

## Los viajes intertextuales de Cervantes, entre Milán y Lucca (*Persiles*, III, 19-21)

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

### Premisa

Durante la estancia en la ermita de padre Soldino, Periandro y sus compañeros planean el itinerario por tierras italianas: “determinaron de salir de Francia por el Delfinado, y, atravesando el Piamonte y el estado de Milán, ver a Florencia y luego a Roma” (III. 19, 607).<sup>1</sup> El horizonte de expectativas de los lectores, dispuestos a seguir nuevas aventuras a lo largo de la vía francígena, se verá en parte defraudado, porque en la diégesis se mencionarán tan sólo dos ciudades –Milán y Lucca– antes de que los peregrinos lleguen a “Acuapendente, lugar cercano a Roma” (IV. 1, 627). Y no basta la fórmula de elipsis narrativa con que se justifican las lagunas (“muchos días caminaron sin sucederles cosa digna de ser contada”, III. 19, 608) para atenuar la sensación de una cierta “prisa por acabar o un nuevo titubeo” del novelista, como supone Osuna (1972, 75). “La incoherencia entre el itinerario expuesto en III, 19, y la ida de Milán a Luca” (Romero, en Cervantes 2003a, 742) incluso ha podido sugerir una trayectoria simbólica connotada por el pasado gibelino (filoimperial), en menoscabo de los lugares güelfos (partidarios del poder papal), según se ha empeñado en demostrar Nerlich (2005, 509-16). Sea como sea, en estas páginas voy a interpretar las etapas del viaje cervantino desde otra perspectiva, siguiendo la orientación del diálogo intertextual con autores italianos, sin olvidar algún antecedente latino.

### El marco milanés

Los dos episodios que concluyen la tercera parte del *Persiles*, dotados de una diferente carga narrativa, están enmarcados en escenarios descritos de manera bastante convencional por el narrador, que aplica las mismas pautas tópicas elaboradas en *El licenciado Vidriera* (Cervantes 1983b, 114 y 111). Hay que notar, sin embargo, que en la novela ejemplar tales referencias se insertan en un repertorio de ciudades más amplio y sirven para mostrar una fase formativa del protagonista,<sup>2</sup> mientras que en la última obra cervantina tienen principalmente la función de evocar la atmósfera cultural en que se desarrollan las peripecias de los peregrinos. Milán se presenta desde la perspectiva de los viajeros, asombrados por la opulencia del lugar:

Entraron en Milán, admiróles la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros, que allí no solamente hay oro, sino oros; sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano; la abundancia infinita de sus frutos, la grandeza de sus templos, y, finalmente, la agudeza del ingenio de sus moradores. (III. 19, 608-619)

En los atributos enumerados se percibe el eco de los versos que Ausonio dedica a Milán, en los que ensalza la «copia rerum» de la localidad y los «facunda virorum/

<sup>1</sup> Cito *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por la 4ª edición de Carlos Romero Muñoz, indicando la parte, el capítulo y el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Como escribirá algunos años más tarde Gracián, en la “culto repartición de la vida” el hombre “discreto” tiene que dedicar “el primer tercio” de la existencia a la lectura y “el segundo” a los viajes (Gracián 1997, 354, 358, 363).

ingenia» (Ausonio 2000, 128, vv. 35-45). Pero, si el poema latino ilustra con detalles puntuales la afirmación inicial “Et Mediolani mira omnia”,<sup>3</sup> el narrador del *Persiles* se limita a una *enumeratio* genérica, añadiendo la mención a las “bélicas herrerías”, un *topos* muy difundido en la literatura española desde la Edad Media a la época barroca, como ha documentado Caravaggi (2000).<sup>4</sup> Es un ejemplo “de exhibición literaria que termina por aludir al carácter de sus habitantes”, sin “referencias concretas a su arte o arqueología,” que se añade a los registrados por García Salinero a propósito de otros pasajes cervantinos análogos (1967, 20). Tras el debate de los personajes sobre ‘amor y celos’, el episodio se concluye con una fórmula de *abbreviatio* que remite al marco ambiental en tono encomiástico, pero siempre desde una perspectiva general dirigida abstractamente hacia el conjunto: “Estuvieron cuatro días en Milán, en los cuales comenzaron a ver sus grandezas, porque acabarlas de ver no dieran tiempo cuatro años.” (III. 19, 610).

Un desvío cervantino: la Academia de los Entronados y el debate sobre amor y celos

La etapa milanesa representa para los viajeros del *Persiles* un momento de descanso, dedicado a contemplar la ciudad y a charlar, con el consiguiente relajamiento del dinamismo de la acción. El narrador, poco interesado en los pormenores turísticos, dirige la atención de los lectores hacia el ámbito cultural:

Oyeron decir a un huésped suyo que lo más que había que ver en aquella ciudad era la Academia de los Entronados, que estaba adornada de eminentísimos académicos, cuyos sutiles entendimientos daban que hacer a la fama a todas horas y por todas las partes del mundo. Dijo también que aquel día era de academia, y que se había de disputar en ella si podía haber amor sin celos. (III. 19, 609)

Frente al desvío de Cervantes, que sitúa en Milán la famosa Academia de los Entronados, históricamente localizada en Siena,<sup>5</sup> Romero propone dos hipótesis: o se trata de una errata, tal vez debida al corrector de pruebas, o bien el autor en un primer momento había pensado en una aventura sienesa (en Cervantes 2003a, 741). Sin embargo, como nota Ruffinatto, lo que importa no es “la precisa ubicación geográfica, sino el valor emblemático de la institución” (en Cervantes 1996, n. 76, 741).<sup>6</sup> De hecho, el nombre de los “Entronados” engloba en sí un fenómeno representativo en la cultura italiana de la época, manifestado en la proliferación de Academias locales, pero abiertas a contactos que favorecían la circulación de ideas y obras. Si mi hipótesis es acertada, la referencia de Cervantes es la señal de un viaje intertextual que proseguirá en la etapa de Lucca.

