

ALDO RUFFINATTO LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO: HISTORIA DE UN DRAMATURGO FALLIDO (*PERSILES*, III.16-17)

Università degli Studi di Torino
aldo.ruffinatto@live.it

Resumen

El episodio de Ruperta y Croriano en los capítulos XVI y XVII del tercer libro del *Persiles* destaca en primer lugar por su heterogénea configuración estructural: a una primera parte elaborada en forma de *narratio* (en el cap. XVI) sigue una segunda parte donde la narración cede el paso a una representación en directo de los acontecimientos como si de una verdadera pieza teatral se tratara, con sus actos, sus escenas, sus acotaciones y actores comprometidos en tareas monológicas y dialógicas. En esta pantalla se encaja un tupido entramado intertextual: leyendas artúricas, relatos picarescos, resonancias bocacianas, en la primera parte; mitemas bíblicos (Judith y Holofernes) y paganos (Cupido y Psique), libros de caballerías, fragmentos ariostescos (Olimpia y Bireno), en la segunda. Sin embargo, todo este sutil entramado de intertextualidades no es suficiente para justificar el repentino cambio que en el relato cervantino sufre Ruperta, transformando sus propiedades trágicas de viuda triste, airada y deseosa de venganza en los ademanes cómicos de una viuda alegre, ardiente y apasionada. Hace falta, pues, buscar otro camino intertextual.

palabras clave: Cervantes, *Persiles*, novela, teatro, intertextualidad

Abstract

The tragic and the comic mixed: story of a failed playwright

The episode involving Ruperta and Croriano in chapters XVI to XVII of the third book of Cervantes' Persiles shows a heterogeneous structure: a first part in the form of narratio (chapt. XVI) is followed by a second one where facts are represented live, as in theatre, with the very structure of a play, with acts, scenes, stage directions, and actors performing dialogues and monologues. Within this frame, a thick intertextual web becomes distinguishable: Arthurian legends, picaresque tales, references to Boccaccio, in the first part; biblical (Judith and Holofernes) and pagan (Cupid and Psyche) mythemes, chivalry books, references to Ariosto (Olimpia and Bireno) in the second. Nevertheless, this web of intertextualities does not suffice to justify the sudden change suffered by Ruperta in Cervantes' text, who turns from being the tragic, angry and vengeful widow to the comical merry widow, passionate and ardent. It thus becomes necessary to look for another intertextual lead.

keywords: Cervantes, *Persiles*, novel, theatre, intertextuality

La introducción de episodios (o historias secundarias) en la narración de base (o historia principal) por lo que se refiere a las novelas cervantinas es un artificio harto conocido y objeto de una bibliografía crítica inmensa, inaugurada por el mismísimo Cervantes cuando en el *Quijote* de 1615 alude por boca del bachiller Carrasco (en II.3: 709)¹ y por la del narrador Cide Hamete Benengeli (en II.44) a los “inconvenientes” debidos al “artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo [en el *Quijote* de 1605], que están como separadas de la historia” (II.44: 1059). De ahí, el propósito de “no ingerir [en la segunda parte] novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece” (II.44: 1059). Lo que, sin embargo, no pone en entredicho la inclusión de todas las historias secundarias en la narración de base, sino únicamente la de aquellas historias que por su extensión y frágil unión estructural con la historia principal merecen una colocación autónoma e independiente (en las *Novelas Ejemplares*, por ejemplo)².

De hecho, tanto el *Quijote* de 1615 como el *Persiles* (donde por supuesto y por su propia base estructural no faltan las historias secundarias) se atienen a este criterio y los episodios que allí se registran están formalmente vinculados con la historia principal. Es decir, nacen “de los mismos sucesos que la verdad [o sea, el asunto principal] ofrece”; particularmente en el *Persiles* cuyo eje estructural, la peregrinación, favorece el encuentro de los protagonistas con personajes de distintas clases y latitudes que se califican como portadores y responsables de la narración de sendas historias personales, cuya prosecución y conclusión puede desarrollarse en sincronía con el *continuum* de la historia principal.

En honor de la verdad, no todas las veinte historias secundarias del *Persiles* respetan este esquema, porque algunas ya están acabadas en el momento en que se insertan en la principal (como, por ejemplo, la de Antonio —el bárbaro español I.5-6—, o la de Rutilio —el bárbaro italiano I.8-9—, o la del portugués Manuel Sosa Coitiño, I.10, o la de Sulpicia en II.14)³; otras, en cambio, se desarrollan por entero a partir del punto de contacto (conexión) con la historia principal, sin antece-

1 En lo referente al *Quijote* cito por la edición de Florencio Sevilla: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1998².

2 Como advierte el mismo narrador en el cap. 44 de la segunda parte: “También pensó, como él [Cide Hamete] dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz” (II.44: 1059. La cursiva es mía).

3 Por lo que se refiere al *Persiles* cito por la edición de Carlos Romero Muñoz: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 1997.

dentes (como la de Tozuelo en III.8, o la de los cautivos fingidos en III.10); otras, como la del polaco Ortel Banedre, Luisa la Talaverana y Bartolomé el manchego, después de su presentación en analepsis y tras el punto de contacto con la historia principal en III.6, discurren a lo largo de toda la novela hasta convertirse en una trama paralela a la principal⁴.

Sin embargo, casi todos los episodios que vertebran el tercer libro del *Persiles* (el libro donde se reúne el mayor número de historias secundarias) se conforman con el esquema de base, es decir:

- 1) encuentro de un nuevo personaje con el escuadrón de los peregrinos, capitaneado por los héroes de la historia principal, Periandro y Auristela (es lo que podríamos llamar “punto de contacto”);
- 2) narración, a cargo del protagonista de la historia secundaria, de los hechos ocurridos hasta el momento en que dicha historia se enlaza con la principal;
- 3) representación en directo del desarrollo y conclusión de la historia secundaria, mostrada en el plano básico de los acontecimientos principales.

A este esquema parece adaptarse también la historia de Ruperta y Croriano (III.16-17) que, sin embargo, difiere de las demás historias de su categoría por dos razones fundamentalmente: la primera reside en que de la narración de los sucesos se hace responsable un personaje no implicado directamente en la acción, aunque no del todo extraño al mundo en el que actúan los héroes de la historia. Se trata de un hombre anciano, todo cubierto de luto, que se presenta como servidor de la señora Ruperta y que promete a Periandro y a sus compañeros la contemplación de un espectáculo maravilloso.

La segunda razón, o el segundo rasgo distintivo de esta historia, tiene que ver con la actuación de los actores principales del *Persiles* (para entendernos: el escuadrón de los peregrinos) que por primera y única vez no intervienen y no se involucran de ninguna manera en los asuntos de la historia secundaria limitándose a ejercer el papel de espectadores, aunque no del todo neutrales (como veremos), de una representación ajena a su mundo y, como si esto no fuera suficiente, espectadores excluidos de las escenas más comprometidas de dicha representación; escenas evidentemente no aptas para todos los públicos.

Para entender mejor todo esto y sobre todo para saber de qué estamos hablando, es imprescindible volver a recorrer las etapas principales de la historia de Ruperta y Croriano en el *Persiles*.

Estamos en el capítulo XVI del tercer libro, los héroes de la historia principal, pisando tierras francesas, se detienen en un mesón donde pasar la noche. Confor-

⁴ Sobre la estructura de las historias secundarias en el *Persiles* véase: Ruffinatto 1999: 249-68.

me al papel que desempeñan normalmente los mesones y las posadas en la novelística cervantina, este lugar tópico se convierte en polo de atracción de individuos y sus historias: allí reaparece Luisa la Talaverana que, como ya sabemos, es portadora de una historia paralela a la principal, y allí se muestra por primera vez el mencionado hombre anciano, cubierto de luto, que acercándose a un aposento todo cubierto de luto que los peregrinos están observando “por entre unas esteras”⁵, les invita a asistir a un espectáculo que tendrá lugar en este mismo aposento a una cierta hora de la noche.

