

# Viudas vengativas: de la tragedia de Drusilla a la comedia de Ruperta

MARIA CONSOLATA PANGALLO  
Università degli Studi di Torino

## Resumen

Se propone una reflexión sobre la relación entre Ariosto y Cervantes, a través del análisis del diálogo intertextual entre el episodio secundario de Ruperta y Croriano (*Persiles*, III, 16-17) y las octavas del *Orlando furioso* relativas a la historia de Drusilla y Tanacro (XXXVII, 48-77). En particular, Cervantes reelabora la materia narrativa ariostesca introduciendo nuevas intenciones narrativas con respecto al modelo trágico de Drusilla y Tanacro, que transforma en la historia cómica de Ruperta y Croriano. En las manos de un artífice tan genial como nuestro autor, la técnica narrativa y los contenidos del episodio de Ariosto se convierten en herramientas útiles para vehicular los mensajes –irónicos y polémicos– de Cervantes: de hecho, leyendo el episodio cervantino a través de la mediación de *La viuda valenciana*, puede vislumbrarse una crítica hacia Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

**Palabras clave:** Cervantes, *Persiles*, Ruperta y Croriano, Ariosto, *Orlando furioso*, Drusilla y Tanacro, intertextualidad.

## Abstract

In questo contributo si propone una riflessione sulla relazione tra Ariosto e Cervantes, attraverso l'analisi del dialogo intertestuale tra l'episodio secondario di Ruperta e Croriano (*Persiles*, III, 16-17) e le ottave dell'*Orlando furioso* relative alla storia di Drusilla e Tanacro (XXXVII, 48-77). In particolare, Cervantes rielabora la materia narrativa ariostesca introducendo nuove intenzioni narrative con rispetto al modello tragico di Drusilla e Tanacro, trasformandolo nella storia comica di Ruperta e Croriano. Nelle mani di un artefice geniale come il nostro autore, la tecnica narrativa e i contenuti dell'episodio di Ariosto si convertono in strumenti utili per veicolare i messaggi –ironici e polemici– di Cervantes: di fatto, leggendo l'episodio cervantino attraverso la mediazione de *La viuda valenciana*, si può intravedere una critica verso Lope de Vega e il suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

**Parole chiave:** Cervantes, *Persiles*, Ruperta e Croriano, Ariosto, *Orlando furioso*, Drusilla e Tanacro, intertestualità.



Es el mismo Cervantes, en el capítulo seis de la primera parte de su *Don Quijote*, el primero en declarar su diálogo intertextual con Ludovico Ariosto, a través de las muy conocidas palabras del cura:

tejió su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto; al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza. (*Don Quijote*, I, 6)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para las citas del texto del *Quijote* utilizo la edición de John Jay Allen: Cervantes (2001: I, 133).

Como es bien sabido, con estas palabras Cervantes, a través de la voz de su personaje, manifiesta su aprecio por la obra de Ludovico Ariosto a la vez que declara el sentimiento contrario hacia la traducción realizada por Jerónimo Jiménez de Urrea y publicada en Amberes en 1549<sup>2</sup>, solamente pocos años después de que Ariosto diera a la imprenta su última versión de 1532. Con esta reflexión, el autor, como ya han aseverado muchos críticos, nos permite suponer que leía a Ariosto en lengua original<sup>3</sup>.

La mayoría de los estudios sobre el dialogo intertextual que Cervantes establece con las fuentes italianas, y en particular con Ludovico Ariosto, están dirigidos hacia los posibles puntos de contacto entre el *Orlando Furioso* y el *Quijote*<sup>4</sup>. Entre los críticos, Aldo Ruffinatto nos ha ofrecido en distintas ocasiones perspectivas de estudio sobre el diálogo que Cervantes instaura con Ariosto<sup>5</sup> y en la mayoría de estas nos hace notar como la relación intertextual no se desarrolla tanto en el plano del contenido, sino más bien y más proficuamente en la reelaboración de las intenciones. Un ejemplo, entre los muchos lugares textuales examinados, lo encontramos en las reflexiones de Ruffinatto sobre el expediente de la fuente ficticia y su reelaboración en el *Quijote* con respecto al modelo ariostesco de Turpino:

Turpino entra, pues, en el mundo de don Quijote, pero al entrar en este mundo se somete a un proceso de transformación que lo conduce desde la dimensión irónica inicial hasta una dimensión más propiamente paródica [...]. Actuando de esta forma, sin embargo, no determina el cambio total o la demolición del mundo de partida (o de referencia), sino que se mueve hacia la creación de un mundo posible nuevo, con márgenes mucho más amplios y difuminados. (Ruffinatto, 2005: 139)

Thomas Hart justifica la ausencia de alusiones explícitas a nivel de contenido con la explicación de que el narrador que Cervantes propone desde el prólogo del primer *Quijote* es un narrador “ignorante”, así que no sería pertinente que conociese los clásicos latinos e italianos, incluido el *Furioso*<sup>6</sup>. Por su parte, María Caterina Ruta, recorriendo los estudios sobre

---

<sup>2</sup> De esta antigua traducción al español, Cesare Segre ha preparado una edición moderna bilingüe: Ariosto (2002). En la introducción de la misma edición Cesare Segre subraya la presencia de un profundo dialogo intertextual entre Ariosto y Cervantes: “Conviene, sin embargo, observar que a las numerosas alusiones al *Furioso* por parte de Cervantes o de Don Quijote no se corresponde una intensa derivación de contenidos [...]; pero el nexo Ariosto-Cervantes es indudable y declarado” (Ariosto, 2002: 26).