Desde un primer acercamiento, la disquisición sobre “amor y celos” alimenta uno de los motivos portantes de la novela, insertándose perfectamente en los hilos unitarios de la narración. Desde luego, la idea pudo derivar de Núñez de Reinoso, como sugirió Palomo Roberto (1938): en efecto, en el capítulo XI de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* –donde los duques de “la ínsula de la Vida” se entretienen con “algunas

<sup>3</sup> Polara observa que se traza un “percorso turistico, di visita guidata ai *notabilia*” (1993, 86), en el que, según David, “sembra davvero emergere con forza il gusto della veduta a volo d’uccello, notoriamente molto amata nel mondo romano” (2011, 3).

<sup>4</sup> Véase también Trambaioli 2009.

<sup>5</sup> En *La seconda libreria*, Doni informa que en Milán se reunía la Academia llamada “Elicona”, cuyos afiliados se ocupaban de crítica literaria (“non attendono ad altro che a dar juiditio, lodare, correggere, honorare, biasimare tutti coloro che fanno versi”), mientras que los “Intronati da Siena” trataban sobre todo temas relacionados con la locura (Doni 1551, 106r, 107v-108r y 111r).

<sup>6</sup> En italiano en el original.

quistiones y burlas agraciadas y discretas”–, Melisena pregunta “si puede haver amor sin celos” y Roselindos “respondió que no, porque amor es cosa llena de cuidado congoxoso, y que quien ama siempre teme, y que celos no es otra cosa sino temer que la cosa que amáys no os ame” (Núñez de Reinoso 1997, 137). El contexto del *Persiles*, sin embargo, demuestra que Cervantes conocía muy bien los antecedentes italianos.

En 1541, Benedetto Varchi había dictado una lección en la Academia de los *Infiammati* de Padova sobre el *Sonetto della gelosia* de Giovanni Della Casa, en la que había analizado la “psicología del celoso” –como dice Andreoni (2012, 59)–, acudiendo a varias citas literarias para sostener la tesis de que “amare veramente non si può senza gelosia” (Varchi 1545, 16r). Publicada cuatro años después y reeditada al menos tres veces en el siglo XVI (1560; 1561, 80r-114r; 1590, 290-317), la *Lectura* de Varchi gozó de una gran fama y fue uno de los modelos que codificaron las disquisiciones basadas en la exégesis textual, expresamente previstas en los estatutos de varias Academias. Se formó así un amplio repertorio de glosas poéticas que favorecían el alarde de erudición de sus autores e iban constituyendo una especie de enciclopedia de citas (Aristóteles, Virgilio, Dante, Petrarca, etc.), manejadas como argumentos de autoridad para acreditar las posturas defendidas frente a varias cuestiones. De allí derivaba cierta prolijidad, que Periandro parece censurar, cuando afirma que “para probar esta verdad, no es menester gastar mucho tiempo” (III. 19, 619).

Por lo demás, el héroe del *Persiles* no comparte la opinión de Varchi y, de hecho, sostiene “que puede haber amor sin celos, pero no sin temores” (III. 19, 610). Aunque los contenidos tópicos divulgados en las instituciones italianas hacen difícil detectar los textos concretos que pudo conocer Cervantes, sin embargo podemos hallar la misma idea en algunas *Lecturas* que manifiestan un interés por este tema. Así, por ejemplo, el *Accademico Fiorentino* Michelangelo Serafini, en el comentario de un soneto de Giovan Battista Strozzi, declara el propósito de enseñar a guardarse de los celos –que considera un vicio vituperable– y a continuación demuestra que ese mal es indicio de un “amore inferno e debole”, mientras que “nell’amore perfetto non cade gelosia ma un certo timore che riverenza chiamare si puote” (Serafini 1550, 37 y 38). Periandro –“modelo ejemplar tanto por la manera de actuar como por los discursos reflexivos” (Rosso 2017)– justifica los “temores” del amante, porque las pruebas que ha debido superar a lo largo de sus peregrinaciones le han mostrado la inestabilidad de los bienes humanos; de ahí que concluya con una reflexión sentenciosa, fundada en un motivo emblemático: “no hay ventura tan firme que tal vez no dé vaivenes; no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la fortuna” (III. 19, 610).<sup>7</sup>

