: accompagnata da una chitarra, canterà in suo onore una canzone d'amore che è anche una satira dello stile culterano in voga nell'epoca (mentre il secondo componimento verrà cantato da don Diego, un amante che rinfaccia a Luisa, la sorella minore di Feliciano, la sua avidità e brama di doni)<sup>6</sup>.

Va ricordato che le sorelle non rubano solo denaro o gioielli, ma anche vestiti. Castillo Solórzano descrive spesso e minuziosamente il vestiario dell'epoca: anche questo, come la carrozza, simbolo della classe sociale d'appartenenza e strumento attraverso il quale celare agli altri le proprie umili origini (medesima funzione svolgeranno il mobilio e gli addobbi con cui vengono decorati i vari appartamenti delle "arpie").

Nell'"Utilità di questo racconto" le critiche del narratore non riguarderanno solo le protagoniste, ma anche gli altri personaggi minori: egli criticherà la vecchia che ha consigliato a Teodora di trasferirsi a Madrid per scopi così riprovevoli; don Fernando (la prima e unica vittima – tra l'altro innocente – del romanzo) per aver sfidato a duello un coetaneo per una semplice questione di gioco; i servi di don Fernando,

---

<sup>6</sup> A proposito dell'anticulteranesimo dell'autore, Juliá Martínez nota che "Castillo admiraba a Góngora: sus chanzas se dirigían hacia los discípulos que fracasaban por basar el arte en el abuso de ciertas palabras que perdían su valor por exceso de repetición, movidos de ansia de amaneramiento" (cfr. A. de Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, cit., p. 41).

perché, dopo l'assassinio, hanno preferito abbandonare il padrone e rubare quanto più denaro possibile prima di darsi alla macchia. In pratica, la condanna moraleggiante non colpisce soltanto le "arpie", ma si estende agli altri personaggi intervenuti marginalmente all'interno del capitolo.

Anche la seconda truffa vede come vittima un italiano; in particolare un genovese, ricco e lascivo. Come già nel *Buscón* di Quevedo, la satira verso i genovesi era divenuta un *topos* nella Spagna dell'epoca (nei confronti dei banchieri genovesi, principali finanziatori della Corona spagnola, la corte si ritrovò debitrice per tutto il Seicento). In questa seconda truffa non è l'udito, bensì la vista a dare avvio all'inganno. Luisa, che si spaccia per donna Angela di Bolea, va ad abitare proprio di fronte alla casa dell'anziano genovese Cesare Antonio, e si piazza sul balcone proprio perché il vecchio possa apprezzare la sua bellezza. Il narratore scherzerà sull'avarizia dell'uomo (che inizia ad omaggiare Luisa di cibo e regali di poco conto) fino a che questi non tenterà di sedurre la ragazza con la musica. Cesare Antonio dedica a Luisa una sorta di serenata, facendo cantare il servo Leonardo dal suo balcone (Luisa contraccambierà, cantando con la sorella Feliciana una seconda serenata notturna).

La seconda fase della truffa consisterà nel concedere all'anziano una visita e nel fingere di non riuscire a pagare l'affitto dell'appartamento per il ritardo nell'arrivo di denaro delle Indie. Il genovese "schiva il colpo" e la dama "manca il bersaglio" (p. 83): accanto alle metafore nautiche, Castillo Solórzano inizierà ad usare da questo capitolo in poi una serie di metafore militari in base alle quali i rapporti amorosi diventano vere e proprie battaglie o scaramucce combattute con tattiche da guerra (nello stesso capitolo, il narratore affermerà che Luisa avrà bisogno di "arpioni" più appuntiti se vorrà "accalappare" la preda).

Sarà solo dopo aver letto una lettera falsificata da Mogrobejo (lettera attraverso cui Luisa finge di avere parenti altolocati) che il genovese acconsentirà a prestarle il denaro per l'affitto e ad omaggiarla con un intermezzo: *Il commissario dei personaggi*, primo ed unico esempio di genere teatrale inserito all'interno della trama romanzesca. Lo scopo di Castillo Solórzano è quello di fare satira dei personaggi tipici dell'ambiente della corte (si va dalla dama sciocca e avida di regali al poeta culterano che compone versi con linguaggio arzigogolato e oscuro; dal damerino

effeminato al cavaliere sbruffone, e così via).