<sup>3</sup> Sobre la posible lectura en lengua original de autores italianos, y en particular de Ariosto, encontramos confirmación en las palabras de María Caterina Ruta: “con razón se supone que aprendió el idioma, llegando a poder acercarse de manera directa a obras como el *Orlando Furioso* (1506-1516) de Ariosto” (Ruta, 2007: 12). Con respecto a las reflexiones sobre el concepto y la práctica de la traducción en Cervantes, véase el imprescindible estudio de Lore Terracini (1968).

<sup>4</sup> Sobre el dialogo entre Cervantes y Ariosto hay una multitud de estudios, a partir de los inaugurados en 1966 por Maxime Chevalier en su *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»* (me refiero en particular al capítulo enteramente dedicado a Cervantes [1966: 439-491]). Entre otros, quiero recordar los estudios de Karl Ludwig Selig (1976-1977), Thomas Hart (1989), María de Las Nieves Muñoz Muñoz (2008), María Caterina Ruta (2013), Giulio Ferroni (2017), José Manuel Martín Morán (2017).

<sup>5</sup> Entre los estudios de Ruffinatto sobre este diálogo, véase Ruffinatto, 2002: 191-210; 2005: 133-148; 2009: 101-115; 2015: 117-141.

<sup>6</sup> Thomas Hart considera voluntaria la ocultación de las fuentes por parte de Cervantes. En particular el crítico compara la manera explícita de citar a escritores latinos (como Virgilio y Ovidio) e italianos por parte de Ariosto con la manera oculta de Cervantes, afirmando que “these echoes are far more fleething and less apt to catch the reader's attention than the extended similes that reveal Ariostos's debt to Virgil and Dante. Nor could Cervantes use Latin models as Ariosto uses Virgil and Ovid. If Ariosto presents himself in the opening stanzas of *Orlando furioso* as both a follower and a rival of Virgil, Cervantes presents himself in the prologue to part I of *Don Quixote* as a writer so unskilled that he does not even know how to compose a proper introduction to his own work” (Hart, 1989: 60-61) y así concluye: “There are indeed classical allusion in *Don Quixote*, but they are of an entirely different kind from the echoes of Virgil, Ovid, and Dante in which Ariosto delights” (Hart, 1989: 62).

el diálogo entre Cervantes y Ariosto y en particular refiriéndose a las fuentes clásicas del *Quijote*, nos propone una perspectiva muy distinta de la voluntad de ocultación de las fuentes propuesta por Thomas Hart y otros críticos:

Pero, quizás, en lugar de pensar en una voluntad de ocultación, esta actitud se podría considerar como un rasgo propio de la escritura cervantina, como si de la nebulosa que se había formado en la imaginación del escritor español, las ideas salieran amalgamadas en una nueva forma (forma del contenido y de la expresión), ni hurtada ni imitada de otros textos, como Cervantes afirma orgulosamente en el “Prólogo” de las *Novelas ejemplares*, sino original en la reorganización de los elementos narrativos y en las relaciones nuevamente tejidas entre ellos. (Ruta, 2007: 18)

Esta afirmación de la estudiosa se puede aplicar a toda la producción de Cervantes y cabe perfectamente hacerlo también en algunos lugares del texto del último producto cervantino y justamente en las páginas objeto de este estudio. De hecho, en esta nota queremos centrar la atención sobre un episodio que se encuentra en los capítulos dieciséis y diecisiete del Libro Tercero de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, la historia intercalada de Ruperta y Croriano, que se podría considerar, para usar las palabras de Maria Caterina Ruta, como una versión “amalgamada en una nueva forma” del episodio de Drusilla y Tanacro que podemos encontrar en el canto XXXVII del *Furioso*.

Antes de enfrentarnos a la comparación directa entre el episodio del *Persiles* y el modelo que propone Ariosto, tenemos que contextualizar y recordar brevemente el contenido narrativo del episodio cervantino. El Libro Tercero del *Persiles*, como se sabe, presenta el mayor número de historias intercaladas en la narración principal y, entre ellas, encontramos la de Ruperta y Croriano<sup>7</sup>. En este momento de la narración, Periandro, Auristela y la comitiva de los peregrinos (personajes que actúan en la historia principal) se encuentran en un mesón en Francia cuando el criado Bartolomé les va a invitar a asistir a un espectáculo que define ser “la más extraña visión que habréis visto en vuestra vida” (Cervantes, 1970: 383). Todos los personajes acuden empujados por la curiosidad y siguen a Bartolomé que les conduce a un apartamiento cercano donde un hombre anciano y enlutado responde a la petición de aclaraciones por parte de Periandro presentando los antecedentes del espectáculo al que nuestros peregrinos están invitados a asistir. El “hombre enlutado” propone una síntesis de la historia de la Señora Ruperta, mujer del Conde Lamberto de Escocia, y de lo que le pasó algunos años atrás: Ruperta tenía un pretendiente, Claudino Rubicón, que al ser rechazado por la dama decidió vengarse matando al conde marido de Ruperta. La joven esposa, desesperada, promete realizar su venganza y hacer justicia matando a Rubicón. Ruperta jura venganza delante de algunas reliquias: la calavera del marido que guarda en una caja de plata, la espada con que había sido asesinado y la camisa ensangrentada que llevaba el marido en el momento de su muerte. En el capítulo diecisiete, los personajes de la historia principal del *Persiles*, preparados por el