Por su parte, Auristela –que en la isla de Policarpo había enfermado a causa de la “poderosa fuerza de los celos” (I. 23, 272)– reconduce su experiencia a una norma general, que le permite distinguir entre “querer bien” y “amor”. Aunque, fiel a su fingida identidad de ‘hermana’, afirma que personalmente conoce tan sólo la inclinación más moderada, no obstante sabe teorizar sobre las pasiones del alma y ofrecer una lección compendiada sobre el tema:

querer bien puede ser sin causa vehemente que os mueva la voluntad, como se puede querer a una criada que os sirve o a una estatua o pintura que bien os parece o que mucho os agrada; y éstas no dan celos, ni los pueden dar; pero aquello que

<sup>7</sup> Como destaca Cull (1992, 201), “in Spanish emblems, the nail in the wheel of Fortune is depicted in Sebastián de Covarrubias Horozco’s *Maior cuam cui possit Fortuna nocere*. The plate shows the goddess at sea, seated on her wheel, posed to hammer a nail into it.”

dicen que se llama amor, que es una vehemente pasión del ánimo, como dicen, ya que no dé celos, puede dar temores que lleguen a quitar la vida, del cual temor a mí me parece que no puede estar libre el amor en ninguna manera. (III. 19, 610)

Detrás de esta reflexión –que Egido considera “clave para el entendimiento de la obra” (1994, 264)–, percibimos el eco de la distinción aristotélica entre εὐνοια (‘benevolencia’) y φιλία (‘amor’) (Aristóteles 2014, IX.5, 145-146), debatida por Santo Tomás en la Cuestión 27 de la *Suma Teológica*, donde define la benevolencia como el acto de la voluntad, que nos induce a querer un bien para otro, y la distingue del amor, porque carece del impulso pasional y afán de posesión típicos de este sentimiento (Tommaso d’Aquino 2014, 308). Contagiados por la atmósfera académica que el narrador atribuye a la ciudad, más que por la grandeza de sus monumentos, nuestros héroes plasman sus discursos siguiendo las pautas de las disquisiciones en boga. Tras el intervalo milanés, prosiguen su camino hacia Lucca, donde adquieren un nuevo papel actancial, al seguir la orientación del autor hacia otro género de la literatura italiana.

#### Lucca, ciudad-marco

A diferencia del cuadro milanés, la presentación de Lucca prescinde de la mirada de los viajeros y es la voz del narrador la que pondera su ‘hermosura’ y ‘libertad’. Cervantes, ampliando la sintética mención formulada en *El Licenciado Vidriera*, se refiere a las relaciones políticas de la ciudad con el imperio español y añade una nota mordaz con respecto al carácter de sus propios compatriotas:

Partiéronse de allí, y llegaron a Luca, ciudad pequeña, pero hermosa y libre, que debajo de las alas del imperio y de España se descuella, y mira esenta a las ciudades de los príncipes que la desean; allí, mejor que en otra parte ninguna, son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante. (III. 19: 610-11)

Por lo que atañe a los atributos de la ciudad, algunas coincidencias significativas remiten a la descripción encomiástica con que Aldo Manuzio el Joven introduce las hazañas de Castruccio Castracane (*sic*):

Lucca, città nobilissima di Toscana, è tra le altre città d’Italia non inferiore di grido a qualunque altra. Anzi, godendosi la sua libertà, [...] gode una tranquilla pace, con la felicissima e invittissima protezione della gran Corona di Spagna, a cui vive raccomandata. È di circuito di due miglia; bella e ricca assai; sontuosamente ornata di magnifici palagi; è fortissima di muraglie, ma molto più forte per l’amore universale che si acquistano i suoi cittadini con la singolar cortesia, nella quale, tra tutte le città, d’Italia, non che di Toscana, maravigliosamente risplendono. (Manuzio 1590, 1)

En el pasaje del *Persiles* se elaboran los mismos rasgos caracterizadores, en parte compendiados y en parte extendidos por asociación de ideas: así “la singular cortesia” de los habitantes justifica el buen trato reservado a los españoles, que en cambio se distinguen, de modo antitético, por la fama de su arrogancia. Además, la sugestión del nombre de Castruccio Castracani da Lucca se manifiesta en el apellido del “gentilhombre

capuano” tío de Isabela y en el hecho de que precisamente en esta ciudad se sitúe el episodio de la endemoniada, aunque la intriga deriva de otra fuente, como veremos más adelante. Desde luego, Cervantes pudo leer la historia del héroe italiano también en otras obras –por ejemplo, las de los autores que cita Pedro Mexía al final de la *Silva IV*, donde documenta “quán excelente capitán fue Castrucho Astracano”: Leonardo Bruni el Aretino, Flavio Biondo, San Antonino de Florencia y Machiavelli (Mexía 1990, 517)–; sin embargo, en ninguna de ellas encontramos una descripción tan puntual de Lucca.

Tras evocar el escenario general, el narrador despierta la curiosidad de los lectores anunciando que “aquí aconteció a nuestros pasajeros una de las más estrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro” (III. 19, 611).