Instado por el protagonista de la historia principal, Periandro, el enlutado narra los antecedentes del caso que han traído allí, y precisamente a este aposento, a la bella viuda escocesa Ruperta. Esta *narratio*⁶ contempla la actuación de una dama (Ruperta), pretendida por un caballero “de los principales de Escocia” (Claudio Rubicón), viudo y padre de un hijo de casi veinte y un años “gentilhombre en extremo y de mejores condiciones que el padre” (Croriano), la cual dama desprecia a ese pretendiente y se casa con otro, el conde Lamberto de Escocia. Claudio Rubicón, sintiéndose menospreciado y deseoso de venganza, al toparse a mitad de camino con los esposos que iban a solazarse a una “villa suya”, se lanza en contra del conde y le asesina clavándole en el pecho su espada. Ruperta, en el entierro de Lamberto, ordena que se le corte la cabeza (“que en pocos días, con cosas que se le aplicaron, quedó descarnada y en solamente los huesos”, III.16: 596) para guardarla como reliquia en una caja de plata. Después, con el propósito de vengar la muerte de su esposo, se pone en camino hacia Roma en busca de ayudas, llevando consigo la calavera de su esposo, la espada ensangrentada que el “cruel Rubicón” había dejado “envainada en el pecho” del conde, y su camisa ensangrentada.

Hasta aquí la *narratio*, de la que el anciano enlutado se hace cargo asumiendo el papel de narrador-testigo (“A todo esto –precisa– me hallé yo presente; oí las palabras y vi con mis ojos y tenté con las manos la herida; escuché los llantos de mi señora, que penetraron los cielos”, III.16: 596) y dejando entender a los peregrinos (y a los lectores) que en el aposento oscuro del mesón van a ocurrir hechos de violencia, sangre y muerte, seguramente trágicos y dignos de eterna memoria. Todo esto a través de una sentencia aseverativa sobre la relación causa efecto que se genera entre la ira y la venganza y mediante una consideración sobre el deseo de venganza de la mujer agraviada (“que la cólera de la mujer no tiene límite”,

5 Estas esteras parecen desempeñar la misma función que las cortinas en un escenario de teatro detrás de las cuales solían colocarse los decorados u otros elementos que debían ser descubiertos en un momento dado.

6 Como acertadamente la define Alberto Bleuca en su excelente análisis retórico del episodio cervantino (Bleuca 2006: 341-61).

III.17: 598)⁷.

En el capítulo XVII, pues, la narración cede el paso a una representación en directo de los acontecimientos, es decir, la parte narrativa de la historia deja paso a la activa que se coloca por consiguiente en el plano básico de la historia principal. En efecto Ruperta se ha hospedado en el mismo mesón de los peregrinos, quienes, convocados por el anciano (“Si volvéis a la hora que digo, tendréis que maravillosos”) asisten al desarrollo de la historia de Ruperta como si se encontraran en un corral de comedias⁸ y en un lugar privilegiado, entre bastidores, es decir, donde habitualmente se situaba el “apuntador” o “traspunte”. Cuyo oficio, como se sabe, era el de prevenir a los actores sobre su inminente entrada en escena, susurrar desde bastidores las primeras palabras que han de decir y distribuir órdenes y avisos o señalar la realización de diferentes momentos escénicos desde el espacio denominado “entre cajas”.

De hecho, el anciano enlutado, tras dejar paso al narrador extradiegético (en su nuevo papel de escritor de comedias) para que pueda pronunciar una sentencia aseverativa y una consideración sobre la ira y la venganza, abandona la función de narrador-testigo (intradiegético), para asumir la de autor de comedias⁹ aspirante a dramaturgo que, por otro lado, ya había sido anunciada en la parte inicial del

7 El motivo de la vengatividad de las mujeres agraviadas, muy difundido en la literatura de la época y de épocas anteriores, recorre precisamente como un *leitmotiv*, una parte relevante de la historia de Ruperta, hasta cuando, con una pincelada paródica, Cervantes logra poner en tela de juicio no simplemente el *topos* de la venganza, sino también el contexto mítico y trágico responsable de la creación y de la difusión del motivo en los mundos posibles de la literatura occidental. Cabe subrayar que la consideración sobre el deseo de venganza de la mujer agraviada le ofrece al narrador la posibilidad de añadir una información imprescindible para el entendimiento del caso, es decir que Ruperta no ignora la noticia de la muerte del asesino de su marido y, sin embargo, mantiene el propósito de vengarse en sus descendientes: “Esto nos lo dará a entender la hermosa Ruperta, agraviada y airada, y con tanto deseo de vengarse de su contrario que, aunque sabía que era ya muerto, dilataba su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno dellos” (III.17: 597-98).

8 Recuérdese que en algunas posadas se recortaban espacios teatrales (en sus aposentos) donde se representaban las así denominadas “comedias caseras” (Del Río 1992: 248-49). No deja de ser curioso el hecho de que, entre los muchos críticos que se enfrentaron con este episodio del *Persiles*, tan sólo Mercedes Blanco se atreve a hablar explícitamente de teatro (“La historia se representa en un mesón, y se ofrece como un espectáculo para distraer y maravillar a los viajeros, un poco como la comedia representada en el mesón de Badajoz, o el retablo de maese Pedro del *Quijote*”) calificando al escudero de Ruperta como “el presentador del trágico teatro” (Blanco 2004: 28), es decir, como autor de comedias.

9 Sintéticamente recuerdo que las funciones de un autor de comedias en el Siglo de Oro consistían en el ejercicio de la tarea de empresario teatral, en dirigir los ensayos, en contratar actores, en componer el repertorio, adaptar los textos, ajustar las cuentas, el público y el ambiente de la representación. Corría a su cargo también la publicidad de las obras.

episodio cuando a este personaje se le había confiado la realización del ambiente de la representación (el aposento todo cubierto de luto), la comunicación del horario del espectáculo y la publicidad de la obra (“Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de ver a la señora Ruperta sin que ella os vea, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura”, III.16: 594). Simultáneamente la historia de Ruperta entrega su desarrollo y su conclusión a una verdadera pieza teatral insertada en el tejido diegético del *Persiles*.

Así las cosas, el narrador extradiegético reclama para sí el papel de “escritor de comedias” y se responsabiliza de la introducción de notas o comentarios de naturaleza descriptiva consignados a explicar detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes (en otras palabras, se responsabiliza de las acotaciones). La relativa acción dramática incluye, por así decirlo, tres “Actos”.

En el primer acto, ambientado en el aposento cubierto de luto, la viuda escocesa (ataviada “con blanquísimas tocas que desde la cabeza le llegaban a los pies”¹⁰ y tras haber puesto la mano sobre la cabeza del marido) recita un soliloquio –lleno de lágrimas, suspiros, juramentos– destinado a expresar todo su furor y deseo de venganza. Este primer movimiento se muestra condensado en una nota descriptiva del narrador extradiegético acompañada por un comentario que ya no le pertenece pues atañe a la comunicación entre el autor-enlutado y su público (los peregrinos), como puede fácilmente desprenderse de su aspecto apelativo o conativo:

¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí, veisla blandir la espada matadora, veisla besar la camisa ensangrentada y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta la mañana y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédes de vida (III.17: 598).

10 Como convenientemente recuerda Carlos Romero en una nota a su edición del *Persiles* (n. 3: 598): “En Castilla, por influjo árabe, el blanco fue el color del luto hasta 1497, año de la muerte del príncipe don Juan, hijo heredero de los Reyes Católicos. Este color, de entonces en adelante, conservó su primitivo significado luctuoso tan sólo en las tocas de las viudas. Tales tocas comenzaron siendo muy largas [...] pero, a principios del siglo XVII se fueron acortando”. Sin embargo, las tocas blancas muy largas que encontramos en este lugar no remiten, en mi opinión, a ningún momento histórico determinado, ni mucho menos a una tradición hispánica, sino que tienen una función escenográfica precisa, puesto que la acción se desarrolla por la noche, en un aposento oscuro y (por añadidura) cubierto de luto. El color blanco, por lo tanto, contrastando con la escena oscura, le ofrece visibilidad a la mujer vengadora y favorece la creación de imágenes celestiales a los ojos de los demás personajes: “En esto, entraron sus [de Croriano] criados, al rumor, con luces, y vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien vee a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada” (III.17: 602; la cursiva es mía).