<sup>7</sup> El estudio del episodio en cuestión ha sido profundizado bajo varias perspectivas; entre otros estudios véase el de Muñoz Sánchez (2007), que analiza en detalle los aspectos relativos a la reelaboración de los contenidos narrativos y subraya la peculiaridad de las técnicas narrativas cervantinas en el episodio en cuestión; Julia D’Onofrio (2018) pone en evidencia los aspectos visuales conectados al campo semántico de la vista en general, y de la vista tanto de la belleza como de objetos lúgubres; Enrique Rull (2004) recuerda algunas de las fuentes clásicas estudiadas con respecto al episodio de Ruperta y Croriano, entre otras: el mito de Cupido y Psique en la reelaboración de Apuleyo en su *Asno de Oro*, la historia bíblica de Judith y Holofernes (y sus elementos iconográficos), algunas huellas del *Amadís de Gaula* (en particular en el encuentro entre Rey Perián y Helisena); en fin, es María Rosa Lida (1955) quien evidencia el contacto del episodio en cuestión con otro relato interno al mismo *Furioso*: se trata de la historia de Olimpia y Bireno, que se desarrolla en los cantos noveno y décimo.

escudero enlutado, se dirigen a asistir a un espectáculo que inesperadamente se presentará de manera muy distinta respecto a cuanto antes anunciado. Para sorpresa de todos, el final del episodio no será la venganza de la bella Ruperta, sino su matrimonio con el joven Croriano, hijo del asesino de su marido, así que el golpe de escena que realizan los dos protagonistas de la historia secundaria lleva a un final feliz<sup>8</sup>. Antes de acercarnos a las estrofas del *Furioso* que queremos comparar con estos capítulos, tenemos que decir que el episodio en cuestión ofrece muchas perspectivas de estudio que no tomaremos ahora en cuenta: me refiero a posibles estudios narratológicos y temáticos del episodio en sí y de la función que este adquiere como novela intercalada en el *Persiles* en su conjunto. De la misma manera no consideramos ahora las posibles implicaciones y significaciones que puede conllevar la figura del escudero enlutado, a partir de su posible identificación con el mismo autor de la obra<sup>9</sup>.

Con respecto a la situación narrativa que propone Ariosto, la historia de Drusilla y Tanacro se desarrolla en las octavas de la 48 a la 77 en el Canto XXXVII del *Orlando furioso*. Nos encontramos en el momento de la historia en el que Ruggiero, Marfisa y Bradamante actúan en defensa de una mujer, Ullania, que, junto a otras dos, es humillada por Marganorre en las tierras que forman parte de las posesiones de su castillo. Conocemos esta historia a través de las palabras de Ullania que, por la noche y en un pueblo habitado solo por mujeres, cuenta los acontecimientos ocurridos a Marganorre, hombre cruel que odia a las mujeres a causa de lo que les ocurrió a sus hijos Cilandro e Tanacro. Los dos hermanos habían sido muy amables y hospitalarios hasta que Cilandro, enamorado de una mujer casada, intentó matar al marido tendiéndole una emboscada fuera del castillo, pero el marido era maestro de guerra y le mató a él. Esta situación perfila a Cilandro como personaje que intenta romper un matrimonio y como consecuencia muere. El final de este primer núcleo narrativo (primera acción ariostesca) se podría describir a través del esquema de un triángulo amoroso en el cual el que intenta romper el matrimonio oficial muere.

Ariosto nos propone una acción parecida también respecto a la vida del hermano de Cilandro, Tanacro. Este último es un caballero muy amable hasta el momento en que llegan a su castillo el Barón Olindro di Lungavilla y su mujer Drusilla. Tanacro se enamora de la mujer y decide organizar una emboscada en las afueras del castillo acompañado por veinte hombres armados con intención de matar al barón. El asesinato se cumple pero con la muerte de Olindro se produce un nuevo conflicto amoroso: esta vez, al contrario que en la historia de su hermano, el pretendiente Tanacro mata al marido de Drusilla pero, contra sus expectativas, la mujer le rechaza firmemente y se desespera tanto que llega a desear la muerte para evitar tener que casarse con Tanacro. Esta segunda secuencia narrativa, que empieza en la octava 55, produce un nuevo esquema de triángulo amoroso virtual en cuya solución el homicidio se cumple y la mujer, que quedaría así libre, no corresponde al amor del hombre, sino que le desprecia profundamente.

La historia sigue en la octava 56: Drusilla, desesperada, intenta matarse, Tanacro la salva y la cuida esperando poderse casar con ella, pero ella sigue despreciándole, así que, para vengar la muerte del marido, decide fingir aceptar la boda con la intención de matar al hombre y suicidarse. Este es el plan de la venganza: Drusilla finge desear la boda con Tanacro para la cual pone unas condiciones, o sea que la boda siga las costumbres de su país, que en realidad ha inventado ella misma para la ocasión. Se trata de celebrar la boda en el lugar donde se encuentra el sepulcro del marido y disponer que el sacerdote ofrezca a los novios una copa de

<sup>8</sup> Sobre el tema de la viudez en el teatro del Siglo de Oro y de la transformación de un final trágico a un final cómico, véase Carrascón (2016), donde se analiza el diálogo intertextual entre una novela de Bandello y la *Viuda valenciana* de Lope de Vega (escrita entre 1599 y 1601).