#### Amores endemoniados: Cervantes y la comedia italiana

En el espacio tópico de una posada reaparece un personaje que había llamado la atención de los peregrinos, antes de que se despidieran de padre Soldino, cuando una dama había llenado el campo visual por lo llamativo de sus adornos y el valor cromático del verde: “una mujer sentada en un rico sillón y sobre una mula, vestida de camino, toda de verde, hasta el sombrero, que con ricas y varias plumas azotaba el aire, con un antifaz, asimismo verde, cubierto el rostro” (III. 19, 605-6). El fasto de su atavío y el silencioso gesto de cortesía de sus acompañantes habían intrigado a los observadores, hasta que las lacónicas noticias de un hombre del séquito –con “el rol de informador” (Muñoz Sánchez 2017, 440)– habían dejado intuir una situación problemática: es “la señora Isabela Castrucho”, “su tío la lleva a casar a Capua”, pero “va triste” (III. 19, 606-7). Así las cosas, el color verde se relaciona explícitamente con la tristeza, conforme a lo que afirma Cornelio en el *Dialogo dei colori* de Ludovico Dolce (1565, 19v): “alcuni vogliono che [...] significhi che chi lo porta sia ridotto a nulla, come quello che abbia perduta ogni sua contentezza” (“algunos opinan que [...] significa que quien se lo pone está reducido a la nada, como el que ha perdido todo contento”). Más adelante, se manifestará también la connotación amorosa, con el valor simbólico que Percas de Ponseti (1975, 344) identifica como “sensualismo, concupiscencia”.

En el mesón de Lucca, Isabela va precedida por la fama de ser “endemoniada y loca” y la ventera la presenta como centro de atracción de un auténtico espectáculo, “porque de cien leguas se podía venir a ver lo que está en esta posada” (III. 20, 611). Es el primer indicio de la teatralidad del episodio, según Zimic “un típico entremés cervantino que, con gran probabilidad, fue escrito con miras a la escena” y posteriormente fue adaptado por el propio autor, “transformando las acotaciones escénicas en pasajes narrativos, descriptivos” (2010, 346).<sup>8</sup> Al principio, Auristela y sus compañeras tienen el papel de espectadoras, así que a través de su perspectiva vemos a la “hermosísima muchacha” atada a la cama (III. 20, 612) y asistimos a la entrada del tío en compañía de dos sacerdotes, armado de los instrumentos rituales de una práctica exorcista (“una cruz” y “un hisopo bañado en agua bendita”, 613). Recibidas por la doncella como “figuras del cielo, ángeles de carne” (612), las peregrinas asumen en seguida el rol de confidentes, destinatarias del relato autobiográfico en que Isabela revela el ardid urdido para eludir el matrimonio impuesto y defender el derecho a la libre elección de su esposo. “Mis amorosos pensamientos son los demonios que me atormentan” (617), confiesa al dejar caer la máscara para exhibir su función de autora y actriz de la farsa. La llegada

<sup>8</sup> Martín Morán (2008, 188) destaca, en la segunda parte del *Persiles*, la tendencia “a la hibridación con otros géneros literarios”. No hay que olvidar que también en el *Quijote* “asoman en el tejido narrativo técnicas y códigos específicos del lenguaje teatral” (Ruta 2000, 87 y 2008, 71).

providencial de las viajeras le permite perfeccionar el gui3n y alienta su esperanza de dirigirlo hacia un ep3logo feliz, contando con la solidaridad de las mujeres, que aceptan sin vacilar el papel de ayudantes.

El ingreso de Juan Bautista Marulo, padre del enamorado Andrea, origina un di3logo chispeante, salpicado de “razones equ3vocas” –como subraya el narrador extradieg3tico–, “conviene a saber, de dos sentidos, que de una manera las entend3an sus secretarias, y de otra los dem3s circunstantes” (III. 21, 618). En el juego carnavalesco de verdades y apariencias, los oyentes ignaros no pueden interpretar la retah3la de met3foras y alusiones er3ticas sino como un aut3ntico discurso demon3aco. El ritmo de la representaci3n, que parece dirigida por “el mismo Satan3s” (620), se intensifica con la improvisa llegada de Andrea Marulo, que interpreta magistralmente su papel, seg3n las instrucciones contenidas en las cartas de la sagaz Isabela. La escena se desarrolla r3pidamente y, ante el desconcierto de los espectadores desprevenidos, culmina con el ritual intercambio de promesas: “tom3 la mano de Isabela, y ella le dio la suya, y con dos s3s quedaron indubitablemente casados” (623). A pesar del clima de farsa, la validez del desposorio queda ratificada por dos sacerdotes presentes, porque “si con parecer de locos le hab3an comenzado, con parecer de verdaderamente cuerdos le hab3an confirmado” (624). El ep3logo feliz, sin embargo, sufre un giro inesperado: para el t3o, el veredicto de los religiosos ratifica la afrenta a su honor y la herida es tan profunda que reacciona con “un mortal parasismo”, del que no se recupera. El narrador nos informa que

de all3 a dos d3as entraron por la puerta de una iglesia un ni3o, hermano de Andrea Marulo, a bautizar; Isabela y Andrea a casarse, y a enterrar el cuerpo de su t3o, porque se vean cu3n estra3os son los sucesos desta vida: unos a un mismo punto se bautizan, otros se casan y otros se entierran. Con todo eso, se puso luto Isabela, porque 3sta que llaman muerte mezcla los t3amos con las sepulturas y las galas con los lutos. (624)