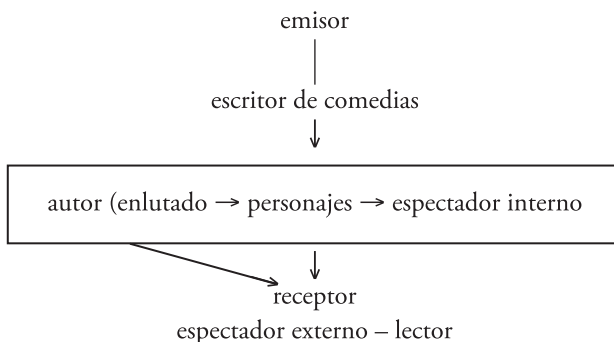
Entra después en escena un criado de Ruperta (también cargado de luto) avisando que acaba de llegar al mesón Croriano, el hijo del asesino de su marido. Ruperta ordena que no se descubra su presencia en el lugar y manda cerrar el aposento. Es como si se bajara el telón, pero adviértase que esta interrupción del espectáculo concierne únicamente al público interno (a los peregrinos, que en efecto abandonan el lugar de la representación): “Y, esto diciendo, recogió sus prendas y mandó cerrar el aposento y que ninguno entrase a hablalla. *Volviéronse los peregrinos al suyo*, quedó ella sola y pensativa...” (III.17: 599)¹¹.

A partir de este momento desaparece la comunicación horizontal entre autor (enlutado) y receptores del espectáculo (peregrinos), pero queda en pie la comunicación autor personajes, y la oblicua entre el mismo enlutado (en tanto personaje con funciones de autor) y el público externo (el lector) que, a su vez, puede asistir a la representación gracias a la actuación de los personajes y a las acotaciones realizadas por el narrador (emisor) externo que en esta circunstancia, como ya se ha dicho, desempeña el papel de escritor de comedias y garantiza la comunicación vertical entre emisor (escritor de comedias) y receptor (lector)¹².

11 La cursiva es mía. Muñoz Sánchez (2007: 121-22), que prescinde del entramado polifónico debido a la identificación de más de un narrador en la historia de Ruperta, prefiere hablar en este caso de “infidencia narrativa” inherente al juego que el narrador ha establecido a lo largo del libro III del *Persiles*, presentándose no como un poeta que narra una fábula, sino como un historiador fiel y puntual que ha de atenerse a la verdad de los hechos.

12 Pertenecen al enlutado (en tanto autor de comedias) las funciones que facilitan la comunicación oblicua entre “autor” y espectador externo (lector), a saber: la función fática o conativa y las deícticas o icónicas (“¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí...? Pues esperad no más de hasta la mañana”, III.17: 598; “¿Qué no hace una mujer enojada...? No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto, que será mejor dejarlo en su punto...”, III.17: 600; “¡Ea bella matadora, dulce enojada ejecuta tu ira...no mires a ese hermos Cupido que vas a descubrir...”, III.17: 601). Son específicas del emisor (escritor de comedias), en cambio, todas las expresiones donde aparece la función *de régie*, que en lo referente a las obras teatrales se manifiesta, como bien sabemos, en las acotaciones principalmente. Este emisor, sin embargo, no se sustrae a ejercer también una función “ideológica” clavando en la parte inicial de la comedia la sentencia aseverativa sobre la ira, la venganza y la cólera de la mujer que “no tiene límite” (ver nota 6), y expresando al final, por boca del anciano escudero de Ruperta, una consideración totalmente opuesta acerca de la volubilidad de las mujeres (“...murmuró de la facilidad de Ruperta y, en general, de todas las mujeres y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas”, III.17: 604).

Según el siguiente esquema:



Aunque no siempre este escritor de comedias resulta estar lo suficientemente informado como para garantizar la autenticidad de sus mensajes y le toca confesar su incompetencia, como en el caso aquí planteado por la prosecución de la primera jornada: “... quedó ella sola y pensativa, y *no sé cómo se supo* que había hablado a solas estas o otras semejantes razones” (III.17: 599)¹³.

Como quiera que sea, el Acto primero prosigue con un nuevo soliloquio de Ruperta en el que la viuda reafirma su intención de alcanzar el renombre de vengadora “envainando el acero en el pecho” del hijo del asesino de su marido; y al establecer comparaciones, alude a la leyenda de Judith y Holofernes, pero avisando que se trata de una comparación “disparatada”. Finalmente, Ruperta se dispone a “encerrarse en la estancia de Croriano” (III.17: 600).

El Acto segundo, pues, tiene lugar en un nuevo ambiente o escena (el aposento de Croriano) donde la viuda se esconde silenciosa llevando un cuchillo, una linterna sorda y el fiero propósito de matar al hijo de su enemigo; este último acompañado por una glosa del emisor-escritor de comedias que, una vez más, encarece la crueldad de la mujer enojada¹⁴. Seguidamente le corresponde al mismo emisor externo la tarea de describir los movimientos de los personajes: la llegada de Croriano que se acuesta y se duerme enseguida por el “cansancio del camino”; la aproximación de Ruperta al lecho del joven, armada con un “agudo cuchillo” y con la

¹³ La cursiva es mía.

¹⁴ “¿Qué no hace una mujer enojada? ¿Qué montes de dificultades no atropella en sus designios? ¿Qué inormes crueldades no le parecen blandas y pacíficas? No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto que será mejor dejarlo en su punto, pues no se han de hallar palabras con que encarecerlo” (III.17: 600). Sobre el motivo de la vengatividad de las mujeres despechadas véase la nota 6.

linterna abierta para no tropezar en el camino. Tras esto, con el claro propósito de crear un efecto de *suspense* y subordinar la actuación de los actores al proyecto en apariencia trágico del escritor, interviene directamente el “autor” sirviéndose de un apóstrofe para infundir ánimo a Ruperta y dictando una advertencia para que no se deje embaucar por la hermosura del joven¹⁵.

Sin embargo, a pesar de sus sugerencias y advertencias, Ruperta al descubrir el rostro de Croriano cae víctima de un efecto petrificador semejante al que ejercía en su mundo la mirada de Medusa y muda súbitamente de propósito: “y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto” (III.17: 602).

Un nuevo soliloquio de Ruperta (destinado a justificar su repentino cambio de rumbo) antecede a la descripción de los movimientos subsiguientes: la linterna que se le cae a la viuda sobre el pecho de Croriano; el ardor de la vela que despiertra al joven. Cabe destacar, con Juan Ramón Muñoz, que la “escena que resulta remeda situaciones típicas de la comedia y el entremés, en las que la oscuridad, la confusión y el alboroto campan a sus anchas” (Muñoz 2007: 125). De hecho, en la oscuridad, Croriano toma su espada, salta del lecho dando voces y topa con Ruperta que intentaba fugarse; la pobre demanda clemencia. En esto entran en escena los criados del joven, “con luces”, dándole así la posibilidad de ver “a la bellísima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeadas” (III.17: 602)¹⁶.

Entre los héroes de esta comedia, pues, se entabla un intenso diálogo revelador de las intenciones de Ruperta y de las reacciones de Croriano que al final para compensar los daños causados por su padre (que, según recuerda el mismo Croria-

15 “¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos” (III.17: 601). Adviértase que, para entender exactamente el perfil dramático de la historia de Croriano y Ruperta, es imprescindible tener en cuenta la dimensión polifónica que caracteriza su estructura y su desarrollo. En otras palabras, hay que tomar en consideración las “voces” distintas que salpican el progreso de la acción dramática: la del emisor (escritor de comedias), la del autor-enlutado y la del personaje Ruperta, en su calidad de emisora de los monólogos que expresan sus inclinaciones y sus propósitos.

16 Las nubes blancas que rodean la imagen intencionadamente selénica de la bella Ruperta (huelga recordar que en el arte Selene era representada como una mujer hermosa de rostro pálido) se relacionan metafóricamente con las largas tocas blancas que lleva la viuda como signo de luto (ver nota 9). Entre otras cosas, el tono de esta comparación se armoniza intertextualmente con el código mitológico que gobierna el núcleo central del episodio de Ruperta. En palabras de Casaldueiro (1975: 189): “Junto a la fábula de Amor y Psique, quizá haya que tener en cuenta la de Endimión...”, cuya historia de amor con Selene ofrece muchos puntos de contacto con la de Ruperta y Croriano.

no, ya no está en este mundo¹⁷) se ofrece a sí mismo como esposo. Una propuesta que Ruperta acepta sin ambages entregándose al joven con todo su cuerpo y alma, naturalmente («Dame esos brazos y verás, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico, y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera» III.17: 603). Coherentemente, el Acto segundo termina con un desposorio, lejano de las normas tridentinas y siendo testigos los criados de Croriano, que el escritor-emisor subraya con estas palabras: “Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra, volvióse el campo de la batalla en tálamo de desposorio” (III.17: 604)¹⁸.