<sup>9</sup> A este propósito se vea Aldo Ruffinatto: "de hecho el viejo enlutado, en su calidad de dramaturgo fallido, podría asociarse por contigüidad al mismo Cervantes creador de comedias" (2017: 34).

licor traído por él mismo. Drusilla, para esta ocasión, hace que su anciana criada prepare un licor envenenado que procure la rápida muerte de los novios. Esta vez el esquema del triángulo amoroso se transforma en tragedia y los tres protagonistas de la acción (o del triángulo amoroso) mueren. Podemos notar como en ambos casos de los hijos de Marganorre se realiza el esquema de un triángulo amoroso en el cual mueren los actantes que intentan romper el vínculo del matrimonio y la acción acaba en tragedia.

Si bien los puntos de contacto entre los contenidos narrativos cervantinos y el modelo ariostesco son evidentes, quizás la reelaboración cervantina del episodio deja espacio para algunas reflexiones, que veremos más adelante. Merece la pena, antes, comparar algunos lugares de la historia de Tanacro y Drusilla con los relativos lugares del *Persiles*, eligiendo una pequeña muestra de los pasos más significativos de los textos. Empezamos por la emboscada de los pretendientes y la muerte de los maridos, que en el *Persiles* se describe así:

Sucedió, pues, que, yendo mi señora Ruperta a holgarse con su esposo a una villa suya, acaso y sin pensar, en un despoblado, encontramos a Rubicón con muchos criados suyos que le acompañaban. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 385)

Así reza el *Furioso*:

Con gran silenzio fece quella notte  
seco raccor da vent' uomini armati;  
e lontan dal castel, fra certe grotte  
che si trovan tra via, messe gli aguati.  
Quivi ad Olindro il dì le strade rotte,  
e chiusi i passi fur da tutti i lati;  
e ben che fe' lunga difesa e molta,  
pur la moglie e la vita gli fu tolta.  
(*Furioso*, XXXVII, 55, Ariosto, 1998: 963)<sup>10</sup>

Parece clara la correspondencia de la elección del tipo de emplazamiento en el que situar la acción narrativa de la emboscada: fuera de sus posesiones en el caso del Conde de Escocia persileco, y lejos del castillo de Marganorre en el planteamiento ariostesco.

Con respecto al deseo de venganza de las mujeres que han asistido a la muerte de los respectivos maridos, veamos las intenciones de Ruperta:

Yo, la desdichada Ruperta, a quien han dado los cielos sólo nombre de hermosa, hago juramento al cielo, puestas las manos sobre estas dolorosas reliquias, de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y con mi industria, si bien aventurase en ello una y mil veces esta miserable vida que tengo, sin que me espanten trabajos, sin que me falten ruegos hechos a quien pueda favorecerme; y, en tanto que no llegare a efeto este mi justo, si no cristiano, deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 385-386)

<sup>10</sup> Cito el texto original del *Orlando Furioso* a partir de la edición moderna al cuidado de Cesare Segre (1998) y, en nota, propongo el texto de la antigua traducción al español realizada por Jerónimo de Urrea, publicada por primera vez en 1549, y modernamente en la edición bilingüe del *Furioso* al cuidado de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz (2002): "Con gran silencio aquella noche entiende/ de juntar veinte hombres bien armados,/ y espiado, lo traen donde atiende,/ en una cueva, y todos bien callados./ Allí este a Olindro mal le ofende,/ que le tiene los pasos atajados:/ aunque se le defiende el esforzado,/ al fin la vida y dama le ha quitado" (Ariosto, 2002: II, 2359-2360).

El personaje cervantino de Ruperta describe en primera persona y en una actitud declaratoria su propósito de venganza, que quiere cumplir por encima de cualquier obstáculo y que jura realizar antes las reliquias del asesinato del marido. En las octavas correspondientes del *Furioso* se describen los sentimientos de amor de Tanacro hacia Drusilla, que producen en ella solo odio y desprecio y acrecientan su deseo de vengar la muerte del marido matando a su asesino:



Non pensa altro Tanacro, altro non brama,  
d'altro non cura, e d'altro mai non parla.  
Si vede averla offesa, e se ne chiama  
in colpa, e ciò che può, fa d'emendarla.  
Ma tutto è invano: quanto egli più l'ama,  
quanto più s'affatica di placarla,  
tant'ella odia più lui, tanto è più forte,  
tanto è più ferma in voler porlo a morte.  
(*Furioso*, XXXVII, 58, Ariosto, 1998: 964)<sup>11</sup>

En comparación con el *Persiles*, en cambio, la descripción de los sentimientos de Drusilla es externa, hecha por la voz del narrador y se subraya la simulación en la que se tiene que esconder la mujer, que promete casarse con el asesino de su marido, para poder llevar a cabo su deseo de venganza, llegando incluso a desear su misma muerte:

Simula il viso pace; ma vendetta  
chiama il cor dentro, e ad altro non attende.  
Molte cose rivolge, alcune accetta,  
altre ne lascia, et altre in dubbio appende.  
Le par che quando essa a morir si metta,  
avrà il suo intento; e quivi al fin s'apprende.  
E dove meglio può morire, o quando,  
che 'l suo caro marito vendicando?  
(*Furioso*, XXXVII, 60, Ariosto, 1998: 965)<sup>12</sup>

Aparece claramente que ambas viudas manifiestan un deseo de venganza muy fuerte, aunque Drusilla tenga la necesidad de esconderlo simulando, y ambas mujeres llegan al punto de arriesgar –o renunciar en el caso del modelo ariostesco– a su propia vida para obtenerla.