Forcione, al comentar que “the concluding paragraph rejects the unqualified tone of festivity”, relaciona la mezcla de nacimiento, matrimonio y muerte con “the cyclical pattern of the Christian myth” (1972, 140 y 141n). Molho, por su parte, insin3a que el “ni3o an3nimo que llevan a bautizar” es probablemente “el demonico que Isabel llevaba en el cuerpo” y nota que “a un endemoniamiento s3lo puede responder una parodia de milagro” (1995, 679). Para Padilla, el autor “valida el fingimiento de Isabela [...], para poner en duda la eficacia del diagn3stico de la posesi3n demoniaca, as3 como las formas externas del rito exorc3stico”, lo cual reflejar3a la cr3tica contra “las formas decadentes de la fe” (2005, 129). Y, m3s recientemente, Mu3oz S3nchez interpreta el matrimonio de Isabela y Andrea como el “triunfo del amor, [...], triunfo de la libertad sobre la coerci3n social, triunfo del gusto de los hijos sobre la autoridad familiar en lo relativo a la elecci3n del c3nyuge” (2017, 454). Sin embargo, no debemos olvidar que la victoria de los dos enamorados es tan s3lo tempor3nea, ya que, alg3n tiempo despu3s, llega la noticia de que “en Luca se hablaba mucho en la sagacidad de Isabela Castrucho, y en los breves amores de Andrea Marulo, a quien con el demonio fingido trujo el cielo a vivir vida de 3ngeles” (IV. 8, 680). Con respecto a otros casos an3logos –como la historia de Feliciana de la Voz (III. 3-5) o de Ambrosia Agustina (III. 12-13)–, se rompe aqu3 el esquema “transgresi3n”-“pruebas expiatorias”-“reinstauraci3n del equilibrio”. Por otro lado, el tono burl3n, que neutraliza c3micamente las ant3tesis “demonios”/“3ngeles”, “vida”/“muerte”, pone en tela de juicio la intenci3n moralista dirigida a castigar la profanaci3n del sacramento del

matrimonio celebrado como una farsa. Tal vez convenga profundizar el análisis del diálogo intertextual cervantino para aclarar el sentido del episodio.

Por lo que atañe a la irreverente parodia de las prácticas exorcistas, Armas Wilson (1991, 224-239) considera verosímil la influencia del diálogo de Erasmo *Exorcismus, sive Spectrum* (1524), debido a la “dinámica asombrosamente similar” que ambas obras adoptan para ridiculizar la credulidad de los cristianos. Aunque Cervantes pudo leer las páginas del humanista holandés –bien en una de las ediciones de los *Familiaria Colloquia* que se publicaron a lo largo del siglo XVI, o bien en la traducción italiana de Pietro Lauro Modonese (Erasmo 1545, 124r-128r)–, sin embargo el episodio de Isabela se relaciona más directamente con “la tradición literaria de la locura simulada con fines amorosos”, como señala Egido (1994, 266).<sup>9</sup> Dos comedias, escritas en el ambiente de las academias italianas, resultan particularmente significativas: la primera, de Antonfrancesco Grazzini “Il Lasca” (uno de los fundadores de la *Accademia degli Umidi*), es *La Spiritata*, que se estrenó en Bolonia y en Florencia durante el Carnaval de 1560 y se publicó al año siguiente; la otra, de Girolamo Bargagli (miembro de la *Accademia degli Intronati*), es *La Pellegrina*, redactada probablemente hacia 1567-68, pero representada y dada a la imprenta póstuma, en 1589.

La intriga de *La Spiritata*, ambientada en Florencia, gira en torno a la falsa posesión de Maddalena que, tras casarse secretamente con Giulio, debe rehuir el matrimonio que le ha concertado el padre por interés. Todos los personajes (el médico, el ama, los criados y los amigos de los jóvenes) son cómplices en urdir la burla contra los viejos Giovanguualberto y Niccodemo, censurables por dar más valor al dinero que a la felicidad de sus hijos y risibles por su pusilánime credulidad. Es esencial la función informativa de los diálogos, que relatan las acciones que transcurren fuera del campo visual de la escena. La propia Maddalena aparece tan sólo fugazmente en el último acto, así que es sobre todo una figura evocada mediante la palabra, sin una consistente presencia física, ni aún menos resulta dotada de una iniciativa personal, al no ser sino la diligente ejecutora del papel que le ha enseñado el médico.

Frente a la sencilla comicidad carnavalesca del Lasca, Bargagli complica el esquema actancial de *La Pellegrina* jugando con los equívocos y las agniciones finales. En Pisa, Lépidia se ha casado clandestinamente con Terenzio, que bajo la falsa identidad de preceptor está esperando algunos documentos para probar sus orígenes nobles y celebrar públicamente el matrimonio. Mientras tanto, el padre de la joven la promete a Lucrezio, que acepta el compromiso porque cree que su amada Drusilla murió. Ésta, que se ha recuperado de una grave enfermedad, deja Valencia y llega a Pisa vestida de peregrina para buscar a su esposo. Mientras Lépidia simula la locura para liberarse del vínculo inoportuno, un galán celoso descubre su relación secreta con el supuesto maestro, suscitando un escándalo. Después de varias peripecias, el amor de las dos parejas triunfa en el epílogo feliz.