El Acto tercero se abre con la luz del día y ofrece dos cuadros simultáneos, uno visible, y otro momentáneamente encubierto a los ojos del público interno (peregrinos)¹⁹, que mientras tanto han vuelto a acercarse al lugar de la representación. En el cuadro invisible se hallan los recién desposados cada uno en los brazos del otro; la acción escénica del segundo, en cambio, tiene lugar en el aposento de Ruperta, el mismo cuadro de la primera jornada. De allí sale el anciano escudero cargado con la caja de la calavera, la camisa y la espada que, desprovistos ya de su función dramática, simbolizan ahora la frustración de un dramaturgo que había intentado construir una tragedia confiando en la rectitud y en la honradez de sus actores y, en especial, de los personajes femeninos. Cuya actuación (“facilidad”), en cambio, determina la transformación de la tragedia en comedia con el consiguiente trastorno de los códigos por los que tradicionalmente se rige este género dramático.

Se levanta después la cortina del cuadro encubierto y también los peregrinos pueden asistir al *happy ending*, con la reconstitución del equilibrio situacional y el triunfo del amor en la materialidad de “tan altos desposorios”, capaces de transformar el “mesón” en “alcázar real”. Una transformación que, juntamente con la

17 “Señora –respondió Croriano–, mi padre quiso casarse contigo; tú no quisiste; él, despechado, mató a tu esposo; *murióse, llevando al otro mundo esta ofensa*” (III.17: 603. La cursiva es mía). La noticia de la muerte de Croriano, como ya sabemos, había sido proporcionada por el narrador-escritor de comedias al principio del cap. XVII (ver nota 6).

18 La alusión irónica a Garcilaso (Soneto XVII) y a las “camas de batalla gongorinas” (Terracini 1993: 525-33) es evidente y no precisa de ningún comentario adicional.

19 El artificio del “cuadro encubierto” aparece también en el entremés del *Viejo celoso* y sirve precisamente para ocultar cosas “no demasiado honestas” a los ojos de algunos personajes y del público naturalmente. En el entremés cervantino la acción invisible se desarrolla en un primer momento tras un guadamecí (que oculta la entrada del galán), y después, detrás de una puerta cerrada (donde la mujer del viejo, Lorenza, se junta con el galán engañando con la verdad a su receloso marido). Recuérdese que el artificio de “engañar con la verdad” fue especialmente loado por Lope de Vega. Para la edición del *Viejo celoso* remito a: Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición de Eugenio Asensio. Madrid, Castalia, 1970: 212-16.

actitud que adoptan los peregrinos al volver al lugar de la representación (“Salió el rumor del nuevo desposorio, y *haciendo de los cortesanos*, entraron a dar los parabienes a los novios”, III.17: 604), parece indicar la confluencia de esta pieza en el caudal de las tragicomedias-fiesta de corte²⁰.

Volveremos sobre este asunto más adelante. Consideremos ahora el tupido entramado intertextual que vertebra el episodio de Ruperta.

Por lo que se refiere a la primera parte de la historia, la parte narrativa, se ha mencionado más de una vez y con acierto su diálogo con la tradición artúrica y en especial con la leyenda de Tristán e Isolda (y su recepción española en el *Don Tristán de Leonís*²¹). A ésta hay que añadir la anécdota novelesca que Mateo Alemán inserta en el cap. VIII del segundo libro de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, donde una viuda (moza, hermosa, rica y de noble linaje), tras sufrir un agravio debido a un rechazo amoroso, planea una sanguinaria venganza contra el ofensor dictada por “una ira infernal” y en crecimiento continuo. Se trata de una secreta venganza que la viuda ejecuta de esta forma: “sacando de la manga un bien afilado cuchillo, lo degolló, dejándolo en la cama muerto”²². Y, finalmente, no debe descuidarse la *novella* de Lisabetta de Boccaccio (la quinta de la cuarta jornada del *Decameron*), en la que la protagonista, tras cortar la cabeza del cadáver de su amado Lorenzo, asesinado por sus hermanos, la introduce en una maceta de albahaca, que hace crecer con sus continuas lágrimas²³. Un intenso diálogo intertextual que sin duda debería orientar la historia cervantina de Ruperta hacia un desarrollo trágico, como justamente opina el anciano enlutado al presentar la historia de su ama y como deja transparentar la acción dramática en su primer Acto, al crear todas las premisas para una secreta, sanguinaria, venganza.

Entonces, ¿por qué razón la historia de Ruperta en su segunda parte (la parte

20 Lo que encaja justamente con la orientación cortesana de algunas piezas del teatro cervantino como, por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (Sabik 2005: 1711-24).

21 Recuérdese que la leyenda de Tristán e Isolda fue muy conocida en época áurea sobre todo por las numerosas ediciones de *Don Tristán de Leonís*; y es interesante advertir que el mito de estos dos infelices amantes pervivió también en la obra de Lope de Vega (Rodríguez 1981: 119-23). Véase también Alvar (2015: 67-69).

22 Cito por la excelente edición de David Mañero Lozano: Mateo Alemán, 2014, *Guzmán de Alfarache*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert: 591.

23 La aproximación de la historia de Lisabetta a la de Ruperta reside en el hecho de que las dos guardan la cabeza (o la calavera) del amado asesinado en un contenedor cuya función es la de fomentar el recuerdo, pero por lo que se refiere al tema de la mujer desechada y/o vengadora es sobre todo el cuento intercalado del *Guzmán* el que ofrece mayores puntos de contacto. Añádase que el cuento del *Guzmán* remite a su vez a la novela de Didaco Centiglia (I, 42) de Bandello, que se refleja en la historia quinta de las *Trágicas exemplares* en traducción de Millis.

teatral), pese a todos los esfuerzos hechos por el autor-enlutado, sufre un repentino cambio de rumbo y se dirige hacia una solución inesperada?

Cabe tomar en consideración, también en esta circunstancia, el diálogo intertextual, empezando por los mitos, religiosos y paganos, que salpican la superficie dramática de esta representación: el primero, mencionado expresamente por la protagonista en uno de sus soliloquios, se relaciona con el episodio bíblico de Judith y Holofernes, que en virtud de su final trágico (decapitación del enemigo dormido) podría muy bien adaptarse a los propósitos de Ruperta, si no fuera que la misma Ruperta considera esta comparación “disparatada”, por ser “la causa de Judith muy diferente de la suya”²⁴.

El segundo, en cambio, es decir el de Cupido y Psique (en el que se encaja, pero únicamente como comparación retórica, el escudo de Medusa²⁵), acompaña la actuación de Ruperta con sus movimientos básicos²⁶: acercamiento de la mujer a la luz de una linterna y armada con un cuchillo, descubrimiento de la *hermosura* del que está durmiendo, caída de la linterna sobre el pecho del durmiente que por el “ardor de la vela” despierta y toma conciencia de lo ocurrido. En llegando a este punto, sin embargo, el diálogo entre Apuleyo y Cervantes se interrumpe puesto que, como es bien sabido, la leyenda mítica de Cupido y Psique toma un rumbo totalmente distinto al de la historia de Ruperta: Cupido, al despertarse, abandona a su amante obligándola a una larga y arriesgadísima *quête* que constituye la parte más relevante y más significativa del relato apuleyano²⁷. Croriano, en cambio, tras

24 No es difícil descubrir una intención irónica en esta consideración de Ruperta que, en su entereza, así suena: “Verdad es que la causa suya [la de Judith] fue muy diferente de la mía: ella castigó a un enemigo de Dios, y yo quiero castigar a un enemigo que no sé si lo es mío” (III.17: 599). Por lo visto, quedan puestos en tela de juicio los artificios retóricos que buscan, inapropiadamente, los apoyos necesarios para fundamentar un fiero propósito en la *auctoritas* de un texto sagrado (la Biblia, en este caso).

25 En esta circunstancia, como en la posible alusión al mito de Selene y Endimión señalado por Casaldueiro (ver nota 16), es lícito descubrir una relación basada principalmente en la función iconográfica. Véase, al respecto, Enrique Rull, 2004: 935-36.