Al lado del deseo de venganza podemos encontrar también la descripción de los sentimientos de ira y de odio que sienten las dos mujeres y que representan el motor de la venganza. Por un lado, la descripción de lo que siente Ruperta, en el incipit del Capítulo XVII del *Persiles*:

La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho con la vista del objeto que agravia, y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza, que, como la tome el agraviado, sin razón o con ella, sosiega. (*Persiles* III, 16, pág. 386)

<sup>11</sup> “No quiere otro Tanacro, no otra fama, / ni bien, ni honra: sólo contemplarla. / Lloro su ofensa, mísero se llama, / procurando contino d'aplaclarla. / Mas es más vano: cuanto más él la ama / y cuanto bien trabaja en amansarla / tanto ella mal lo quiere, tanto es fuerte, / tanto más firme está en amar su muerte.” (Ariosto, 2002: II, 2361).

<sup>12</sup> “El gesto muestra paz. Pero venganza / le pide el corazón y en ella entiende. / Revuelve muchas cosas con templanza, / una toma, otra deja si la ofende. / Cuando ella muera, tiene confianza / de vengar quien la amó, y aun quien la atiende, / que ¿dó podría morir mejor o cuándo, / que su caro marido bien vengando?” (Ariosto, 2002: II, 2363).

Por el otro lado la Drusilla ariostesca, movida por el odio a proyectar su venganza:

Ma non però quest'odio così ammorza  
la conoscenza in lei, che non comprenda  
che, se vuol far quanto disegna, è forza  
che simuli, ed occulte insidie tenda;  
e che 'l desir sotto contraria scorza  
(il quale è sol come Tanacro offenda)  
veder gli faccia; e che si mostri tolta  
dal primo amore, e tutto a lui rivolta.  
(*Furioso*, XXXVII, 59, Ariosto, 1998: 964)<sup>13</sup>

Otro paralelismo entre el episodio ariostesco y el cervantino lo podemos encontrar en el papel que desarrolla el anciano enlutado en el *Persiles*, en actitud de director de la escena, en comparación con Drusilla, directora de la escena de su venganza en la preparación de sus bodas fingidas. Ella comunica sus intenciones a su anciana criada que desarrolla un papel parecido al del criado Bartolomé, ambos personajes –tanto la criada de Drusilla, como Bartolomé– anticipan, casi en forma de prolepsis narrativa, lo que va a acaecer y la criada de Drusilla además la ayudará en la preparación de la venganza:

Avea seco Drusilla una sua vecchia,  
che seco presa, seco era rimasa.  
A sé chiamolla, e le disse all'orecchia,  
sì che non poté udire uomo di casa:  
- Un subitano toscò m'apparecchia,  
qual so che sai comporre, e me lo invasa;  
c'ho trovato la via di vita torre  
il traditor figliuol di Marganorre.

E me so come, e te salvar non meno:  
ma diferisco a dirtelo più ad agio.  
Andò la vecchia, e apparecchiò il veneno,  
ed acconciollo, e ritornò al palagio.  
Di vin dolce di Candia un fiasco pieno  
trovò da por con quel succo malvagio,  
e lo serbò pel giorno de le nozze;  
ch'ormai tutte l'indugie erano mozze.  
(*Furioso*, XXXVII, 66-67, Ariosto, 1998: 966-967)<sup>14</sup>

Y veamos en el *Persiles* la figura del hombre vestido de luto, introducida por el criado Bartolomé:

<sup>13</sup> “Mas no la ciega el odio enteramente / para que claro bien no comprehenda / que para darle el fin muy sabiamente, / un cauteloso lazo es bien que tienda, / y el deseo engañoso que en sí siente / sólo es como a Tanacro mucho ofenda/ y le haga creer que ya olvidado / tiene el primer amor, y en él mudado” (Ariosto, 2002: II, 2363).

<sup>14</sup> “Tenía Drusilla cerca, allí, una vieja / que consigo en prisión había quedado. / A ésta llama, y dícele a la oreja, / sin que lo haya alguno barruntado: / «Un repentino tósigo apareja / cual tú sabrás, y dámelo envasado, / que yo tengo del caso tal certeza / que al hijo mate, y que a su padre escueza. / Para salvarte hay modo harto bueno, / mas déjolo para de más espacio». / Fuese la vieja y preparó el veneno, / viniendo cautamente allí a palacio, / De malvasía de Candia un frasco lleno / trajo d'aquel licor sin más consancio; / guardólo para el día de la bodas, / do sus excusas acababan todas” (Ariosto, 2002: II, 2365-2367).

En esto estaban, cuando llegó Bartolomé y dijo:

—Señores, acudid a ver la más estraña visión que habréis visto en vuestra vida.

Dijo esto tan asustado y tan como espantado que, pensando ir a ver alguna maravilla estraña, le siguieron, y, en un apartamento algo desviado de aquel donde estaban alojados los peregrinos y damas, vieron, por entre unas esteras, un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega escuridad no les dejó ver particularmente lo que en él había. Y, estándole así mirando, llegó un hombre anciano, todo asimismo cubierto de luto, el cual les dijo:

—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. (*Persiles* III, 16, págs. 383-384)

A pesar del paralelismo, una diferencia de la función de estos personajes la encontramos en el hecho que la criada de Drusilla actúa según lo que le manda su dueña, mientras que Bartolomé se dirige directamente a los personajes de la historia principal del *Persiles*, anunciando en forma de prolepsis narrativa lo que él supone que va a suceder.