Es evidente que Cervantes, en el episodio de Isabela Castrucho, toma inspiración del motivo general, pero lo reelabora muy libremente, con la originalidad, el humor y el espíritu crítico que lo caracterizan. Podemos suponer que el itinerario por tierra toscana se asocia a la memoria literaria de las comedias de las Academias, que origina la representación del espectáculo de la endemoniada en la posada de Lucca, lugar alternativo entre la Florencia del Lasca y la Pisa de Bargagli. Al principio, la ventera vacila en diagnosticar la enfermedad de Isabela y, casi como si reflejara una duda del narrador entre

<sup>9</sup> Sobre el tema de la locura fingida en el teatro italiano y español, véase Celse-Blanc (1981), Nider (2002, 165-172) y López Martínez (2014).

el modelo de Maddalena y el de Lépida, dice: “no me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada, y, por no errar, digo que está endemoniada y loca” (III. 20, 611). Por lo demás, Isabela tiene una personalidad muy diferente de la de sus homólogas italianas, que cumplen con un papel femenino mucho más convencional. De hecho, ambas son objeto de los deseos amorosos que ponen en marcha la iniciativa masculina: por ejemplo, en la comedia del Lasca, el criado Trafela refiere que Giulio, atormentado por la pasión, corrompió a la nodriza y al médico para introducirse en la habitación de la joven, pero no pudo conseguir lo que quería antes de darle secretamente el anillo (Grazzini 1953, 131). En un ambiente degradado por la venalidad o la lujuria, Maddalena y Lépida se rebelan a los cálculos paternos, pero sin perder el sentido de la virtud y el honor.

Más ambigua es la conducta de Isabela, que reacciona a las imposiciones del tutor subvirtiendo el rol tradicional que le ha sido asignado. Nider (2002, 176-177) señala los indicios lingüísticos que en su relato autobiográfico alteran el tópico modelo neoplatónico-petrarquista y sugieren la intencionalidad del proceso de enamoramiento, como “estratagema de una muchacha resuelta que intenta desesperadamente cambiar su destino”<sup>10</sup>:

llegó a la corte un mozo, a quien yo vi en una iglesia, y le miré tan de propósito... (y no os parezca esto, señoras, desenvoltura, que no parecerá, si consideráredes que soy mujer); digo que le miré en la iglesia de tal modo que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma que no la podía apartar de mi memoria. (III. 20, 615)

Ya desde el principio, Isabela se presenta como una mujer activa, artífice de su propia historia. Para evadir del espacio claustrofóbico en que está recluida, se empeña en instaurar una comunicación con el otro, primero a través de la mirada y posteriormente mediante la escritura. En la carta que dirige a Andrea, se promueve a sí misma pregonando su valor económico y su atractivo físico (“la mucha hacienda que tenía” y la “hermosura”) y acaba por ofrecerse como la figura emblemática de la Ocasión (“la ocasión en mí le ofrecía sus cabellos, que los tomase, y que no diese lugar en no hacello al arrepentimiento”, 615-616).<sup>11</sup> La táctica suasoria hace mella en el estudiante y podemos intuir el desarrollo de la relación por las metáforas verdes esparcidas en el discurso de la locura simulada, en el que la locutora dice la verdad bajo el disfraz de los códigos eróticos y folklóricos (“las espuelas que no son de rodaja”, “cogiendo guindas y no espulgándose”, “la mañana de San Juan”, “en Illescas”, etc., III. 21, 618-619). Y no falta una alusión a las consecuencias y a la entidad del demonio que agita a Isabela, disimulada paródicamente en la imagen neoplatónica: “mas, si va a decir verdad (que es milagro que yo la diga), siempre le veo y siempre le tengo en el alma” (619). A través del lenguaje cifrado, se alude a la situación del embarazo, presentada de manera directa en las comedias italianas: en *La Spiritata*, la criada Lucia dice que, si Maddalena no hubiera abortado, se habría descubierto que el espíritu que había penetrado en su cuerpo era de tipo ‘carnal’ y no ‘aéreo’ o ‘acuático’, como se pretendía (Grazzini 1953, 129). Y en *La Pellegrina*, Terenzio se refiere explícitamente al problema de la gravidez de Lépida y al peligro de que se descubra (Bargagli 1971, 81).

<sup>10</sup> Traduzco del original italiano.

<sup>11</sup> Sobre “la figura de la Ocasión, un emblema casi omnipresente en el *Persiles*, heredado del *Emblematum Liber*” de Alciato, véase Nelson 2014.

El médico de Lucca no debe de ser tan desprevenido, cuando comenta: “–Todo lo sabes, malino [...]; bien parece que eres viejo –y esto, encaminando su razón al demonio que pensaba que tenía Isabela en el cuerpo” (620). Y tal vez sus palabras no son tan ingenuas, cuando dice:

-Vea vuesa merced, señor Juan Bautista Marulo, la lástima desta doncella, y si merece que en su cuerpo de ángel se ande espaciando el demonio; pero una esperanza nos consuela, y es que nos ha dicho que presto saldrá de aquí, y dará por señal de su salida la venida del señor Andrea, vuestro hijo, que por instantes aguarda. (618)

No nos sorprende, por lo tanto, que el mismo día del matrimonio se celebre un bautismo, como bien intuye Molho (1995, 679). En cambio, es inopinado el entierro, que trastorna la natural conclusión de la comedia, aunque no es la primera vez que Cervantes mezcla repentinamente lo trágico y lo cómico. En particular, resulta significativa la simetría con el episodio de Ruperta y Croriano (III. 16-17), donde, con un procedimiento inverso, la tragedia se transforma repentinamente en comedia. En un sugerente análisis, Ruffinatto interpreta el pasaje como la “historia de un dramaturgo fallido”:

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 la vil quimera de este monstruo cómico”. (2017, 35-36)

De manera análoga, la extraña aventura de la endemoniada de Lucca puede leerse como una parábola de la transformación de la comedia tradicional y su adaptación a los cánones de los nuevos tiempos. Muñoz Sánchez observa que Alejandro Castrucho desempeña un papel análogo al del “escudero enlutado en la de Ruperta: ser el representante de los valores tradicionales de la sociedad patriarcal” (2017, 444). Desde la perspectiva de nuestra lectura, encarna también los códigos antiguos que quedan minados mortalmente por las modernas subversiones. Isabela no representa precisamente “le combat [...] contre la bêtise sociale de l’époque”, como cree Nerlich (2005, 521), sino que personifica la licenciosidad del arte nuevo, que ofrece “sus cabellos” a quien sabe aprovecharse de la buena circunstancia y “no [toma de su] facilidad ocasión para no estimar[la]” (III. 19, 616). Es lo que hace el listo estudiante Andrea Marulo, que –como los modernos comediógrafos– no desdeña “la mucha hacienda” de la atrevida doncella y no tiene inconveniente en aceptar la inversión de roles en el juego de la seducción, dejándose conquistar sin reparos.

Podemos intuir que Cervantes echa de menos la sencilla comicidad carnavalesca del Lasca y comparte las críticas que éste formula en el “Prólogo” de *La Spiritata* contra los vicios “di che l’altre comedie sogliono essere quasi tutte piene” (Grazzini 1953, 125), pero es consciente de que quien no habla “en necio para darle gusto” al vulgo no puede triunfar en el teatro. Sin embargo, la Ocasión sigue el movimiento de la rueda de la Fortuna (Alciato 1993, 160-161), así que varias páginas más adelante el narrador, con un guiño burlón, dará noticia de la muerte de Andrea Marulo, “a quien con el demonio

fingido trujo el cielo a vivir vida de ángeles” (IV. 8, 680). Como dice el autor en el diálogo de la *Adjunta al Parnaso*,

las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas; y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio: comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo, y no por esta primer desgracia deje vuesa merced de proseguir en componerlas, que podrá ser que, cuando menos lo piense, acierte con alguna que le dé crédito y dineros. (Cervantes 2016, 134)

### Obras citadas

- Alciato. *Emblemas*. Santiago Sebastián ed. Madrid: Akal, 1993.
- Andreoni, Annalisa. *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*. Pisa: ETS, 2012.
- Aristóteles. *Ética Nicómaco*. María Araujo & Julián Marías eds. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- Armas Wilson, Diana de. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Ausonio, Decimo Magno. *Ordo urbium nobilium*. Lucia Di Salvo ed. Napoli: Loffredo, 2000.
- Bargagli, Girolamo. *La Pellegrina*. Florindo Cerreta ed. Firenze: Leo S. Olschki, 1971 (1a ed. Siena: Luca Bonetti, 1589).
- Caravaggi, Giovanni. "Los arneses de Milán. Trasmisión de un'immagine topica." En VV.AA. *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*. Viareggio/Lucca: Mauro Baroni, 2000. 111-130.
- Celse-Blanc, Mireille. "Du travesti á la folie simulée, ou les jeux du masque dans la comédie siennoise." En Augustin Redondo & André Rochon eds. *Visages de la folie (1500-1650): domaine hispano-italien*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1981. 45-54.
- Cervantes, Miguel de. *Le avventure di Persiles e Sigismunda. Storia settentrionale*. Aldo Ruffinatto ed. Venezia: Marsilio, 1996.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2003a (4ª ed.).
- . *Novelas ejemplares*. Juan Bautista Avallé-Arce ed. Madrid: Castalia, 2003b. Vol. II.
- . *Viaje del Parnaso y Poesías sueltas*. José Montero Reguera & Fernando Romo Feito eds. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- Cull, John T. "Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*." *Romance Notes* 32 (1992): 199-208
- David, Massimiliano. "Il paesaggio urbano di Mediolanum nell'età di Decimo Magno Ausonio. Fonti letterarie e fonti archeologiche a confronto." En *Atti del Convegno "30 anni di trasformazioni nelle conoscenze e metodologie archeologiche a Milano"*. *Archeologia, uomo, territorio*, 30 (2011). (<URL: [http://www.aut-online.it/indici/draft/AUT%2030/AUT30P\\_9.pdf](http://www.aut-online.it/indici/draft/AUT%2030/AUT30P_9.pdf) >).
- Dolce, Ludovico. *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*. Venetia: Gio. Battista Marchiò Sessa et Fratelli, 1565.
- Doni, Anton Francesco. *La seconda libreria*. Vinegia: [Gualtiero Scoto per Francesco Marcolini], 1551.
- Egido, Aurora. "El *Persiles* y la enfermedad de amor." En *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", el "Quijote" y el "Persiles"*. Barcelona: PPU, 1994. 251-284.
- Erasmus da Rotterdam. *Colloquii famigliari*. Tradotti di Latino in Italiano per M. Pietro Lauro Modonese. Venegia: apresso Vincenzo Vaugris a'l Segno d'Erasmus, 1545.
- Forcione, Alban K. *Cervantes's Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- García Salinero, Fernando. "Teoría literaria de la ciudad en Cervantes." *Papeles de Son Armadans* 47/139 (1967): 13-37.
- Gracián, Baltasar. *El discreto*. Aurora Egido ed. Madrid: Alianza, 1997 [1a ed. 1646].

- Grazzini, Antonfrancesco “Il Lasca”. *La Spiritata*. Fiorenza: appresso I Giunti, 1561.
- . *Teatro*. Giovanni Grazzini ed. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1953.
- López Martínez, José Enrique. “Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega.” *Atalanta* II.1 (2014): 53-96.
- Manuzio, Aldo. *Le attioni di Castruccio Castracane de gli Antelminelli, signore di Lucca. Con la genealogia della famiglia*. Roma: presso gli heredi di Gio. Gigliotti, 1590.
- Martín Morán, José Manuel. “El género del *Persiles*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28.2 (2008): 173-93.
- Mexía, Pedro. *Silva de varía lección*. Antonio Castro ed. Madrid: Cátedra, 1990. Vol. II.
- Molho, Maurice. “Filosofía natural y filosofía racional: sobre el concepto de astrología en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.” En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, 1995. 671-677.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “«No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho (*Persiles*, III, XIX y XX-XXI).” *Studia Aurea* 11 (2017): 429-459.
- Nelson, Bradley. “Eventos ocasionales: La ciencia media y la ficción en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.” En Emilio Martínez Mata & María Fernández Ferreiro eds. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. [Madrid]: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. 1039-1051.
- Nerlich, Michael. *Le “Persiles” décodé, ou la “Divine Comédie” de Cervantes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Biais Pascal, 2005.
- Nider, Valentina. “Il matrimonio dell’indemoniata: Isabella Castruccia, ‘finta pazza’.” En Giulia Poggi ed. *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*. Pisa: ETS, 2002. 145-180.
- Núñez de Reinoso, Alonso. *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. José Jiménez Ruiz ed. Málaga: Universidad de Málaga, 1997 [1a ed. Venecia 1552].
- Osuna, Rafael. “Variaciones y olvidos de Cervantes en el *Persiles*.” *Anales Cervantinos* 11 (1972): 69-85.
- Padilla, Ignacio. *El diablo y Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Palomo Roberto, J. “Una fuente española del *Persiles*.” *Hispanic Review* 6.1 (1938): 57-68.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del “Quijote”*. Madrid: Gredos, 1975.
- Polara, Giovanni. “La poesia della Tarda Antichità: Ausonio.” En *Atti delle giornate filologiche Francesco Della Corte*. Genova: D.AR.FI.CL.ET., 1993. 73-97.
- Rosso, Maria. “Cervantes, Garcilaso y la filografía del *Persiles*”. *Critica del testo* 20.3 (2017) (en prensa).
- Ruffinatto, Aldo. “Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III.16-17).” *Cuadernos Aispi* 9 (2017): 17-40.
- Ruta, Maria Caterina. *Il Chisciotte e i suoi dettagli*. Palermo: Flaccovio, 2000.
- . *Memoria del Quijote*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Serafini, Michelangelo. *Sopra un sonetto della gelosia di M. Giovanbatista Strozzi*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.
- Tommaso d’Aquino. *La Somma Teologica. Seconda Parte. Seconda Sezione*. Giuseppe Barzaghi intr. Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 2014. Vol. III. (Disponible

- en línea desde Internet en:  
[https://www.edizionistudiodomenicano.it/Docs/Sfogliabili/La\\_Somma\\_Teologica\\_Seconda\\_Parte\\_2/index.html#](https://www.edizionistudiodomenicano.it/Docs/Sfogliabili/La_Somma_Teologica_Seconda_Parte_2/index.html#)).
- Trambaioli, Marcella. “La cultura material de las ciudades italianas en el teatro aurisecular: telas, cortes, armas, oro de Milán...” En Enrique García Santo-Tomás ed. *Materia crítica formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009. 355-381.
- Varchi, Benedetto, *Lettura sopra un Sonetto della gelosia di Mons. dalla Casa fatta nella celebratissima Academia de gl’Infiammati a Padova*. Mantova: [Venturino Ruffinelli], 1545.
- . *Due lezioni. L’una d’Amore & l’altra della Gelosia*. Lione: Guglielmo Rovillio, 1560.
- . *La seconda parte delle Lezioni [...] lette da lui pubblicamente nell’Accademia di Fiorenza e di Padova*. Firenze: Giunti, 1561.
- . *Lezioni [...] lette da lui pubblicamente nell’Accademia Fiorentina, sopra diverse materie, poetiche e Filosofiche*. Firenze: Giunti, 1590.
- Zimic, Stanislav. “Entremés de la amante endemoniada (*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Libro III, caps. 20 y 21).” En *De esto y aquello en las obras de Cervantes*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010. 337-363.