26 Son muchos los estudios cervantinos en los que se ha puesto de relieve la pervivencia del mito de Cupido y Psique en la historia de Croriano y Ruperta: véanse, entre otros, los de Cristóbal López (1983: 199-204), Armas Wilson (1994: 88-100), Sesé (1997: 297-308) y Escobar Borrego (2008: 287-302). Por otro lado, cabe advertir que también otros narradores, después de Cervantes, se sirvieron del mismo tema para el desarrollo de sus intrigas novelescas como lo hizo, por ejemplo, Alonso de Castillo Solórzano en la primera novela de sus *Tardes entretenidas* (1625).

27 A los estudios ya mencionados sobre las relaciones intertextuales entre el episodio cervantino de Ruperta y el episodio apuleyano de Amor y Psique, cabe añadir el excelente trabajo de Lucia Beltrami (2002: 17-36), la cual, entre otras cosas, pone en tela de juicio la tesis de Diana de Armas Wilson (1994: 88-97) acerca del posible diálogo entre el episodio cervantino y el relato apuleyano

aclarar los móviles y los pormenores de la actuación de Ruperta, decide de común acuerdo con los deseos de la dama convertir la supuesta tragedia en comedia amorosa con un fuerte componente erótico.

Hace falta, pues, volver la mirada hacia otros posibles diálogos intertextuales, y más concretamente hacia la recuperación del mito de Cupido llevada a cabo por algunos libros de caballerías. En particular, *Las sergas de Esplandián* en cuyo capítulo trece Garcí Rodríguez de Montalvo relata el caso de una doncella, Carmela, fuertemente agraviada por causa de la actuación de Esplandián que, bajo el nombre del Caballero Negro, ha dado muerte a sus señores. María Rosa Lida, a quien se debe el descubrimiento de las huellas esplandianas en el *Persiles*, resume el caso así:

Por azar, Carmela halla en la cámara de su padre a Esplandián dormido, a quien reconoce por sus armas negras; se acerca para matarle con su misma espada pero, al ver su hermosura, se enamora y desiste de su propósito. Luego, en recompensa de ciertos servicios, obtiene ya que no la mano de Esplandián, a que no puede pretender por la desigualdad de linaje, el privilegio de servirle siempre (Lida 1955: 160).

Y continuando en la búsqueda de huellas caballerescas en este episodio de Ruperta, la misma Lida hace referencia al *Libro del esforçado cavallero conde Partinuplés*, un libro popularísimo en la época de Cervantes, que en sus capítulos 26 y 27 representa en clave paródica la exploración de Psique cambiando incluso el sexo del curioso admirador, de hembra a varón. En efecto, tras haber copulado a oscuras toda la noche con la emperatriz, el conde Partinuplés deseoso de ver su cara y su pecho hace lo siguiente:

E desde que vido que estava bien adormida, sacó la lanterna que tenía a la cabecera de la cama [...] e sacó la candela que estava en la dicha lanterna [...] Atanto mirava su hermosura, que no se hartava de la ver, y estándola mirando, cayóle una gota de la cera en los pechos ardiendo, de tal manera que la despertó²⁸.

Adviértase, sin embargo, que en ambos casos (el de Carmela y el del conde) el descubrimiento de la hermosura del objeto amado no conduce a una solución

de Carites que, como es bien sabido, en el planteamiento estructural del *Asno de Oro* actúa de *cornice* a la fábula de Amor y Psique.

²⁸ *Libro del esforçado cavallero Conde Partinuplés que fue emperador de Constantinopla*, fue impresso en la muy noble y más leal ciudad de Burgos. En casa de Juan de Junta. Acabóse a XVI del mes de março. Año de mil y quinientos y XLVII: caps. 26-27.

final comparable con la de Croriano y Ruperta: la doncella del Esplandián, aún moviendo de los mismos propósitos que sostenían la actuación de Ruperta, se dirige hacia un amor ejemplarmente casto y desinteresado²⁹; el conde Partinuplés (que a la par de su homólogo femenino, Psique, ha gozado ya de los favores del *partner*) desencadena los furioses de la emperatriz que, sintiéndose ultrajada por el atrevimiento del conde, manda “llamar sesenta hombres armados” para que maten al traidor atrapándolo desnudo en la cama, “porque fuesse más deshonorado”. De hecho, el conde tendrá que sustraerse con artimañas a la ira de la emperatriz y afrontar mil aventuras para conseguir el título de “mejor caballero del mundo” y, finalmente, casarse con ella tras haber triunfado en un cruento y ensangrentado torneo.

Ninguno de estos modelos, pues, autoriza el cambio repentino de una tragedia anunciada en una impertinente comedia erótico-amorosa, ni siquiera la lectura caballerescas favorita de Cervantes, el *Orlando furioso*, que al presentar la historia de Olimpia y Bireno transmite al episodio cervantino de Ruperta un buen número de detalles sumamente significativos³⁰. En primer lugar, la actuación de un “vecchio di molta età”, mensajero de una doncella holandesa (Olimpia) que es depositaria de una historia trágica de amor y muerte. Este hombre anciano acompaña al conde Orlando a un palacio cuyos aposentos están cubiertos de luto (“e i negri panni che coprian per tutto / e le loggie e le camere e le sale”), en el cual se encuentra una mujer también enlutada (“una donna trovò piena di lutto”)³¹. No creo que nadie pueda expresar ninguna duda sobre la relación directa entre el

29 En efecto, no cabía ninguna posibilidad de que en el contexto del *Esplandián* la venganza mortal se mudara en deleite carnal (como ocurre en el *Persiles*), porque el tono dominante de la novela de Montalvo se adhiere a “una insistente y deliberada aspiración al decoro y un rechazo de las escenas escabrosas y amores ilícitos que menudean en el *Amadís* y en sus fuentes artúricas” (Lida 1955: 160).

30 Le debemos, una vez más, a María Rosa Lida el descubrimiento de este otro interlocutor en el diálogo intertextual planteado por la historia de Ruperta (Lida 1955: 162). En cuanto a la historia de Olimpia y Bireno, esta tiene su desarrollo en el canto noveno del *Furioso* y prosigue en el décimo con el abandono de Olimpia en una isla desierta. Cito por la edición de Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñiz (2002 : 510-80) que ofrece también la traducción española de Jerónimo de Urrea (1549), conocida, si bien no admirada, por Miguel de Cervantes.

31 En la traducción de Urrea las estrofas (estancias) correspondientes a estos contenidos, así suenan: “...un lugar fundado a mano diestra, / de donde un viejo vido que salía / de mucha edad, según su pelo muestra [...] De parte le rogó de una doncella / que verla no le pareciese grave, / la cual vería, allende de ser bella, / más que otra gentil, blanda y suave [...] El conde fue por la ciudad cercada; / en un palacio entró, y en la escalera / topó una dama triste y enlutada, / de gran cuita señal muy verdadera; / también los tristes paños que entoldada / tenían cámara y sala, dentro y fuera” (IX, 18-21: 511-13).

anciano ariostesco y el viejo enlutado cervantino; ni tampoco entre las “loggie, e le camere e le sale” cubiertas de paños negros y el aposento todo cubierto de luto de Ruperta. Y en un mismo plano se colocan “la donna piena di lutto” de Ariosto, por un lado, y la viuda airada de Cervantes, pese a que esta última, por exigencias del guión³², lleve en señal de luto unas “blanquísimas tocas, que desde la cabeza casi le llegaban a los pies”.

También la historia de Olimpia parece dialogar con la de Ruperta, pues las dos culminan con el matrimonio de los amantes; sin embargo, el relato ariostesco no plantea ninguna “brusca metamorfosis” de la protagonista, dado que su naturaleza de personaje trágico se mantiene hasta el final del canto noveno y sigue en el canto sucesivo cuando, después de las bodas, asistimos a la traición de Bireno, que se enamora de una niña de catorce años, y decide abandonar a Olimpia en una isla desierta, con todo lo que sigue³³.

En resumidas cuentas, todo el “sutil entramado de intertextualidades” que se ha certificado hasta ahora no es suficiente para justificar la súbita transformación de la viuda triste y airada en una viuda alegre, y sobre todo no ayuda a entender el cambio de registro que experimentan en tan breve término las fórmulas expresivas adoptadas por la protagonista de la historia: del registro áulico que se muestra en los primeros monólogos de Ruperta:

Advierte, ¡oh Ruperta!, que los piadosos cielos te han traído a las manos, como simple víctima al sacrificio, al alma de tu enemigo: que los hijos, y más los únicos, pedazos del alma son de los padres... Sí que no espantó la braveza de Holofernes a la humildad de Judic... Los deseos que se quieren cumplir, no reparan en inconvenientes, aunque sean mortales; cumpla yo el mío, y tenga la salida por mi misma muerte, de ese registro áulico, decía, al registro vulgar e, incluso, descarado que la misma Ruperta adopta en su diálogo con Croriano, deseoso de comprobar su corporeidad: Dame esos brazos y verás, señor, cómo este cuerpo no es fantástico...³⁴.