Vamos ahora a ver cómo actúa Drusilla para llevar a cabo su venganza, a través de la mentira y, paralelamente, como proyecta su venganza Ruperta. Empezamos con la exposición de las intenciones Drusilla:

Ella si mostra tutta lieta, e finge  
di queste nozze aver sommo disio;  
e ciò che può indugiarle, a dietro spinge,  
non ch'ella mostri averne il cor restio.  
Più de l'altre s'adorna e si dipinge:  
Olindro al tutto par messo in oblio.  
Ma che sian fatte queste nozze vuole,  
come ne la sua patria far si suole.  
(*Furioso*, XXXVII, 61, Ariosto, 1998: 965)<sup>15</sup>

Drusilla decide las modalidades de la boda, creando para la ocasión costumbres inventadas por ella misma y requiriendo a Tanacro el respeto de estas; la viuda, de alguna manera actúa como directora de la escena que ella misma va a representar:

Non era però ver che questa usanza  
che dir volea, ne la sua patria fosse:  
ma, perché in lei pensier mai non avanza,  
che spender possa altrove, imaginosse  
una bugia, la qual le diè speranza  
di far morir chi 'l suo signor percosse:  
e disse di voler le nozze a guisa  
de la sua patria, e 'l modo gli devisa.  
(*Furioso*, XXXVII, 62, Ariosto, 1998: 965)<sup>16</sup>

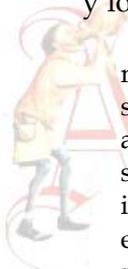
La protagonista decide también el lugar de la acción:

<sup>15</sup> “Muestra alegría, y muestra que le place / ver estas nuevas bodas, en efecto. / Rehusa lo que puede, y satisface / a todos, no mostrando algún defeto./ Ricamente se viste y se rehace;/ muestra a Olindo olvidar, mas no en secreto./ Quiere que las bodas celebrarse/ tengan cual en su patria suele usarse (Ariosto, 2002: II, 2363).

<sup>16</sup> “No porque verdad sea que la usanza/ en su tierra pasase y modo raro,/ mas porque pensamiento y confianza/ no le sobra; más pensó un reparo/ y una mentira que le dio esperanza/ de matar quien mató su señor caro,/ Dice querer las bodas a la guisa/ de su patria, y del modo tal se avisa” (Ariosto, 2002: II, 2363-2365).

La vedovella che marito prende,  
deve, prima (dicea) ch'a lui s'appresse,  
placar l'alma del morto ch'ella offende,  
facendo celebrargli officii e messe,  
in remission de le passate mende,  
nel tempio ove di quel son l'ossa messe;  
e dato fin ch'al sacrificio sia,  
alla sposa l'annel lo sposo dia:  
(*Furioso*, XXXVII, 63, Ariosto, 1998: 965)<sup>17</sup>

y los objetos que tienen que aparecer en la escena:



ma ch'abbia in questo mezzo il sacerdote  
sul vino ivi portato a tale effetto  
appropriate orazion devote,  
sempre il liquor benedicendo, detto;  
indi che 'l fiasco in una coppa vòte,  
e dia alli sposi il vino benedetto:  
ma portare alla sposa il vino tocca,  
et esser prima a porvi su la bocca  
(*Furioso*, XXXVII, 64, Ariosto, 1998: 966)<sup>18</sup>

Con respecto al correspondiente episodio en el *Persiles*, se manifiestan claramente los puntos de contacto en la preparación de la escena por parte de Ruperta, con todos sus detalles de lugar (la habitación de Croriano) y objetos adecuados para la venganza:

Esto dicho, dio traza y orden en cómo aquella noche se encerrase en la estancia de Croriano, donde le dio fácil entrada un criado suyo, traidor por dádivas, aunque él no pensó sino que hacía un gran servicio a su amo, llevándole al lecho una tan hermosa mujer como Ruperta; la cual, puesta en parte donde no pudo ser vista ni sentida, ofreciendo su suerte al disponer del cielo, sepultada en maravilloso silencio, estuvo esperando la hora de su contento, que le tenía puesto en la de la muerte de Croriano. Llevó, para ser instrumento del cruel sacrificio, un agudo cuchillo, que, por ser arma mañera y no embarazosa, le pareció ser más a propósito; llevó asimismo una lanterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera; recogió los espíritus de manera que apenas osaba enviar la respiración al aire. (*Persiles* III, 16, Cervantes, 1970: 388-389)

Tanto Drusilla como Ruperta preparan con máxima atención cada elemento que va a constituir su venganza, a partir del lugar para llegar a cada detalle útil para efectuarla: el sepulcro del marido para Drusilla y la habitación del hijo del asesino (Croriano) en el caso de Ruperta. Los objetos activos son el vino preparado con veneno por la criada de Drusilla y el

<sup>17</sup> "La triste viuda que toma marido/ (dice) debe, primero que otro oficio,/ a aquella alma aplacar del ofendido/ misas le celebrando y sacrificio,/ en remisión del daño recibido,/ en donde estén sus huesos; y el oficio/ acabado, y ofrendas y obra pía,/ dé el esposo anillo y alegría" (Ariosto, 2002: II, 2365).