Il teatro (o meglio, l'impianto teatrale del racconto) diventa un elemento centrale della truffa nel momento in cui è Luisa stessa a voler ricambiare l'omaggio dell'amante. Chiede a Cesare Antonio il denaro per poter acquistare gli abiti di scena di una commedia che lei e le sorelle intendono recitare in suo onore in una villa in Calle de Alcalá. Il genovese ormai cede a ogni richiesta; sovvenziona la commedia e pagherà cara la sua lussuria e la sua avventatezza.

La terza truffa vede come protagonista Costanza, la figlia maggiore di donna Stefania. La vittima questa volta è un prete avido. La burla consiste nel fargli credere che la dama vuole costruire nel cimitero della sua parrocchia un mausoleo in onore del defunto marito; non solo: la donna ha intenzione di nominarlo cappellano del mausoleo (e donargli una rendita annuale di cinquecento scudi). Il narratore criticherà l'audacia dell'"arpia" proprio perché questa volta la burla verrà giocata ai danni di un rappresentante della Chiesa.

Il prete, d'altronde, appare come un personaggio dai tratti negativi: è avaro e non disdegna la bellezza della fanciulla; ci viene descritto inizialmente come studioso, ma è solo un dilettante di poesia. Anzi, è solito organizzare in casa un'accademia, ovvero una riunione di poeti (e poetastri) di corte che danno mostra del loro ingegno sui temi più svariati. È questa accademia fittizia a permettere a Castillo Solórzano di omaggiare Lope de Vega (di cui cita *El Laurel de Apolo*) e di rallentare la risoluzione della trama principale. I sonetti e le romanze recitate ad alta voce dai vari partecipanti diventano anche esempi della satira anticulterana dell'autore; oltre che occasione per dipingere ironicamente quelle stesse riunioni cui lo stesso Castillo Solórzano partecipò a Madrid.

Il trucco usato da Costanza ricorda quello di un famoso episodio del *Cantar de mio Cid*: riempirà un bauletto di sassi, fingendo che siano gioielli dati al prete come caparra per la costruzione del mausoleo. La ragazza riparerà a Illescas, un paesino nei pressi della capitale (così come Felliciana, insieme a Teodora, era fuggita a casa di donna Stefania e Luisa nel quartiere di Santa Barbara, alla periferia della Madrid dell'epoca).

La quarta truffa verrà messa in atto da Dorotea, la figlia minore di donna Stefania; la vittima sarà don Taddeo de Silva, un ricco nobile amante della musica, della poesia e del gioco. La prima fase della truffa consisterà nel porre la carrozza nei pressi della Puerta de Guadajajara,

famosa, all'epoca, per le molte botteghe di tessuti. Don Taddeo non si avvede del pericolo e regala un tessuto riccamente adornato a Dorotea. Non solo: dopo essere riuscito ad ottenere il permesso di una visita, la omaggerà con una canzone (ennesimo esempio di introduzione dei versi nel corso della narrazione), oltre che con una novella: è nel corso di questo capitolo che Castillo Solórzano coglierà l'occasione per introdurre la storia di Ruggero e Madama Fiore, riscritta a partire da una delle *Cento novelle* di Francesco Sansovino.

Lo scopo non è solo quello di ritardare lo scioglimento dell'azione (o rendere più articolato e variegato l'andamento della trama), ma di criticare in maniera indiretta la crudeltà di certe donne nei confronti dei loro amanti. Ciononostante, Dorotea apprezzerà il racconto del suo corteggiatore, iniziando a concedergli favori (in cambio, come sempre, di vestiti e gioielli). La seconda parte della truffa ha i tratti della novella boccacesca: Dorotea s'innamora di Basilio, uno studente scaltro, e approfitta di una grossa vincita al gioco da parte di don Taddeo per invitarlo a casa di notte e derubarlo. Don Taddeo si presenta all'appuntamento; Dorotea gli versa del sonnifero in un bicchiere e, dopo averlo fatto addormentare, lo abbandona alle mani di Basilio. Don Taddeo finirà dentro una cesta e resterà appeso (ed esposto al pubblico ludibrio) sul balcone della casa di un vecchio e ricco commerciante spagnolo tornato dal Nuovo Mondo. Si tratta del capitolo più comico dell'opera: il lettore non potrà non ridere (o non sorridere) delle malefatte dello studente.

#### 4. Le Cento novelle di Francesco Sansovino e Le arpie di Madrid di Castillo Solórzano: fenomeni d'intertestualità

Se confrontiamo ora la novella di Ruggero e Madama Fiore che Castillo Solórzano introduce nella *Quarta truffa* e la decima della VII Giornata delle *Cento novelle* di Sansovino, da cui l'autore spagnolo prende spunto<sup>7</sup>, si nota come, se la trama è pressoché identica (in entrambi i casi si narra la storia di un giovane cavaliere che, per amore, accetta il

---

<sup>7</sup> Cfr. F. Sansovino, *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare di Francesco Sansovino. Di nuovo ampliate, riformate, rivedute e corrette per il medesimo e aggiuntovi di nuovo le figure in principio d'ogni novella*, Venezia, 1566.

durissimo patto di fedeltà impostogli dalla donna di cui s'invaghisce; il finale ha carattere moraleggiante: il cavaliere riuscirà a vendicarsi e ad ottenere un matrimonio vantaggioso con un'altra fanciulla), lo spazio in cui si svolge l'azione delle due novelle sia diverso, almeno in un primo momento. Nel caso dell'opera di Sansovino ci troviamo in Italia, in particolare, a Torino (Filiberto, il protagonista, è il principe di Virle; Madama Zilia, la dama di cui s'innamora, vive a Moncalieri); nel caso di Castillo Solórzano, invece, ci troviamo a Bles, città della Turenne, in Francia (Ruggero è un cavaliere francese che s'innamora perdutamente di Madama Fiore, figlia di uno dei nobili più in vista della città). Sarà solo dopo il rifiuto di Madama Zilia che Filiberto si trasferirà in Francia, a Lione, dove deciderà di arruolarsi come soldato dell'esercito di Carlo VII. Basta la citazione di questo re francese per tentare di ricostruire la cronologia interna di entrambe le novelle e dedurne l'ambientazione storica: si tratta, come pure nel caso dell'autore spagnolo – che cita lo stesso re e la stessa battaglia contro gli inglesi per recuperare la città di Rouen – di una delle ultime fasi della Guerra dei Cent'anni (guerra rievocata nella novella di Sansovino attraverso la citazione di un altro protagonista di quegli eventi storici, e cioè “Tabbotto”, ovvero: John Talbot, capitano inglese sconfitto proprio da Carlo VII nella Battaglia di Castillon – combattuta il 17 Luglio del 1453). Dunque, Castillo Solórzano trasferisce direttamente in Francia la storia di Ruggero, mentre Sansovino inizia a narrare le vicende di Filiberto in Italia e finisce con l'ambientare il resto a Lione (prima) e a Rouen (poi), per concludere la storia a Parigi (dove Filiberto diventerà il cavaliere di fiducia del re).

Pressocché identiche, invece, le parole usate da Madama Zilia e da Madama Fiore per mettere alla prova i rispettivi amanti: sia Filiberto che Ruggero dovranno restare muti nel corso di tre anni (nel caso della novella italiana) e di due (nella novella spagnola). Identica la reazione dei due: se a Filiberto quell'ordine sembrò “indiscreto, senza ragione e difficilissimo da esser integralmente osservato”, a Ruggero la proposta sembra un “folle capriccio” oltre che un “duro precetto” (p. 135).

Identica la funzione svolta dai complici o mediatori: se nel primo caso Filiberto riesce ad entrare in contatto con Madama Zilia grazie ad un amico spoletino che si finge merciaio, nel secondo caso Ruggero riesce ad esprimere i suoi sentimenti a Madama Fiore grazie ad una serva che farà da intermediaria. Ciò che cambia è lo spazio offerto da Sansovino

all'aiutante: questi viene descritto in modo molto più dettagliato, rispetto alla mediatrice di Ruggero che, una volta svolto il proprio ruolo, scompare dalla narrazione definitivamente (anche per lasciare spazio all'amico di Ruggero, Filiberto, che si preoccupa di aiutare l'innamorato a rinsavire; il nome dell'aiutante nella novella spagnola, dunque, deriva direttamente dal nome del protagonista di quella italiana).

Diversa è pure la quantità di denaro che il re di Francia (nel primo caso) e il Duca di Guisa (nel secondo) mettono a disposizione di colui che riuscirà a restituire la parola al cavaliere: se il primo promette diecimila franchi, il secondo promette sedicimila ducati.

Ma ciò che più distingue la novella di Sansovino da quella di Castillo Solórzano è il modo in cui il cavaliere si vendica della dama: se, nel caso dello scrittore spagnolo, Ruggero si vendicherà restando muto al cospetto di Madama Fiore – accorsa a Parigi, dove si trova il cavaliere, in compagnia del Duca di Guisa – e dichiarando il suo amore per iscritto a Leonora, figlia del Duca perdutamente innamorata del giovane –, nel caso di Sansovino, Filiberto si vendicherà in modo molto più boccaccesco: sapendo bene che Madama Zilia è accorsa a Parigi solo per ricevere il premio in denaro, approfitta della presenza della dama nella sua camera per giacere con lei nell'arco dei quindici giorni che questa aveva fissato come limite temporale massimo entro il quale curare il soldato. Se Castillo Solórzano sente il bisogno di introdurre – nel rapporto amoroso tra cavaliere e dama – una seconda amante, pronta a sposare Ruggero, Sansovino, invece, ci descrive con tono ironico tutto il piacere che il cavaliere prova nel vendicarsi di Madama Zilia: “seco si trastullò amorosamente, ove, ancora che tutte le membra si snodassero, la lingua mai snodare non volle”<sup>8</sup>. Madama Zilia non solo si concede all'amante (pagando cara la sua fermezza e il suo folle arbitrio), ma piange e si dispera, perché sa bene che, allo scadere dei quindici giorni, sarà costretta o a pagare di tasca propria i diecimila franchi promessi dal re o a pagare con la decapitazione il proprio insuccesso nel guarire il giovane (ormai non più innamorato).

Un'ultima differenza riguarda proprio il finale e il modo in cui viene punita la dama: se nel caso di Sansovino la pena di decapitazione che attende la povera Madama Zilia rende ancora più esplicita la sete di

---

<sup>8</sup> Cfr. Sansovino, *Le cento novelle*, cit., p. 297 v.

vendetta di Filiberto, nel caso dell'autore spagnolo la pena diventa molto più blanda: Madama Fiore viene incarcerata in una prigione del re.

Identico è il perdono dei due cavalieri: se Filiberto – una volta riacquistata la parola e dopo aver narrato la sua vicenda con stupore di tutti – chiede a Carlo VII di perdonare la donna e decide addirittura di pagarle le spese per il viaggio di ritorno in Italia, Ruggero – dichiarata la sua intenzione di sposare Leonora – farà ancora di più: inviterà al suo matrimonio Madama Fiore, ma la perdonerà, offrendole addirittura la metà del premio messo in palio dal re.

Castillo Solórzano ammorbidisce la crudeltà della vendetta boccacesca del cavaliere del racconto originale, evitando la scena del sollazzo amoroso e del pericolo della decapitazione, e attribuisce subito a Ruggero una nuova sposa.

Sansovino, invece, mostra tutto il cinismo del vendicatore e il desiderio del giovane di prevaricare su chi lo ha costretto a un patto di fedeltà (“mutolo” per ben due anni) spropositato anche per un amante innamorato (e che, per amore, rischia di ammalarsi e di impazzire – identici sono anche i sintomi patiti da Filiberto e da Ruggero: insonnia, inappetenza e malinconia).

Ruggero si sposerà; Filiberto otterrà non solo gloria e onore, ma anche una moglie per sé e una per l'amico spoletino.

La novella di Castillo Solórzano, dunque, ha un sapore più blando e moraleggiante di quella di Sansovino e il fatto che venga raccontata per via del “brutto tempo che faceva” (p. 131) e davanti a un braciere risponde alla perfezione alla definizione di *novela al uso* che ci offre Cristóbal Suárez de Figueroa nel suo *Pasajero*:

Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas *propias del brasero en tiempo de frío*, que en suma vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras [...].<sup>9</sup>

Nonostante che si sia ispirato a un autore italiano, Castillo Solórzano, insomma, non fa altro che riaffermare il precetto oraziano del *docere delectando* su cui si basa questo composito “romanzo”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> C. Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, a cura di M. I. López Bascañana, Barcelona, PPU, 1988, p. 178 (corsivi miei).

<sup>10</sup> Alla luce degli altri romanzi picareschi di Castillo Solórzano possiamo concordare con quanto

\*\*\*

Con *Le arpie di Madrid* Castillo Solórzano utilizza ambientazione e personaggi tipici della *novela cortesana* per dare vita ad una serie di racconti che fanno tesoro della lezione del romanzo picaresco per mostrare personaggi *apicarados* che con l'arguzia e l'ingegno riescono ad ingannare e derubare il prossimo. Tuttavia, se nel romanzo picaresco la narrazione è in prima persona e la realtà descritta è filtrata attraverso il punto di vista del singolo protagonista, ne *Le arpie di Madrid* la terza persona sposta l'accento dalla soggettività dei protagonisti al quadro *costumbrista* di una consorteria di truffatrici accomunate dalla stessa volontà di ingannare attraverso l'avvenenza fisica. Se in romanzi come *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache* l'intento polemico dell'autore era esplicito nel tono critico con cui il narratore protagonista descrive i mali della società a lui contemporanea, nel caso de *Le arpie di Madrid* l'atteggiamento picaresco delle dame è solo un pretesto per fare un ritratto ironico e stereotipato della Madrid dell'epoca (oltre che dei maggiorenti del tempo). Il tono scanzonato e l'intenzione di intrattenere si esplicano sia attraverso l'introduzione di frammenti o testi provenienti da altri generi letterari (come poesia, teatro e novellistica) sia attraverso l'adozione di una narrazione accelerata, che mantiene viva l'attenzione del lettore in merito al modo in cui l'una e l'altra protagonista riusciranno a burlare la vittima di turno. Non c'è profondità psicologica nelle "arpie" né, tantomeno, negli altri personaggi che entrano nel racconto; e nemmeno il fine moraleggiante riesce a sminuire il tono di *divertissement* che contraddistingue i quattro capitoli dell'opera, intesa, secondo i parametri di Suárez de Figueroa, come "favola ben congegnata" o "menzogna costruita ad arte".

---

afferma Juliá Martínez: "En toda esta copiosa producción distingo tres etapas: en un primer momento [Castillo Solórzano] se precia de no ser víctima de influencias italianas, pretendiendo ser original; luego se vanagloria de conocer tanto a los novelistas italianos como a los españoles; al fin abandona toda presunción y se limita a exponer sus narraciones; pero siempre declara que su afán es moralizar" (cfr. *Lisardo enamorado*, cit., p. 25).

\*\*\*

Il testo adottato per la traduzione italiana è il seguente: Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías de Madrid*, ed., introducción y notas de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985. Ringrazio Giulia Poggi per l'aiuto prezioso e l'appoggio morale manifestati durante la traduzione dell'opera. L'intermezzo *Il commissario dei personaggi* è a cura della stessa (pp. 88-95). Ho cercato di rispettare lo stile non sempre elevato e l'andamento non sempre lineare del periodare di Castillo Solórzano. Anche ne *Le arpie di Madrid*, infatti, sono presenti quei difetti riscontrati da Jacques Joret ne *Las aventuras del bachiller Trapaza*: ripetizioni di parole nella stessa frase; accavallarsi di subordinate e di incisi che rendono faticosa la lettura; ridondanze e anacoluti che non contribuiscono all'eleganza e alla scorrevolezza della stile; una sintassi a volte monotona<sup>11</sup>.

*Antonio Candeloro*

---

<sup>11</sup> J. Joret, "Introducción" in *Las aventuras del bachiller Trapaza*, cit., p. 31. Critiche molto simili sono addebitate da Federico Ruiz Morcuende a *La garduña de Sevilla*: "La prosa de Castillo Solórzano [incurre] a veces en inexplicables, extrañas y poco cuidadosas repeticiones de palabras en un mismo párrafo, y hasta en un mismo rincón [...]", in A. de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, edición, prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. XXVI.