³² Véase nota 16.

³³ Sondeando la misma veta de los poemas épicos italianos, Mercedes Blanco pretende descubrir en el episodio de Reinaldos y Armida de la Jerusalén tassiana “otro posible antecedente” de la historia de Ruperta (Blanco 2004: 27).

³⁴ *Persiles*, III.17: 603. Cabe, sin embargo, advertir que desde otra perspectiva estas mismas palabras podrían interpretarse como pertenecientes a un código propiamente espiritual. Es lo que propone Francisco Javier Escobar Borrego al proyectar el episodio de Ruperta en la pantalla mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. “El tono ligeramente erótico –afirma Escobar (2008: 299)– entronca con la literatura mística: “...Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa”. Y añade: “La *acmé* del *ascensus* tiene lugar en virtud de la *vía unitiva*. El proceso, como en el *Cántico espiri-*

No cabe duda. Hace falta buscar otro camino intertextual, tal vez más cercano a los propósitos (mensaje) que Miguel de Cervantes quería expresar mediante el episodio de Ruperta. Posiblemente un camino que esté de algún modo relacionado con el ámbito teatral en el que Cervantes sitúa la historia y sus personajes. Y moviéndonos entre viudas más o menos alegres del teatro áureo, topamos con una señora que en su actuación recuerda muy de cerca el comportamiento de Ruperta: se trata de la *Viuda valenciana* de Lope de Vega (una comedia que el madrileño escribió en los umbrales del XVII)³⁵.

Una típica comedia urbana de capa y espada, cuyo episodio central se ajusta con el amor que una joven viuda (Leonarda) concibe por un hermosísimo joven (Camilo). Con la complicidad de dos criados fieles, la viuda concierta algunas citas en las que pueda encontrarse con el joven y gozar con él sin que éste la vea, no queriendo exponerse al peligro de ser conocida y perder de tal manera su honor. Ocurre que, tras toda una caótica intriga en la que intervienen tres galanes más y un joven cortesano (Rosano), en cuya imagen se ha pretendido descubrir un autoirónico retrato del mismo Lope (Carrascón 2016: 5), Camilo se anima a desvelar el secreto de la misteriosa viuda con la ayuda de una linterna: “Aquesta noche –ordena a su criado– luz tengo de llevar, si allá me matan, ponme en una lanterna una bujía” (Acto III, Esc. XX). La reacción inmediata de la dama, al ver descubierta su identidad, es la que puede fácilmente imaginarse (“¿Ese es término de hidalgo?”, “¡Hay tal fuerza! ¡Hay tal maldad!”), pero en lugar de reparar el agravio con una venganza cruenta (ya que está a punto de intervenir “gente armada”), la viuda valenciana decide remediarlo todo con un matrimonio feliz:

Señor –le dice a su viejo tío que aquí actúa como custodio del honor– esto es hecho ya: poner silencio será remedio más conveniente. Aqueste hidalgo es Camilo, a quien tú conoces bien; quíereme bien; y también yo a él por el mismo estilo, si fuere voluntad tuya, yo quiero ser su mujer³⁶.

tual se enfatiza metafóricamente mediante el *matrimonio sacro*” (ibidem). Claro que, si así fuera, la intención paródica cervantina adquiriría dimensiones inmensas e inesperadas, abarcando nada menos que la poesía mística, y con su poder desacralizador y aniquilador pondría en tela de juicio la más alta experiencia lírica de la literatura española. Una propuesta que, con toda sinceridad, no me atrevo a compartir.

35 Según las indicaciones de Morley-Bruerton (1969: 300-01) y de Ferrer Valls (1999: 15-30) la *Viuda valenciana* se escribió entre el 17 de abril de 1599 y el 11 de enero de 1601, un periodo de poco más de un año y medio.

36 Como oportunamente señala Carrascón (2017: 5): “...el desenlace, en vez de la catástrofe de la historia clásica, se encarrila hacia el tópico final feliz en boda propio de la fórmula, a punto de madurar, de la comedia nueva”.

Finalmente, habiendo concurrido todos los personajes de la comedia, se conciertan las bodas para la mañana siguiente. Lo que parece remitir a la última escena del Acto tercero de la historia de Ruperta que, como vimos, formaliza el “desposorio” de la viuda escocesa con Croriano precisamente el día después del acontecimiento nocturno y en presencia de todos los demás personajes: “Levantáronse los novios antes que entrasen los peregrinos, regocijáronse los criados, así de Ruperta como de Croriano, y volvióse aquel mesón en alcázar real, digno de tan altos desposorios” (III.17: 604-5).

No creo, pues, que sea del todo descabellado afirmar que la viuda alegre de Lope entra en el mundo trágico y mítico de la viuda cervantina, determinando un cambio radical e imprevisto de sus propósitos iniciales. En otras palabras, cabe sospechar que los principios de la tragedia clásica a los que, según el viejo criado de Ruperta, deberían atenerse los héroes de la historia cervantina, se quiebran frente a la violenta irrupción de un arte nuevo de hacer comedias donde:

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho³⁷.

Por otro lado, conocemos muy bien la maestría de Lope en la experimentación de estas fórmulas de la comedia nueva y, en especial, su capacidad de transformar el núcleo diegético fundamentalmente trágico del modelo bandelliano en comedias “minotáuricas”, aferradas a los finales felices determinados por la función propiamente de las bodas. Baste pensar en la transformación que sufre la historia de los amantes de Verona, Romeo y Julieta, cuyos presupuestos trágicos se convierten en el “vodevillesco” final feliz de los *Castelvines y Monteses*, dándole con esto en las narices a Bandello, a Pierre Boaistuau, a Arthur Brooke³⁸, y, finalmente, al mismí-

37 Son los versos 175-179 del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (cito por la edición de Sánchez Escribano, Porqueras Mayo 1965: 130). Recuérdese, además, que *La viuda valenciana* de Lope dialoga intertextualmente con una de las historias trágicas de Bandello (la vigésimo-sexta de la cuarta parte de sus “novelle” que el Fénix conoció y manejó en su versión original italiana [Carrascón 2017: 1-2]); la cual historia plantea justamente un final trágico con la muerte del galán debida a unas fiebres malignas.

38 Hago referencia, como es obvio, a los traductores franceses e ingleses de la *novella* II.9 de Bandello: el primero, con Belleforest, responsable de las *Histoires tragiques* y las derivadas españolas *Historias trágicas y ejemplares*; el segundo, Arthur Brooke, creador del poema *The Tragicall History*

simo William Shakespeare³⁹.

Así las cosas, la imagen del anciano escudero que cargado con toda su herramienta de autor de tragedias (calavera, camisa y espada ensangrentadas) abandona la escena al ser traicionado por sus mismas creaturas (actores), si, por un lado –como ya se ha dicho– encarna la frustración de un dramaturgo fallido, por otro lado, reclama para sí mismo el papel de protagonista de una historia que es “su” historia. Ruperta y Croriano, en realidad, no son otra cosa que títeres en manos de un titiritero que, como Maese Pedro, en la segunda parte del *Quijote*, se propone de representar una historia dramática (la de Melisendra y Gaiferos en lo que atañe al *Quijote*), que, sin embargo, al alcanzar su momento álgido, sufre la impetuosa intromisión de un elemento externo (don Quijote en el teatrillo de Maese Pedro) capaz de transformar una acción dramática en una hazaña ridícula. No hace falta subrayar que, en el caso que estamos examinando, la función perturbadora de una representación aspirante a trágica la ejerce el arte nuevo de hacer comedias con su ilustre inventor, el monstruo de naturaleza don Lope de Vega Carpio⁴⁰.

Desde esta perspectiva, pues, el episodio del *Persiles* (que ya no es el de Ruperta y Croriano, sino más bien el de su verdadero héroe, personaje-narrador y autor de comedias, intradiegético y homodiegético: el enlutado escudero) adquiere los rasgos de una inmensa metáfora en la que la ironía y la parodia juegan un papel determinante: de hecho, el viejo enlutado, en su calidad de dramaturgo fallido, podría asociarse por contigüidad al mismo Cervantes creador de comedias (como bien sabemos, los retratos autoirónicos del alcalaíno abundan en todas sus

of Romeus and Juliet, que constituye la fuente inmediata de la tragedia shakespeariana.