<sup>18</sup> "Suele aquí el sacerdote, después d' esto, / sobre el vino traído a aqueste efeto / orar y bendecirlo manifiesto: / el sagrado licor queda perfeto. / Después allí en un santo vaso puesto, / el vino da al esposo; y el secreto / es que a la desposada el vino toca, / antes que él bien gustarlo con la boca" (Ariosto, 2002: II, 2365).

cuchillo en la mano de Ruperta; todo está listo para matar a los asesinos de los respectivos maridos, pero la versión cervantina se dirige hacia otro camino y otras intenciones.

Esta breve comparación se puede resumir como pasaje de materiales narrativos que aparecen o nacen en el episodio del *Furioso* como una historia secundaria basada en el deseo de venganza y con final trágico, luego acaban en la pluma de Cervantes que los reelabora con nuevas intenciones llevando a los protagonistas de su narración intercalada a un final feliz y, además, dando una nueva perspectiva que quizás esté dirigida también a crear una referencia a la comedia nueva de Lope de Vega.

Como nos hace notar Guillermo Carrascón, la comedia de *La viuda valenciana*, que tiene un intertexto bandelliano, se desarrolla en el ámbito de la historia de una viuda con varios pretendientes, que en la versión de Bandello termina de manera trágica, mientras que en Lope llega a un final feliz, marcando una vez más uno de los rasgos distintivos de la comedia introducidos por el autor: “En fin Lope modifica, como sucede casi constantemente, de manera drástica, el final de la historia de Bandello para convertirlo en el habitual *happy ending* con boda que a esas alturas (según Morley y Bruerton es de 1595-1603) va ya siendo ingrediente indispensable de la comedia” (Carrascón, 2016: 53).

Si tomamos en consideración que la comedia de Lope puede haber actuado a su vez como intertexto cervantino, Cervantes, con la introducción de un cambio inesperado y repentino (cambio inesperado tanto por los personajes de la historia principal del *Persiles*, como para los destinatarios externos de la obra), puede hacer referencia a los nuevos preceptos de la comedia introducidos por Lope de Vega. A este propósito véanse las reflexiones de Aldo Ruffinatto: “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” (Ruffinatto, 2022: 97).

Las palabras de Cervantes y sobre todo el final feliz de su episodio insertado pueden actuar como un dardo paródico dirigido hacia los nuevos preceptos de la comedia nueva, como nos hace notar el personaje del enlutado con su desilusión por el final feliz inesperado:

vieron salir el anciano escudero que su historia les había contado, cargado con la caja donde iba la calavera de su primero esposo, y con la camisa y espada que tantas veces había renovado las lágrimas de Ruperta; y dijo que lo llevaba adonde no renovasen otra vez, en las glorias presentes, pasadas desventuras. Murmuró de la facilidad de Ruperta, y en general, de todas las mujeres, y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas. (*Persiles* III, 16, pág. 392)

De esta manera el escudero enlutado sale decepcionado de la habitación de Ruperta, el mismo espacio donde ha tenido lugar el soliloquio de Ruperta al cual los protagonistas de la historia principal habían asistido como espectadores de una escena teatral. Como señala Ruffinatto, pues, “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” (Ruffinatto, 2022: 97-98).

Además, podemos notar como el cambio de rumbo introducido por Cervantes reelabora e introduce nuevas intenciones a la materia narrativa ariostesca, trasformando el modelo trágico de Drusilla y Tanacro en la historia cómica de Ruperta y Croriano, que –leída a través de la mediación de *La viuda valenciana*– asume el nuevo papel de crítica hacia Lope y su arte nuevo. Como afirma Ruffinatto,

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. (Ruffinatto, 2017: 33)

El dialogo entre Cervantes y Ariosto en los respectivos episodios tomados en consideración no sólo se realiza como recuperación de la materia narrativa y cambio de intenciones de la misma –a la cual Cervantes añade su indirecta hacia Lope– sino que también enseña el contacto y la reelaboración de las estructuras ariostescas de la narración que se realiza a través de interrupciones, de suspensiones, aplazamientos que, como subraya Giulio Ferroni en una comparación referida al *Quijote*, “credo possa essere seguito, oltre che nei diretti richiami del *Quijote* alla narrazione ariostesca e nei dettagli intertestuali, nel gioco di differimenti, rinvi, sospensioni, sovrapposizioni e incastri tra dati narrativi” (Ferroni, 2017: 4). O sea que Cervantes, en este lugar del *Persiles*, como en otros de su producción, cuando dialoga con Ariosto, recupera y reelabora no solamente algunos contenidos narrativos sino también en la construcción de la estructura diegética<sup>19</sup>.

Las reflexiones de los críticos sobre la perspectiva del dialogo intertextual que Cervantes instaura entre su *Quijote* y la obra maestra ariostesca, se pueden aplicar perfectamente al entrelazamiento de relatos de segundo nivel que, como se sabe, constelan el tercer libro del *Persiles*. Los episodios secundarios, como el analizado en estas páginas, interrumpen la narración principal tanto a través de analepsis o prolepsis narrativas, como a través de historias intercaladas y provocan suspensión, haciendo que la narración sea más variada y deleitosa y consiga crear tensión narrativa y nuevas expectativas en los lectores. Esas técnicas que el autor complutense aprende de Ariosto, en particular el entrelazamiento de relatos intercalados, las interrupciones y las suspensiones junto con la reelaboración de algunos contenidos, como en el caso del episodio de Ruperta y Croriano, en las manos de un artífice tan genial como nuestro autor, se convierten en herramientas útiles para vehicular los mensajes –irónicos y polémicos– de Cervantes.

### Bibliografía

ARIOSTO, Ludovico (1998) *Orlando Furioso*, al cuidado de Cesare Segre, Milano, Mondadori [1ª edición, 1976].

---

<sup>19</sup> En la misma perspectiva de Giulio Ferroni, Segre en 2002 decía: “no cabe duda de que Cervantes leyó y releyó al *Furioso* asimilando todo lo que coincidía con sus ideas; pero desde el punto de vista narrativo, lo que más asimiló fue la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama” (Segre, 2002: 27). En pleno acuerdo con las palabras de Segre, Aldo Ruffinatto subraya la tipología de paralelismo que se desarrolla entre Ariosto y Cervantes: “in effetti l’«influjo sutil» di cui parla Cesare Segre non va cercato sul piano dei contenuti, cioè al livello dell’imitazione dei tratti superficiali del testo, ma ad un livello ben più profondo e tenendo ben presente il concetto di trasformazione. Come dire che il relativo dialogo intertestuale si sviluppa lungo altri percorsi” (Ruffinatto, 2009: 103). Sobre el paralelismo entre Cervantes y Ariosto en la técnica del entrelazamiento y de la inserción de relatos secundarios, ha reflexionado recientemente José Manuel Martín Morán, analizando detalladamente el fenómeno al interior del *Quijote*, y ofreciendo además un exhaustivo y detallado panorama de los casos de entrelazamiento internos a la obra: “Conviene, pues, registrar el alineamiento de Cervantes con Ariosto en lo referente a la consciencia de los efectos del fenómeno (entrelazamiento, para este; e intercalación de historias, para aquel) y a la conversión de esa consciencia en materia narrativa” (Martín Morán, 2021: 138).

- ARIOSTO, Ludovico (2002) *Orlando furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, con traducción de Jerónimo de Urrea (1549) y transcripción de Isabel Andreu Lucas, II vol., Madrid, Cátedra.
- CARRASCÓN, Guillermo (2016) "Otra vez sobre Lope y Bandello", en Leonardo Funes, coord., *Hispanismo del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, págs. 47-56.
- CERVANTES, Miguel de (2001) *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- (1970) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avale-Arce, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1966) *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux"*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques.
- D'ONOFRIO, Julia (2018) "Ruperta y las reliquias de la muerte (*Persiles* III, 16-17)", *Hipogrifo, Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6.2, págs. 39-50.
- FERRONI, Giulio (2017) "«Forse altri canterà con miglior plettro»: strategie dell'interruzione, del rinvio, della fine da Ariosto a Cervantes", "Cervantes e l'Italia", a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, *Critica del testo* XX.3, págs. 3-20.
- HART, Thomas (1989) *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1955) "Dos huellas del Esplandián en el *Quijote* y en el *Persiles*", *Romance Philology* IX.1, págs. 153-162.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2017) "Cide Hamete y la estirpe de Turpín", "Cervantes e l'Italia", a cura di María Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, *Critica del testo* XX.3, págs. 21-40.
- (2021) "El entrelazamiento en el *Quijote*", *Anales Cervantinos* LIII, págs. 133-156.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (2008) "Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual", *Esperienze letterarie* XXXIII.4, págs. 3-27.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*", *Revista de filología española* LXXXVII.1, págs. 103-130.
- (2019) "«Mira, si quieres, que no mires»: el deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)", *Revista de Literatura* LXXXI.162, págs. 395-422.
- NERLICH, Michael (2005) *El Persiles descodificado o la Divina comedia de Cervantes*, trad. es. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.
- RILEY, Edward C. (1988) *La teoría del romance in Cervantes*, Bologna, il Mulino.
- SEGRE, Cesare (2002) "Introducción", en Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. de Cesare Segre y M<sup>a</sup>. de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, vol. I.
- RUFFINATTO, Aldo (2002) *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.
- (2005) "Héroes en cueros haciendo locuras", *Voz y Letra*, Número monográfico sobre el *Quijote* 1-2, págs. 133-148.

- RUFFINATTO, Aldo (2009) “«Io mi vanto di cantare alcune stanze dell’Ariosto» (l’immenso potere creativo della parodia cervantina)”, en Paolo Tanganelli, ed., *La tela de Ariosto. El “Furioso” en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 101-115.
- (2015) *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial.
- (2017) “Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido («Persiles», III.16-17)”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 9, págs. 17-40.
- (2022) *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)*, Madrid, Sial Pigmalión.
- RULL, Enrique (2004) “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, págs. 227-239.
- RUTA, Maria Caterina (2007) “Lecturas italianas de Cervantes”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos* IV, 2007, págs. 11-21.
- (2013) “Cervantes e l’Italia. Un furto di parole in corso”, *Parole rubate* 8, págs. 97-124.
- SELIG, Karl Ludwig (1976/1977) “Cervantes/Ariosto: «Forse altri canterà con miglior plettro»”, *Revista Hispánica Moderna* 39.1/2, págs. 69-72.
- TERRACINI, Lore (1968) “Una frangia agli arazzi di Cervantes”, en Cesare Segre, ed., *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Il Saggiatore, págs. 281-311.