39 Según indica Scammacca del Murgo (2015: 185-212), es muy probable que la mencionada comedia lopian estableciera un posible diálogo intertextual con el *Romeo and Juliet* de Shakespeare. Una tesis que intenta localizar sus bases de apoyo en el texto y en el contexto histórico: en el texto porque, al parecer de la estudiosa, se encuentran analogías, ecos y precisos puntos de contacto que demuestran la existencia de un canal de comunicación directo entre las dos lecturas dramáticas de Bandello. En el contexto histórico porque resulta ser no del todo descabellado opinar que doctos humanistas como Mabbe y Digges hicieran obra de propaganda en favor de su literatura nacional trasladando al extranjero y en particular a España los principales productos del teatro elisabetiano; y es también razonable suponer que Mabbe hubiera podido conocer a Lope en los seis años que transcurrió en Madrid (desde 1611 hasta 1616) al servicio de John Digby, embajador inglés en España. Scammacca añade que cabe incluso la posibilidad de que Mabbe, instado por Lope, le proporcionara una traducción al español de la tragedia shakespeariana.

40 La historia de Ruperta y Croriano se califica, pues, como un trampantojo o, mejor dicho, como una máscara que encubre el objetivo principal de este episodio intercalado, que no es el de narrar los amores más o menos felices de una viuda y de un galán, sino más bien el de poner en evidencia el triste destino de un autor que no consigue llevar a buen fin su proyecto dramático. Con todas las implicaciones que se deben a este planteamiento y que permiten descubrir nuevos horizontes semánticos mucho más atractivos que los dibujados por una tópica historia de amor.

obras⁴¹); Croriano, Ruperta, y criados varios remitirían a sendas marionetas de un teatrillo, manipuladas por dos opuestos titiriteros (Cervantes, por medio del viejo enlutado, en un primer momento y Lope de Vega después); los peregrinos (porque ellos también forman parte del cuadro siendo testigos de lo que ha ocurrido) aludirían, con su actitud de espectadores satisfechos, al “vulgo” y sus “aplausos”:

Levantáronse los peregrinos con deseo de saber qué habría hecho la lastimada Ruperta con la venida del hijo de su enemigo, de cuya historia estaban ya bien informados. Salió el rumor del nuevo desposorio, y haciendo de los cortesanos, entraron a dar los parabienes a los novios (III.17: 604).

Y a estos espectadores “es justo hablarle en necio para darle gusto”, pues aceptan sin reservas, como si fueran bodas reales, unos desposorios cuya “altura” roza en realidad la dimensión pornográfica; y, encima, no dudan en tomar la actitud de “cortesanos” en un oscuro aposento de un mesón de Provenza que, tan solo a los ojos de un vulgo necio, petulante y jactancioso puede convertirse en palacio real. Y en todo esto no es difícil descubrir las huellas de la parodia y la desacralización.

A decir verdad, las meditaciones que se originan de una nueva lectura del episodio de Ruperta como la que acabamos de proponer, podrían ser mucho más rigurosas y detalladas que las expresadas hasta ahora, y podrían abarcar, en calidad de integrantes intertextuales, a los espectáculos teatrales lopianos pertenecientes al género de la “fiesta teatral” o “teatro de corte” (*El premio de la hermosura*, en primer lugar)⁴². Pero creo que lo dicho basta para poner de manifiesto el significado profundo del episodio de Ruperta en su versión dramática y para desvelar las imágenes que se ocultan detrás de su tupida capa metafórica.

En otras palabras, el viejo enlutado, Ruperta, Croriano, criados y peregrinos son simplemente máscaras que sirven para poner de manifiesto la verdadera historia de un dramaturgo que no ha conseguido su propósito por causas inherentes a la irrupción en su mundo dramático de un nuevo curso inaugurado por un farsante ambicioso y sin escrúpulos; un farsante que no siente ninguna vergüenza en mezclar lo trágico y lo cómico, en aceptar que “el vulgo con sus leyes establezca

41 Baste pensar en la figura del gallardo peregrino que en el primer capítulo del cuarto libro del *Persiles* ejerce la tarea de coleccionista de aforismos peregrinos (IV.1: 641-45).

42 “Para el argumento –escribe Sabik (2005: 601)– Lope echa mano de su poema ‘Hermosura de Angélica’, adaptándolo a las necesidades y especificidad de una tragicomedia-fiesta de corte cuya ejecución teatral fue confiada a damas y meninas de la Reina, recayendo la dirección en el Príncipe, el futuro Felipe IV [...] En la obra [...] se mezclan elementos de novelas de caballerías a los que se añaden motivos pastoriles y mitológicos”.

la vil quimera de este monstruo cómico”, y, finalmente, en dar entrada a todas las necesidades del mundo porque quien paga, al fin y al cabo, tiene siempre la razón (“como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto”⁴³).

No hace misterio de la cuestión el mismo Cervantes cuando, en el *Prólogo* a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* alude precisamente a los efectos debidos a la aparición impetuosa del Fénix de los ingenios: “Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes” (Sevilla-Rey Hazas, eds., 1987: 10).

Ni tampoco oculta su fracaso como dramaturgo cuando en el mismo prólogo añade lo siguiente:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, *las arrinconé en un cofre* y las consagré y condené al perpetuo silencio (Sevilla-Rey Hazas, 1987: 11. La cursiva es mía).

Cervantes, pues, arrincona en un cofre sus comedias, exactamente como el anciano escudero, autor de comedias, arrincona en una caja la calavera del primer esposo de Ruperta, con la camisa y la espada ensangrentadas, todos ellos símbolos de una tragedia que no se ha cumplido y por consiguiente señales de quiebra del proyecto trágico elaborado por un dramaturgo fallido.

Y aquí pondría fin a mis lucubraciones si no me quedaran en el alma algunos fragmentos de un discurso sumamente improbable. Un discurso que hace hincapié en un par de indicios y en una evocación de carácter fonológico: el primer indicio reside en la nacionalidad de la viuda cervantina (escocesa); el segundo en la calavera sobre la que Ruperta pone su mano derecha para revalidar sus votos y juramentos; y, finalmente, la evocación de carácter fonológico atañe al nombre del galán, Croriano.

Se originan así algunos interrogantes, a saber: ¿hasta qué punto la nacionalidad escocesa de la viuda cervantina podría acercarse a la nacionalidad de algunos héroes procedentes de tragedias famosas, como la de Macbeth⁴⁴? Y ¿hasta qué punto

43 Son los versos 149-50 y 47-48 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

44 Pero téngase en cuenta el hecho de que Olimpia (la protagonista de la historia de Olimpia y Bireno en el *Furioso* a la que hemos aludido antes hablando del entramado intertextual de la historia de Ruperta) resulta ser de nacionalidad holandesa: “Io voglio che sappiate che figliuola / fui del conte d’Olanda, a lui si grata” (IX.22: 1-2). Un detalle que de algún modo hubiera podido respaldar la

la calavera del esposo de Ruperta recuerda el cráneo de Yorick, objeto de las pullas sarcásticas de Hamlet? Y, finalmente, ¿debe achacarse a la mera casualidad, y no a un preciso designio, la consonancia entre Croriano y Coriolano, héroe de la homónima tragedia shakespeariana?⁴⁵

Lo que abre la puerta a la pregunta siguiente: ¿Y si a través del anciano escudero, autor de tragedias abortadas, Cervantes hubiera querido mofarse precisamente del venerando poeta y dramaturgo William Shakespeare?

Lo sé y lo he dicho: se trata de una hipótesis sumamente improbable que, además, contrasta con las investigaciones recientes sobre los supuestos paralelismos y semejanzas entre los dos grandes genios de la literatura universal⁴⁶; sin embargo, estoy convencido de que sembrar de tanto en tanto algunos indicios en el fértilísimo *humus* cervantino puede contribuir a enriquecer la cosecha, aunque fuera simplemente con una modesta y frágil amapola.

Bibliografía citada

ALVAR, CARLOS (2015), *Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, Madrid, Magister de Pigmalión.

ARMAS WILSON, DIANA DE (1994), “Homage to Apuleius: Cervantes’ Avenging Psyche”, *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum. Baltimore, Johns Hopkins UP: 88-100.

ARELLANO, IGNACIO (2002²), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra: 61-167.

ARREDONDO, M.^a SOLEDAD (1989), “Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bando francoespañol”, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. R. Lafarga. Bar-

elección cervantina en el acto de establecer la nacionalidad de Ruperta.

⁴⁵ El hecho de que Cervantes se sirviera del nombre propio de algunos de sus personajes (tanto en la comedia como en la novela) para aludir a o para reírse de sus rivales (y, en especial, de Lope de Vega), no es nada extraordinario. Véase, por ejemplo, Rey Hazas (2006: 74-75) y Ruffinatto (2015: 70-72).

⁴⁶ Así Redondo (2006: 161-82) que, al hablar de las semejanzas entre Falstaff y Sancho, excluye cualquier tipo de derivación de uno a otro autor en favor de un enraizamiento común en la tradición carnavalesca y en las prácticas de la bufonería cortesana. Y así otros especialistas que en el libro editado por Luis-Martínez Zenón y Luis Gómez Canseco (Zenón Martínez-Gómez Canseco 2006) acuden a la definición de “sendas paralelas” precisamente para evitar coincidencias que podrían sugerir un diálogo intertextual entre los dos escritores.

- celona, PPU: 217-28.
- BELTRAMI, LUCIA (2002), “Apuleio e Cervantes. Qualche considerazione su *Persiles* III, 16-17”, *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, ed. G. Poggi. Pisa, Edizioni ETS: 17-36.
- BLANCO, MERCEDES (2004), “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”, *Criticón*, 91: 5-39.
- BLECUA, ALBERTO (2006), “Cervantes y la retórica («*Persiles*», III, 17)”, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica: 341-61.
- CANAVAGGIO, JEAN (2014), “El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca”, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA/IGAS: 95-105.
- CARRASCÓN, GUILLERMO (2016), “Otra vez sobre Lope y Bandello”, *Hispanismo del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. L. Funes. Buenos Aires, Miño y Dávila, Anexo digital, Sección II: 47-56.
- , (2017), “Lope y Bandello, entre libertad y censura”, aceptado para publicación en las *Actas del XXIX congreso de la AISPI*, Milán, 25-28 de noviembre de 2015, en prensa.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1975), *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Madrid, Gredos.
- CHARTIER, ROGER (1999), “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la «función autor»”, *Signos Históricos*, I.1: 11-27.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE (1983), “Apuleyo y Cervantes”, *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, II: 199-204.
- DEL RÍO, MARÍA JOSÉ (1992), “Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII”, L. García Lorenzo, J.E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de sus fuentes documentales*, Londres, Tàmesis: 242-57.
- ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER (2008), “Nuevos datos para la lectura de la historia de Crofiano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, (IV.1) eds. J. M. Maestre Maestre; J. Pascual Barea; L. Charlo Brea. Alcáñiz-Madrid, CSIC: 287-302.
- FERRER VALLS, TERESA (1991), *La práctica escénica cortesana*, London, Tàmesis.
- , (1999), “*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11: 15-30.
- GASPARETTI, ANTONIO (1939), *Las «Novelas» de Mateo María Bandello como fuente del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Imp. “Cervantes”.
- GÓMEZ CANSECO, LUIS; ZUNINO GARRIDO, CINTA (2006), “Razones para las sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al *Asno de oro*”, *Entre Cervantes y Shakes-*

- peare: Sendas del Renacimiento*, cit., s.v. Zenón; Gómez Canseco: 307-51.
- JOSÉ PRADO, JUANA DE, ed. (1971), *Lope de Vega, El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio preliminar de J. de José Prades, Madrid, CSIC.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1955), “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y el *Persiles*”, *Romance Philology*, IX/1: 153-62.
- LOZANO RENIEBLAS, ISABEL (1998), *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MORLEY, SILVANUS GRISWOLD; BRUERTON, COURTNEY (1969), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, JUAN RAMÓN (2007), “Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la ‘Bella Matadora’ del *Persiles*”, *Revista de Filología Española*, LXXXVII/1: 103-130.
- , (2015), “Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia setentrional”, *Anales Cervantinos*, XLVII: 249-88.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (2007): “Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la *Galatea* al *Persiles*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, III: 119-32.
- REDONDO, AUGUSTIN (2006), “En torno a dos personajes festivos: el shakespeariano Falstaff y el cervantino Sancho Panza”, cit., s.v. Zenón; Gómez Canseco: 161-82.
- REY HAZAS, ANTONIO (2006), “Cervantes como dramaturgo”, *Cervantes y/and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones coimparativas/New interpretation and comparative approaches*, ed. J. M. González Fernández Sevilla. Alicante, Universidad de Alicante: 51-78.
- RODRÍGUEZ, ANA MARÍA (2012), “*La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño*: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras”, *eHumanista*, 22: 342-56.
- RODRÍGUEZ, LEANDRO (1981), “El mito de Tristán e Isolda y Lope de Vega Carpio”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI-6: 119-24.
- RUFFINATTO, ALDO (1999), “Portata e ampiezza delle storie secondarie nel *Persiles*”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II: 249-68.
- , (2015), “Entre cautivos encadenados (Lope desenmascarado)”, *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial Ediciones: 56-75.
- RULL, ENRIQUE (2004), “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, *Peregrinamente peregrinos*, ed. A. Villar Lecumberri, cit., s.v. Suárez Miramón, vol. I: 931-45.
- SABIK, KAZIMIERZ (2004), “Cervantes y el teatro cortesano”, *Peregrinamente peregrinos*, ed. A. Villar Lecumberri, cit. s.v. Suárez Miramón, vol. II: 1711-24.
- , (2005), “El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)”, *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio, Actas del Congreso*, eds. C. Mata Induráin; M. Zugasti Zugasti. Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, vol. 2: 1543-60.

- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO; PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- SCAMACCA DEL MURGO, AGNESE (2015), “Gli amanti di Verona tra Lope de Vega e Shakespeare”, *Artifara*, 15, Contribuciones: 185-212.
- SESÉ, JUAN CARLOS (1997), “Corresponsiones entre Apuleyo y Cervantes”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, eds. J. M^a Maestre Maestre; J. Pascual; L. Charlo. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 297-308.
- SEVILLA, FLORENCIO; REY HAZAS, ANTONIO, eds. (1987), *Miguel de Cervantes. Teatro completo*, Barcelona, Planeta.
- SUÁREZ MIRAMÓN, ANA (2004), “Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*”, *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri. Lisboa, Asociación de Cervantistas, vol. II: 1027-46.
- TERRACINI, LORE (1993), “Camas de batalla gongorinas”, *Studia aurea: Actas del III / Congreso de la AISO Toulouse*, eds. I. Arellano; M. C. Pinillos; F. Serralta; M. Vitse. Pamplona, EUNSA, 1996: 525-33.
- VEGA, LOPE DE (1620), *La viuda valenciana, Parte catorze*, Madrid, Juan de la Cuesta: fols. 99v-123v.
- ZENÓN MARTÍNEZ, LUIS; LUIS GÓMEZ CANSECO, eds. (2006), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento-Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta.

Aldo Ruffinatto

Catedrático emérito de Literatura Española en la Universidad de Turín. Especialista en literatura española medieval y del Siglo de Oro, sus trabajos abarcan el dominio de la crítica textual, de la filología y lingüística medieval, de la crítica semiológica de textos hispánicos y de la literatura comparada hispano-italiana. Es autor de ediciones críticas de la *Vida de Santo Domingo de Silos* (Logroño 1978), del *Lazarillo de Tormes* (Madrid 2002) y de los *Sonetos* de Garcilaso de la Vega (Madrid 2014); ha estudiado el relato hagiográfico en la literatura española de los orígenes, la lengua de Gonzalo de Berceo y la estructura del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Ha publicado numerosos estudios sobre novela picaresca, mística carmelitana, obras de Cervantes, teatro y poesía del Siglo de Oro español (*Sobre textos y mundos*, 1989; *Las dos caras del Lazarillo*, 2000; *Tríptico del ruiseñor*, 2007; *Dedicado a Cervantes*, 2015), las relaciones entre Boccaccio y la literatura española de los siglos XV-XVII, y el diálogo intertextual entre Cervantes, Lope de Vega y los poemas ariostescos. En 2014 fue condecorado con la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica.