

En José CHECA BELTRÁN, ed., *La cultura Española en la Europa romántica*, (pp. 209-236).

***Literatura aurea y leyenda negra: el intertexto ibérico entre Fermo e
Lucia y Los novios.***

IOLE SCAMUZZI

(Universidad de Turín)

Existe ya una enorme cantidad de bibliografía sobre cualquier aspecto de la producción literaria de Alessandro Manzoni y la mayor parte de estos trabajos se refiere a la elaboración e interpretación de su novela *Los Novios*, en italiano *I Promessi Sposi*¹. Esta obra ha llegado a significar, en la cultura italiana, mucho más que un hito literario. No sólo es la única novela de la literatura italiana romántica que se pueda considerar a la altura del resto de la producción europea: los P.S. también representan un fundamental laboratorio de individuación y experimentación de un idioma italiano unitario; esta innovadora propuesta de idioma nacional se basa en el florentín culto de Dante y Boccaccio, pero también acoge en sí el lenguaje cotidiano de los italianos, hecho en gran parte por idiotismos locales que por ser tales no dejan de ser la mejor forma para expresar los pensamientos y narrar la vida². Más allá de esto, los P.S., al acabar insertados en los programas de literatura de la escuela de la Italia unificada a partir de 1867 (aún viviendo el autor), llegaron a representar la forma de humanidad a la que la clase dominante del reino aspiraba a que se conformasen sus ciudadanos, cuando, hecha la unificación política, hacía falta “fare gli italiani”, según el célebre adagio de Massimo d’Azeglio, yerno de Manzoni. Es fácil imaginar cómo en los estudios sobre la obra y el autor se hayan entrelazado, en el curso de las décadas, discursos de orientación y niveles heterogéneos: lingüísticos, identitarios, políticos, religiosos, agravados por la superposición de todas las banalizaciones y malentendidos que conlleva una difusión de la obra en el mundo escolar.

Esta gran concentración de atención y estudios no llega, en mi opinión, a constituir un obstáculo en la investigación, sino que ofrece una riqueza de datos y de

¹ De ahora en adelante P.S., según el uso italiano.

² Para estos conceptos, v. *Fermo*, Introduzione (Seconda stesura).

interpretaciones que escasas veces está disponible sobre un mismo autor. Entre los varios campos de los estudios manzonianos, se encuentra el pequeño ámbito de las fuentes o, mejor dicho, de las influencias que la literatura española aurisecular pudo ejercer sobre la novela nacional italiana, y sobre las competencias que Manzoni pudo tener en la lengua y la literatura de este país. La contribución que remata estos estudios es el ensayo del Giovanni Getto *I Promessi Sposi, i drammaturghi spagnoli e Cervantes*, (1985), que resume las conclusiones y debates de la crítica anterior³, además de reconstruir una serie de interesantes coincidencias puntuales entre fragmentos de la trama de la novela y otros tantos detalles de comedias auriseculares, novelas picarescas, y el *Quijote* de Cervantes. Un paso más allá lo da Aldo Ruffinatto en 2007, con su ensayo *Presencia y ausencia del Quijote en Italia*, en el cual la mirada crítica está dirigida por completo a la novela cervantina y a su recepción en la Italia alumbrada y romántica.

En este capítulo intentaré ver cómo algunos rasgos del *Quijote* y de algunas pocas obras españolas del siglo de oro han llegado a fundirse y amalgamarse perfectamente en los P.S. a lo largo de su elaboración, que empieza en 1821 con una primera versión titulada *Fermo e Lucia*, procede con una revisión estructural salida a la luz en 1827, y por esto llamada “ventisettana”, y acaba con una última revisión, de tipo eminentemente lingüístico, que sale en 1840 y por ello se le suele llamar “quarantana”. Evidenciaré cómo las opiniones de Manzoni sobre el siglo XVII y España influyeron en el diálogo intertextual con la literatura aurea. Para un razonamiento tan complejo no hay más remedio que empezar desde sus bases materiales, o sea el texto del *Fermo e Lucia*⁴ y las vías por las que Manzoni pudo acceder a la literatura española.

Raro privilegio, hijo de la gran riqueza de los estudios manzonianos, es que conocemos las fechas precisas del inicio y conclusión del *Fermo*: se trata del período entre el 24 abril de 1821 y el 7 de septiembre de 1823. A esas alturas, ¿qué conocía Manzoni del vasto repertorio de la literatura española y del idioma en que iba escrita? La crítica está de acuerdo en afirmar que Manzoni entonces no conocía el español, pero fue estudiándolo en el período que corrió entre la conclusión de esta primera redacción y la segunda versión de la novela, la *ventisettana*. De hecho, en los epistolarios del

³ Los que más nos interesan aquí son los trabajos de D'Ovidio (1908) y Cotronei (1899), que consideran la comedia Lopian *El Mejor Alcalde, el Rey* una fuente de la trama de *I Promessi Sposi*; véase también Fatio (1904), sobre los hispanismos lingüísticos de Manzoni.

⁴ De ahora en adelante *Fermo*.

período entre 1823 y 1827 encontramos a menudo a Manzoni pidiendo a sus amigos y colaboradores consejos bibliográficos y hasta gramaticales y léxicos sobre la lengua castellana. Pertenece al período anterior al *Fermo* una célebre carta de la madre del escritor, Giulia Beccaria, al primo Giulio Beccaria, escrita desde Chambéry el 20 de Septiembre de 1819, mientras que la familia viajaba hacia París: Giulia comenta que Manzoni adquirió en Turín un ejemplar del *Quijote*: «Alessandro ha comprato a Torino *Don Chisciotte* per divertirsi, ride qualche volta e si annoia pure»⁵. Este ejemplar podía ser en francés o en italiano, pero Getto opina que se tratase de la traducción de Bartolomeo Gamba⁶, recién salida a la luz. Manzoni entonces conocía el *Quijote* por haberlo leído directamente, un par de años antes de empezar a escribir el *Fermo*, pero lo había leído en traducción. La imagen de la novela que le había dado a su madre, que le observaba leyendo, era de una lectura apacible y cómica. Lo compró y lo inspeccionó con curiosidad, sin los prejuicios románticos que ya influían en sus interpretaciones en el resto de Europa. No obstante los momentos de aburrimiento, Cervantes le debió gustar si, el 7 de Agosto de 1819, le pide mil disculpas a Cattaneo, en una carta desde Milán, por haberse quedado demasiado tiempo con un “Cervantes” prestado: «Il Cervantes qui unito è pure da restituirsi all’Abatino»⁷. Mille e mille scuse». Los comentadores de la edición Nacional del epistolario Manzoni (Carteggi Letterari, 2010, I:45n) suponen que se tratase de las *Novelas Ejemplares*, porque el escritor ya poseía el *Quijote*, y las demás obras de Cervantes tuvieron escasísima circulación en Italia; podemos así suponer que Manzoni leyese las *Novelas Ejemplares*, probablemente en traducción, y que sacara de ellas más competencias sobre los colores y los géneros de la literatura española⁸.

Diez años antes, Manzoni había entrado en contacto también con Lope cuando Fauriel le había encargado algunos libros:

A Fauriel, París, 29 Junio 1809

Vos commissions seront faites. J’ai déja chez moi le *Lope* et j’envoie chercher le libre chez Ren., et je me ferai montrer celui de Barrois.

⁵ Beccaria Manzoni (2001): 26.

⁶ La primera edición de esta traducción, basada en la tercera Cuesta, salió en 1818. En 1841 Francesco Ambrosoli llevó a cabo una revisión de la obra basada en la traducción francesa de Viardot, que salió en edición ilustrada en Milán por los tipos de Andrea Ubicini.

⁷ El Abatino, en el epistolario manzoniano, es Achille Mauri, amigo del escritor, que entró en el seminario de Pavía bajo la guía de Mons. Luigi Tosi, guía espiritual también de Manzoni, en 1823.

⁸ Por ejemplo, su conocimiento de un género importante como la picaresca estaría mediado por la visión cervantina.

Fauriel le había encargado este “Lope” a Manzoni mientras redactaba la traducción y las *Réflexions* sobre el poemita idílico de Jens Baggesen *Parthenais*. Los anotadores de la Edición Nacional del epistolario con Fauriel (Carteggio Manzoni/Fauriel, 2000:119n) suponen que se tratase del *Arte Nuevo* o de la *Arcadia*, más coherentes con el trabajo de Fauriel que las piezas teatrales de Lope, aunque éstas fueran más famosas; además, Fauriel en marzo 1810 le encargaba a un librero parisino las comedias de Lope, y hubiera sido inútil si ya se las hubiese proporcionado Manzoni. Es entonces probable que, al preparar el envío a Fauriel, Manzoni pudiera disponer durante algunos días de estos textos lopianos, y que, aún sin comprender perfectamente el castellano, los ojeó por ser muy interesantes.

Giovanni Getto (1985) encuentra una serie ulterior de fuentes sobre literatura española que estaban al alcance del Manzoni del *Fermo*: se trata de unas historias literarias en lengua francesa con apartados sobre literatura y teatro españoles, que se publicaban y vendían en Milán en esos años. He aquí los títulos que Getto toma en consideración:

- *Histoire de la littérature Espagnole*, traduite de l'allemand de M. Bouterweck, Paris, 1812 (fichada en la biblioteca personal de Manzoni).
- *Storia Critica de' teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli, 1813 (todavía se encuentra en la biblioteca de la Casa Manzoni de Busuglio).
- Alain René Lesage, *Théâtre espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en François*, Paris, (sin fecha).
- Louis Adrien Duperron de Castéra, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, Paris, 1738.
- Simon Nicholas Henri Linguet, *Théâtre espagnol*, Paris, 1770.
- La Beaumelle et Esménard, *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1822 y 1823.

Lesage, Duperron y Linguet no se encontraban en la biblioteca personal de Manzoni, pero sí había la colección de piezas teatrales de Le Baumelle et Esménard, que le da a Getto ocasión para un detenido análisis de las influencias de los dramaturgos españoles sobre la novela manzoniana. Sin embargo, por razones banalmente cronológicas, esta antología, aunque muy interesante por lo que se refiere a los P.S., puede haberle

ayudado poco a Manzoni a la hora de concebir el *Fermo*, ya que se terminó de publicar cuando su redacción ya estaba completa. La mayor parte de los demás títulos son antologías de teatro clásico, y no se encuentran en ellas capítulos sobre Cervantes; por ello, el título que se nos hace más relevante es la *Histoire de la Littérature Espagnole* de Bouterweck de 1812. El historiador alemán basa sus competencias cervantinas en la edición del *Quijote* de la Real Academia de 1781, y en la *Vida de Cervantes* de Vicente de los Ríos que la acompañaba. En los breves párrafos biográficos que abren el capítulo se pueden entrever algunos brotes de la visión romántica y panegirista del *Quijote* y de su autor que se volverán preponderantes en el siglo XIX; también hallamos algunas imprecisiones cronológicas⁹. Cervantes aparece allí como poeta-soldado, que relata sus propias desdichas en la novela del *Capitán Cautivo*:

Sa captivité paraît avoir duré près de huit ans, et les circonstances en furent très romanesques, si du moins on veut bien croire, avec quelques écrivains, que Cervantes ait fait sa propre histoire dans la nouvelle du captif.

(Bouterweck 1812: II, 4)

Y, más adelante:

Dans les endroits même où sa vanité se montre le plus à découvert, on reconnaît encore dans la manière franche et plaisante dont il parle de lui, l'homme ferme et droit, ennemi déclaré de toute espèce d'affectation, et juge impartial et loyal de lui-même et d'autrui.

(Bouterweck 1812: II, 8)

El historiador, para destacar la importancia y excepcionalidad del personaje, se empeña en separar a Cervantes de su contexto “secentista¹⁰” caracterizado, en la imagen común, por servilismo y afectación, y pinta al alcaláino como un hombre fuera de su siglo, por encima de todos los siglos, capaz de contemplar con ojo crítico e ironía las debilidades de sí mismo y de los demás. Aunque ya propone una lectura del *Quijote* como relato de la lucha entre idealismo, encarnado en el caballero manchego, y materialismo, encarnado en su fiel escudero, Bouterweck no llega a negar del todo la componente cómica y humorista del *Quijote* con una visión unívocamente romántica: admite que Cervantes retomaba en sentido satírico la tradición medieval de los libros de caballería, para crear un género nuevo:

⁹ «La première partie du Don Quichotte parut à Madrid en 1606» (Bouterweck 1812: II, 6).

¹⁰ Es el adjetivo que Manzoni y mucha crítica literaria italiana usaron para referirse de forma despectiva a la literatura y en general a la estética barroca.

C'est par Cervantes que le vrai roman de chevalerie, production amphibie du génie poétique de la barbarie du moyen âge, est devenu, sous une nouvelle forme, le vrai roman de nos jours [...] Don Quichotte est encore plus particulièrement le modèle du roman comique. Les situations en sont, à la vérité, presque toutes burlesques, et le burlesque n'est pas nécessaire au genre comique; mais la satire qui s'y trouve mêlée est très fine, et souvent si fine, qu'elle échappe à des yeux peu exercés.
(Bouterweck 1812: II, 15-16)

El historiador autorizaba entonces a Manzoni a reírse leyendo el *Quijote*, y también a aburrirse, porque, aunque aprecie mucho la obra, Bouterweck le encuentra la pega de tener demasiadas tramas secundarias: la novela del *Curioso Impertinente* por encima de todas. Si pasamos a las demás obras cervantinas, vemos que de las *Novelas ejemplares*, la otra lectura manzoniana, Bouterweck tiene una visión menos entusiasta, aunque bastante positiva: algunas adolecen, según su juicio de neoclásico, de una correcta planificación, y el ejemplo de novela peor planeada sería el *Licenciado Vidriera*. En las demás, el estilo es sencillo, y la moral excelente. Al teatro de Cervantes le reprocha no haber tenido en cuenta a Aristóteles¹¹:

Il s'était crée en même temps un style tragique à lui, pour lequel il n'y avait pas consulté la Poétique d'Aristote [...] il ne s'est assujetti à aucune règle, si ce n'est à celles qu'il s'est fait lui même.
(Bouterweck 1812: II, 28)

Aún no había llegado la época en la que la capacidad de los escritores de darse reglas propias se apreciaba más que la obediencia a los preceptos clasicistas, pero Manzoni, en busca de su fórmula narrativa, que conciliara dramático y prosaico, real y posible, alto y bajo, no podía fallar en notar la misma lucha en Cervantes: «de toutes les poètes d'Espagne, Cervantes est le seul qui appartienne au monde entier.» (Bouterweck 1812: II, 34)

El discurso de Bouterweck ya sugiere alguna reserva sobre la cultura barroca en general y española en particular, en aquel intento continuo de separar a Cervantes de su contexto, y en evidenciar la falta de regularidad de esta literatura, que sólo un verdadero genio como el cervantino podía traducir en obras aceptables. No es una casualidad que las demás antologías del teatro aurisecular que Getto cita se empeñaban en adaptar, por medio de traducciones *belles et infidèles*, los dramas barrocos españoles a la regularidad

¹¹ Sobre la importancia de las unidades aristotélicas en el pensamiento poético de Manzoni véase la célebre *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820) y el ensayo *Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1830).

aristotélica impuesta por el gusto neoclásico; cuando esto no era posible, los recopiladores insertaban largos resúmenes que intentaban superar los saltos de tiempo, acción y lugar de las obras originales. Está claro que cualquier imagen que pudiera tener Manzoni de estas obras, a través de estas fuentes, debió ser bastante lejana del gusto de las obras originales, y bien cargada de comentarios demoledores. Como es sabido, Manzoni acompañaba las lecturas literarias con gran cantidad de fuentes históricas propiamente dichas, como las obras de Ripamonti sobre la peste en Milán, o las crónicas judiciales que inspiran el cuento de la monja de Monza¹². Consiguió procurarse unos “gridari” o sea las colecciones de leyes y proveimientos legislativos y judiciales de los administradores españoles¹³, que le mostraron lo que le pareció un mundo de atrocidades e injusticias. Llegó a expresar juicios muy duros sobre este período histórico y la nación que reinaba en él. En la segunda versión de la introducción del *Fermo*, que Manzoni escribió al terminar el volumen, en 1823, leemos:

In Lombardia, dove pochissime idee erano diffuse e ventilate, donde nessun libro veramente importante era uscito fin allora, dove la lingua toscana si studiava pochissimo e da pochissimi, e da nessuno per così dire le lingue straniere, le quali del resto non avendo ancora opere ben pensate non potevan comunicare idee in Lombardia dove alcuni pochi studii erano coltivati in un modo pedantesco, e molti studii trascurati anzi sconosciuti, il linguaggio comune doveva esser rozzo, incolto, inesatto, arbitrario, casuale; e lo era infatti al massimo grado.

(*Fermo*, Introduzione, Seconda stesura: 19-20)

Manzoni sorprendentemente dice que en Milán, en la primera parte del siglo XVII, no se conocían los idiomas extranjeros, ni se publicaron libros dignos de memoria. Esta afirmación sorprende mucho, si pensamos que allí el editor Bidello, a partir de principios del siglo, fue publicando los máximos hitos de la literatura española, en lengua original y en traducción, empezando, en 1610, por el propio *Quijote* que Manzoni tenía entre manos. Esta idea vuelve a presentarse más adelante en el libro,

¹² Para la mayor parte de las noticias sobre la situación de Milán a principios del XVII y sobre la peste, Manzoni se sirvió sobre todo (pero no solamente) de G. Ripamonti: las *Historiae Patriae*, diez volúmenes latinos publicados entre 1641 y 1648 en Milán; *La Peste di Milano del 1630*, publicado en Milán en 1641. Leyó también con cuidado la *Vita di Federigo Borromeo*, recopilada en 1656 por F. Rivola y publicada en Milán. Para las fuentes documentales y jurídicas que vinculan la historia de la monja de Monza a los sucesos reales de Virginia María de Leyva v. Colombo (1986). Un ejemplo del cuidadoso método histórico de Manzoni es la prédica del Padre Felice en *Fermo* IV, 8: 8-11 y en P.S. XXXVI: la primera parte es una recreación literaria pensada para tener alguna pertinencia con los asuntos de los novios, la segunda deriva de una pasaje de las *Memorie* de Pío la Croce (XVIII, p. 295), donde el historiador capuchino describía una prédica realmente hecha por Padre Felice en el lazareto de Milán, que Manzoni se empeña en reconstruir retóricamente a partir de la fuente.

¹³ Véase, por ejemplo, una carta a Cattaneo, probablemente de principios de 1821 (Carteggi Letterari 2010: 18ss.). Estas leyes se llamaban *gride* porque, en ocasión de su promulgación, los pregoneros andaban por las calles gritándolas para que el pueblo tuviese noticia de las nuevas normas.

cuando el narrador compadece a Geltrude, futura monja de Monza, por la escasa cultura que le proporcionaron tantos años en un monasterio:

Ora basti il dire che nella prima metà del secolo decimosettimo non uscì ch'io sappia in Milano un libro, non dico insigne di pensiero, ma scritto grammaticalmente; dimodoché della ignoranza universale si può francamente supporre che alle giovani di quel tempo non si sarà comunicato nemmeno ciò che v'è di più chiaro, di più certo, di meglio digerito nelle cognizioni umane: la storia romana.

(*Fermo* II, 2: 15¹⁴)

Estos dos pasajes no reaparecen en los P.S. y en su introducción, pero marcan una actitud: Manzoni conocía a Cervantes y algo de la literatura española, pero no consideraba la presencia de sus obras en Milán en el XVII una vía apta para rescatar la cultura italiana agonizante. El mundo literario español formaba parte de la dominación extranjera en Italia, y como tal no podía llevar frutos sino corruptos. No se atreve a pronunciar juicios tan duros en voz alta, y de forma explícita, pero las observaciones que hemos citado dejan pocas dudas. El *Quijote* se podía leer, daba gusto, incluso entretenía¹⁵. Cervantes fue un hombre por encima de su siglo, y por esto es digno de formar parte de la cultura de Manzoni, pero debía permanecer como fuente oculta. Se puede citar a menudo al inglés Walter Scott; se puede hablar de Goethe, hasta hacer sátira del insignificante poeta barroco Claudio Achillini, pero al mejor hijo de la cultura dominante no se le puede nombrar.

Si la literatura española se pasa por alto como si no existiera, el idioma castellano tiene sin embargo un papel interesante a lo largo de la elaboración que empieza con el *Fermo* y acaba en los P.S. Para explicar cómo, hay que dar un paso atrás y resumir brevemente la actitud de Manzoni hacia el latín, para ver qué significado tienen las hablas extrañas en el curso de la narración. Los italianos memorizamos en el colegio varios ejemplos del concepto de *latinorum*, o sea aquél uso de la lengua latina, por parte de los cultos y poderosos, que sirve para oprimir y confundir a los sencillos y humildes. El ejemplo más clásico es la escena donde el vil cura Don Abbondio, que ha sido amenazado de muerte por los bravos de Don Rodrigo si permitía que los novios se

¹⁴ Las citas del *Fermo* deben entenderse así: *Fermo* II, 2: 15 = *Fermo e Lucía*, tomo II, capítulo 2, párrafo 15, y se refieren todas a la edición Meridiani Mondadori.

¹⁵ «Se le lettere dovessero avere per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni» (*Fermo*, II, 1: 21). Sobre el problema de la misión de las letras y de la pertinencia de la recreación a la literatura, véase (S. Nigro 1996: cap. 1 y cap. 7).

casasen, intenta persuadir a Renzo para que renuncie a la boda sin dar guerra, y para hacerlo se sirve de giros latinos que el joven no puede entender.

“Ma mi spieghi una volta cos’è quest’altra formalità che s’ha da fare, come dice; e sarà subito fatta.”

“Sapete voi quanti siano gl’impedimenti dirimenti?”

“Che vuol ch’io sappia d’impedimenti?”

“Error, conditio, votum, cognatio, crimen, cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas, si sis affinis...”

cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita.

“Si piglia gioco di me?” interrumpió el joven. “Che vuol ch’io faccia del suo latinorum?”

“Dunque, se non sapete le cose, abbiate pazienza, e rimettetevi a chi le sa.”

“Orsù!...”

“Via, caro Renzo, non andate in collera, che son pronto a fare... tutto quello che dipende da me. Io, io vorrei vedervi contento; vi voglio bene io. Eh!... quando penso che stavate così bene; cosa vi mancava? V’è saltato il grillo di maritarvi...”

“Che discorsi son questi, signor mio?” prorupió Renzo, con un volto tra l’attonito e l’adirato.

(P.S., II: 15-18¹⁶)

Más adelante, en casa del abogado Azzecagarbugli, a Renzo se le vuelve a oponer la barrera del latín. Cuando el abogado se entera de que el joven es el novio oprimido, y no el bravo opresor, empieza a recitar codicilos en latín, y acaba de confundir a un Renzo que, hasta entonces, había estado delectándose con dificultad el texto italiano de una *grida* que le ayudaría, siempre que estuviese bien aplicada.

El latín entonces sirve como instrumento de opresión. Pero, ya a partir del *Fermo*, se prevé para el noble idioma una vía de rescate: tras intentar la boda por sorpresa, Agnese, Fermo/Renzo y Lucía se escapan de su casa asechada por los bravos de Don Rodrigo, y se refugian en el convento de los frailes capuchinos. Fra Crisóforo les está esperando, junto con otro fraile, de más humilde condición. Cuando el frailecito se entera de que Fra Crisóforo quiere encerrarse en la iglesia con los fugitivos, manifiesta su desaprobación:

Entrati che furono, il padre Cristoforo riaccostò la porta adagio adagio. Allora il sagrestano non potè più reggere, e, chiamato il padre da una parte, gli andava susurrando all’orecchio: “ma padre, padre! di notte... in chiesa... con donne... chiudere... la regola... ma padre!” E tentennava la testa. Mentre diceva stentatamente quelle parole, — vedete un poco! — pensava il padre Cristoforo, — se fosse un masnadiero inseguito, fra Fazio non gli farebbe una difficoltà al mondo; e una povera innocente, che scappa dagli

¹⁶ Las citas de los P.S. deben entenderse así: P.S., II: 15-18 = *I Promessi Sposi*, cap. II, párrafos de 15 a 18, y se refieren todas a la edición Meridiani Mondadori.

artigli del lupo... — “*Omnia munda mundis*” disse poi, voltandosi tutt’a un tratto a fra Fazio, e dimenticando che questo non intendeva il latino. Ma una tale dimenticanza fu appunto quella che fece l’effetto. Se il padre si fosse messo a questionare con ragioni, a fra Fazio non sarebber mancate altre ragioni da opporre; e sa il cielo quando e come la cosa sarebbe finita. Ma, al sentir quelle parole gravide d’un senso misterioso, e proferite così risolutamente, gli parve che in quelle dovesse contenersi la soluzione di tutti i suoi dubbi. S’acquietò, e disse: “Basta! Lei ne sa più di me.” (P.S., VIII: 77-78)

Manzoni, que siempre lo explica todo, marca aquí la diferencia entre esta expresión de Fra Crisóforo: “todo es casto, entre los castos de corazón”, y el *latinorum* de Don Abbondio. También en este caso el latín le hace callar a un humilde que no lo comprende, pero se trata de acortar recriminaciones, de solucionar rápidamente un problema sin perderse en formalidades, de mirar la sustancia más allá de la forma. En este caso la fórmula es piadosa, ya no vil y casi supersticiosa como en boca del cura y del abogado. Esta vía de rescate que se abre para el latín, no está, por el contrario, disponible para el español. Hemos dicho que, a la hora de componer el *Fermo*, Manzoni no conocía el idioma castellano, y por ende los muchos hispanismos lingüísticos que se encuentran en los P.S. no están presentes en la primera redacción de la novela. Analizaré a este respecto el episodio del gran canceller Antonio Ferrer a lo largo de la reelaboración manzoniana. Fermo se encuentra en Milán, y en lugar de refugiarse en el convento que le ha indicado Fra Cristóforo, se ha dejado llevar por la multitud a la plaza de la casa del vicario de provisión, donde los insurrectos exigen su cabeza. Para evitar la tragedia, Antonio Ferrer se abre paso entre la muchedumbre con su carruaje: la gente le considera su aliado, y el canceller se aprovecha de esta confianza para ir a rescatar al vicario. En el *Fermo*, el autor interviene para ilustrar explícitamente la doblez del personaje que, cuando se encuentra en peligro, promete que le entregará al vicario a la justicia, mientras que en realidad procura salvar la vida a un miembro de la nobleza española, por solidaridad de clase y de patria.

«Giustizia», e «Ferrer!» erano le due parole che più risuonavano tra il clamore vario e indisciplinato. Alcuni tra i guastatori avevano già deposti gli stromenti di distruzione, e ristavano dall’impresa. «State quieti! aspettate! Viene Ferrer a metterlo in prigione», si gridava da mille parti a quegli che proseguivano a dar colpi alla porta e al muro. Alcuni aggiungendo i fatti al consiglio, cercavano di toglier loro di mano le leve e i martelli, e le travi: quindi una lotta tra gli uni e gli altri che ritardò la presa della fortezza, e diede tempo al soccorso di arrivare.

Ferrer si volse al cocchiere e gli disse in fretta, sotto voce ma distintamente: «...»

Poi continuando a rivolgersi al popolo: «Signori», diceva: «un poco di passaggio, vedo... capisco... sono angustiati... in cortesia... sì signori... pane, abbondanza... in prigione, lo condurrò io, in castello...». «Passo! passo a Ferrer!» «Vogliamo impiccarlo noi, il vicario! è un birbone!» «No no: in prigione! giustizia!» (*Fermo*, III, 6: 76-77)

[...]

Dobbiamo pur notare un'altra reticenza più importante e che dà luogo ad indovinare con minor timore d'ingannarsi. Non si trova scritto che il processo del Vicario, che il Ferrer aveva promesso dugento volte in quel giorno, sia stato fatto; e si può scommettere che non sia stato fatto. Su di che non possiamo lasciare di dire il nostro parere, perché, avendo noi accompagnato il Ferrer coi nostri voti e coi nostri applausi in quella spedizione, non intendiamo per nulla di aver lodata una gherminella, un raggiro.

(*Fermo*, III, 7: 24)

En los P.S., Manzoni demuestra conocer algunas palabras de castellano, y decide delegar en dichas palabras la representación de la ambigüedad de Ferrer, sin tener que describirla abiertamente como antes. Inserta, así, a lado de las palabras tranquilizadoras dirigidas a la muchedumbre, palabras privadas, en castellano, que expresan los verdaderos sentimientos e intenciones del personaje en el difícil trance y llenan esas comillas vacías de la primera versión:

Sopraffatto poi e come soffogato dal fracasso di tante voci, dalla vista di tanti visi fitti, di tant'occhi addosso a lui, si tirava indietro un momento, gonfiava le gote, mandava un gran soffio, e diceva tra sè: — *por mi vida, qué de gente!* — “Viva Ferrer! Non abbia paura. Lei è un galantuomo. Pane, pane!”

“Sì; pane, pane - rispondeva Ferrer - abbondanza; lo prometto io” e metteva la mano al petto.

“Un po' di luogo - aggiungeva subito - vengo per condurlo in prigione, per dargli il giusto gastigo che si merita - e soggiungeva sottovoce - *si es culpable.*” Chinandosi poi innanzi verso il cocchiere, gli diceva in fretta: “*adelante, Pedro, si puedes.*”

(P.S., XIII: 37-38)

Este fragmento resulta más breve, más ligero de leerse que el anterior, porque aquí el idioma castellano resume en sí toda la doblez, falsedad, injusticia y mala fe del pueblo dominador, sin que sea necesario explicarlas. No hay, para este idioma, rescate disponible como para el latín: en todos los numerosos lugares de la novela donde se encuentran palabras españolas, estas llevan consigo la marca de ignominia y necesidad.

Alejándonos ya del tema del idioma, para ampliar la mirada a España en general, hay un pasaje del *Fermo* en que Manzoni muestra máxima dureza hacia los

gobernadores españoles de Milán. Se encuentra en el cap. III del cuarto tomo: las tropas de los lansquenetes están a punto de atravesar las tierras de Milán para llegar al asedio de Mantua, y se rumorea que a ellos anda pegada la peste. Para salvar a la población de la ciudad hubiera hecho falta impedir la entrada de las tropas. El gobernador Gonzalo Fernández de Córdoba hubiera podido salvar la región del contagio, pero no lo hizo, alegando que las razones políticas superaban las sanitarias. Los lansquenetes bajaron, devastaron, contagiaron, y el infierno se desencadenó en Milán. Manzoni cita a Pietro Verri, que en un tratadillo sobre la tortura¹⁷ quiso minimizar la responsabilidad de los gobernantes españoles en la propagación de la epidemia, reduciéndola a ignorancia epidemiológica y a laxitud política típicas, según él, de la época. Manzoni no está de acuerdo:

Non parlò dunque con esattezza quel valentuomo, il quale in un libretto, per altro lodevolissimo, ricercando le cagioni per cui quella peste fu tanto micidiale in Lombardia, nota per la prima “una somma spensieratezza nel lasciare indolentemente entrare nella patria la pestilenza”: e fa nascere questa spensieratezza “dalla ignoranza e dalla sicurezza nei loro errori, che formò il carattere dei nostri avi”. La non fu spensieratezza; fu proponimento volontario, abbandono pensato della salute degli uomini; e quelli che lo commisero non sono nostri avi.

(*Fermo*, IV, 3: 11)

No es cuestión ni de ignorancia ni de laxitud. Fue estrago premeditado, que ejercieron hombres sobre hombres, pero no hermanos sobre hermanos: aquí le falla a Manzoni el sentimiento cristiano de hermandad entre los hombres. Los españoles que condenaron Milán a la pestilencia no son nuestros antepasados. Son otros, extranjeros, dominadores y usurpadores, lejanos de nosotros y ajenos a nuestra forma de humanidad pasada y presente.

Hasta aquí llega el manifiesto político e ideológico de Manzoni sobre España y los españoles. Pero quedan para rastrear las huellas de aquel duende cervantino que le había entretenido en su viaje a París de 1819, el eco lejano de las risas que el manco de Lepanto le había robado a su pesar.

El primer y más importante elemento cervantino que se encuentra en la novela de Manzoni, en todas sus elaboraciones, es el artificio del manuscrito recuperado. Como observa Ruffinatto (2007) este «pretexto literario [...] se hace objeto de intensas

¹⁷ Verri (1804).

imitaciones en los escritores franceses, italianos e ingleses del siglo XVIII y de la primera parte del XIX» (246), pero en el caso de Manzoni «no se trata [...] de una adopción superficial y tónica del recurso de la fuente ficticia, sino más bien de la confluencia de nuestros dos autores en una finalidad común: la de hacer entrar la fuente ficticia en un juego de relaciones irónicas con la materia narrada» (247). Ruffinatto anota algunas interesantes correspondencias textuales entre la definición de historia que dan los dos autores. En el capítulo IX del *Quijote* de 1605 se encuentra la célebre letanía cervantina sobre la inmortalidad de la historia «la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo del pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir», y Ruffinatto la acerca a un pasaje de la introducción de los P.S.¹⁸, donde el autor italiano imitaba el estilo de los escritores barrocos.

L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendogli di mano gli anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia...

Más adelante, ambos autores quieren que un sabroso cuento como el que han encontrado no vaya perdido y olvidado, y emprenden por ello su labor traductora. Pero, como también apuntaba Ruffinatto, lo que más parece acercar a los dos narradores es el «juego de relaciones irónicas con la materia narrada» (247) que el manuscrito recuperado les ofrece. Es sabido que Cervantes utilizaba la cadena de intermediaciones entre sí y el objeto de su narración – Cide Hamete y el “morisco aljamiado” contratado como traductor – para acercarse y alejarse de lo narrado a su placer. En algunos lugares dejaba que el manuscrito expresase opiniones para él, o se dissociase de lo narrado por poco verosímil (el episodio de la cueva de Montesinos); en otros casos, saltándose toda intermediación, dejaba que fuera su propia voz la que hablara en la novela, en fragmentos de expresión directa de su pensamiento poético o moral (el discurso sobre las armas y las letras, los apóstrofes a los personajes...). Manzoni, con sensibilidad barroca hacia la frontera borrosa entre lo real y lo posible, también se sirve del pretexto del manuscrito para alejarse o acercarse de lo que está narrando. Si nos colocamos en el eje de la lejanía, o sea buscamos lugares donde Manzoni aprovecha de todas las intermediaciones que ha creado entre sí mismo y el objeto de su narración, encontramos un pasaje que recuerda de forma casi literal el íncipit del *Quijote*, «en un lugar de la Mancha...». Estamos en el *Fermo*, cuando los novios y Agnese, huyendo de su pueblo,

¹⁸ Manzoni redacta la introducción cuatro veces, pero nos referimos aquí a la versión definitiva, contenida en la “quarantana”.

llegan al lugar donde Fra Crisóforo ha preparado amparo para las mujeres; el narrador se pregunta:

Dove siamo? Il nostro autore non lo dice, anzi protesta di non volerlo dire.

(*Fermo*, II, 1: 23)

Nos encontramos en un lugar de la Lombardia, de cuyo nombre el manuscrito se niega a acordarse. Sin embargo, Manzoni, a través de las fuentes históricas, consigue reconstruir dónde se encuentran los personajes:

... in questa parte almeno egli non è stato destro abbastanza, e noi possiamo annunziare senza timore d'ingannarci il luogo dove si è fermata Lucia: poichè l'autore senza avvedersene ci ha dato un filo che condurrebbe alla scoperta anche un ragazzo. Egli dice in un passo del suo racconto che Lucia giunse ad un borgo nobile e antico al quale di città non mancava che il nome; altrove parla del Lambro che vi scorre: altrove ancora dice che v'era un arciprete: con queste indicazioni non v'ha in Europa uomo che sappia leggere e scrivere, il quale tosto non esclami: Monza.

(*Fermo*, II, 1: 25-26)

Muchas páginas más adelante, encontramos una situación opuesta. Aquí Manzoni aparenta sorprenderse de la cantidad de detalles de los que su manuscrito dispone, ya que no ha podido encontrar tantos en ninguna de las fuentes históricas que ha consultado; se trata del segundo coloquio entre el Conde del Sagrado y el Cardenal Federigo Borromeo:

Del colloquio ivi tenutosi non v'è traccia nel nostro manoscritto, né a dir vero noi ne facciamo carico all'autore, *maravigliati* come siamo ch'egli abbia potuto pescar qualche cosa di quel primo abboccamento; quando il Ripamonti stesso, un familiare del Cardinale, e biografo di lui protesta che delle cose passate tra questo e il Conte nel secondo colloquio nulla ha trapelato.

(*Fermo*, III, 2:75)

No hay anales de la Mancha, o de Monza, que cuenten lo que se dijeron el Conde del Sagrado y el Cardenal en sus encuentros, y de hecho no se puede saber qué se dijeron en el segundo. Sin embargo, el manuscrito había narrado el primero con detalle. Manzoni se sirve de su fuente ficticia para rellenar los huecos dejados por las fuentes documentales. Antes le vimos sirviéndose de las fuentes históricas para rellenar los huecos dejados por las reticencias del manuscrito. Al poner las dos órdenes de fuentes, la ficticia y la documental, el cuento y la historia, en un mismo nivel, certifica como verdaderas las vicisitudes de sus personajes. Los párrafos siguientes a la cita Manzoni los dedica a una digresión sobre lo verdadero y lo verosímil, y la utilidad del segundo

para hacer comprender la historia a los lectores: las digresiones son los lugares donde más parece escuchar directamente la voz del autor, sin intermediaciones. Manzoni muestra entonces poder pasar, en la misma página, del eje de la lejanía con respecto a lo narrado, al eje de la cercanía, sin solución de continuidad. En los P.S., el pasaje es mucho más sencillo, y huero de espejismos narrativos:

Finito di desinare, loro due s'erán ritirati di nuovo insieme. Dopo un colloquio che durò molto più del primo, l'innominato era partito per il suo castello, su quella stessa mula della mattina; e il cardinale, fatto chiamare il curato, gli aveva detto che desiderava d'esser condotto alla casa dov'era ricoverata Lucia.
(P.S., XXIX:64)

Siguiendo en el eje de la lejanía, en algunos casos Manzoni deja que el manuscrito exprese opiniones para él, o utilice soluciones retóricas que no le convencen al autor. En el caso siguiente, por ejemplo, el manuscrito se toma la responsabilidad de un símil hiperbólico: «Prendere il cioccolatte a quei tempi era, dice il nostro manoscritto, quello che presso ai romani assumere la veste virile» (Fermo, II, 3: 41). Quien toma chocolate para desayunar es la joven Geltrude, restablecida con todos los honores en su casa por haber por fin decidido hacerse monja, según la voluntad del padre. El narrador se desliga de la comparación desproporcionada con la Roma antigua, y aprovecha todas las mediaciones que ha previsto; esta escena, tal y como las anteriores, no vuelve a ocurrir en los P.S. Más adelante, encontramos una breve escena de sabor celestinesco, donde Manzoni pide disculpas por el exceso de detalles asquerosos aportados por el manuscrito. La fuente ficticia, y Manzoni tras ella, describe a la vieja carcelera de Lucía en el castillo del Conte del Sagrato mientras come ruidosamente, en el inútil intento de animar a Lucía para tomar parte en el grotesco convite.

E questa sua cura era spinta al segno (la delicatezza dei lettori ci perdoni se per seguire fedelmente il manoscritto in tutto ciò che può essere una rappresentazione del costume, ripetiamo anche questa particolarità) che postasi a mangiare, ella andava rimasticando nella sua bocca sdentata il boccone, producendo con affettazione quei suoni, che a ragione proscrive Monsignor della Casa.
(Fermo, III, 2: 29)

En este pasaje, Salvatore Nigro ve correspondencias con la forma de comer de Sancho Panza¹⁹. Una vez más, no se halla en los P.S. un pasaje correspondiente.

¹⁹ *Fermo*: III, 2: 29n.

De estas breves consideraciones, debemos concluir que Manzoni, ya a la altura del *Fermo*, dominaba el topos del manuscrito recuperado tan bien como Cervantes, y que sabía recrear el laberinto barroco con que el autor español conseguía asumir o rechazar la responsabilidad sobre lo narrado, y dar opiniones sobre ello. Esta complejidad se reduce mucho en la redacción definitiva de la obra, como si el italiano hubiese querido alejar de sí el fantasma del *Quijote*. Sin embargo, paralelamente a esta simplificación, que borra o atenúa las discontinuidades entre narrador y narración, Manzoni añade unas pocas líneas que parecen apuntar a la dirección opuesta, y acercarse aún más a la perspectiva narratológica de Cervantes, pero como el alcalaíno la articula en el *Persiles*. Como hace notar Salvatore Nigro (1996:57) «L'anonimo del *Fermo e Lucia* è estraneo ai personaggi della sua cronaca. Il suo manoscritto viene da un archivio. È l'opera di un memorialista, di un narratore», que ha tenido noticia de «fatti degni di memoria, avvegnaché successi a genti meccaniche e di picciol affare» (P.S. Introduzione:3). No tiene, el anónimo del *Fermo*, ningún vínculo con los personajes de la ficción que pueda parecerse a aquel arriero en la venta de Maritornes que resultó ser amigo de Cide Hamete Benengeli. Sin embargo, en los P.S., mientras el narrador iba simplificando todos los lugares en los que había usado la fuente ficticia de forma más barroca, ese vínculo vuelve a aparecer: el anónimo de los P.S. es amigo de aquél notario que había intentado, a su pesar, arrestar a Renzo en Milán:

...nessuno concluda da ciò che il notaio fosse un furbo inesperto e novizio; perchè s'ingannerebbe. Era un furbo matricolato, dice il nostro storico, il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici: ma, in quel momento, si trovava con l'animo agitato.
(P.S. XV: 55)

Y hasta había podido escuchar de la propia boca de Renzo el cuento de sus adversidades, las construcciones de sentido que nuestro héroe hacía sobre ellas ya alcanzada la madurez, y en particular el sabor a hora fatal de la noche que se había pasado al raso, tras huir de Milán, en la ribera del Adda:

...chè lui medesimo, il quale soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lungheamente anzi che no (e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta), lui medesimo, a questo punto, diceva che, di quella notte, non se ne rammentava che come se l'avesse passata in letto a sognare. Il fatto sta che, sul finir di essa, si trovò alla riva dell'Adda.
(P.S. XXXVII:11)

A través de este detalle, Manzoni, conforme aleja su método narrador de los espejismos quijotescos, se acerca a Cervantes con otra técnica: el héroe que se cuenta a sí mismo

por medio de un *flash back*, que exagera sus virtudes y sus trabajos, pero consigue que se le crea cualquier cosa que cuente, porque ha ganado en premio a su amada. Renzo, como Persiles, anda perdido y es hombre nómada (Periandro) en busca de su amada, luz divina, Lucía, o Auristela (Sigismunda); finalmente se junta con ella, y la historia de los dos amantes alcanza su cumplimiento. La verdad reside en la integridad. Así como los cuentos reunidos de Periandro y Auristela crean la estructura completa del *Persiles*, del mismo modo las lecciones que Renzo y Lucía han aprendido tras sus peripecias se completan en la moraleja con que concluye la novela manzoniana. No hay que ir en busca de trabajos, pero la conducta más virtuosa no garantiza que éstos no vengan a buscarnos a nosotros: la fe en Dios y en los hombres los hace soportables.

Conclusero che i guai vengono bensí spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore.
(P.S. XXXVIII, 68)

Estos temas, de amplio alcance, que acercan las técnicas narrativas de Cervantes a la de Manzoni, a varios niveles, encuentran fundamento concreto en algunos contactos puntuales entre las estrategias compositivas del uno y del otro autor, y entre trama española y trama italiana. La novela de Manzoni, por ejemplo, comparte con el *Quijote* el defecto que Bouterweck le encontraba a la obra cervantina, o sea las amplias tramas secundarias intercaladas en las tramas principales. Manzoni rompe la unidad de acción muchas veces, para contar la historia de los personajes que interactúan con los protagonistas. Es el caso de las largas interpolaciones sobre Fra Cristóforo; la monja de Monza, Geltrude; el Innominato; o de intervenciones de más reducido tamaño, como la larga agonía y tremendista muerte de Don Rodrigo (*Fermo* IV, 9:1-9) y la triste vida a sueldo del vicio de la vieja carcelera de Lucía en casa del Conde del Sagrado (*Fermo* III, 2: 774-76). En el pasaje entre el *Fermo* y los P.S., Manzoni procede de forma parecida a lo que había hecho Cervantes entre primero y segundo *Quijote*: las “novelas sueltas y pegadizas” se ligan con mayor exactitud a la trama principal, y se reduce su extensión. El ejemplo más claro es la historia de la monja de Monza, que pasa de ocupar un tomo entero (el segundo) en el *Fermo*, a dos capítulos, aunque largos, de los *Promessi Sposi*. En el *Fermo* se contaba en detalle el recorrido de la joven Geltrude hacia la profesión forzada, los amores sacrílegos con Egidio, el homicidio de la joven

conversa que había descubierto esos amores²⁰. Para justificar tanta dosis de horror, Manzoni observaba, siguiendo un principio barroco de ejemplaridad apotropaica:

Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che era una impressione d'orrore; e ci è sembrato che la cognizione del male quando ne produce l'orrore sia non solo innocua ma utile...

(*Fermo*, II, 6:25)

En los *Promessi Sposi* domina, por contrario, un principio de síntesis. Todo el capítulo 5 del tomo II del *Fermo* estaba dedicado a describir cómo Egidio llegaba a conquistar y corromper poco a poco el alma de Geltrude; allí se pintaba a la monja como a una mujer dulce y frágil, deseosa y necesitada de amor, privada del consuelo más femenino de la maternidad, mientras que, por cruel broma, en el convento la llaman “madre” unos viejos monjes barbudos²¹. El galanteo empezaba con el intercambio de miradas desde una ventana que Egidio mantenía intencionadamente abierta sobre el claustro de las monjas; procedía con la lenta corrupción de la virtud de la monja, y acababa con la tragedia del homicidio. En los P.S. el horror desaparece de la superficie de la narración: de ejemplar se vuelve aludido. Desaparece el homicidio. La caída de Gertrude en brazos de Egidio se resume en una única, celeberrima frase: Egidio interpela a la virtud de la monja, y «la sventurata rispose». Cervantes, en el segundo *Quijote*, intentaba vincular mejor a la trama principal las novelas “sueltas y pegadizas”; paralelamente Manzoni reduce la historia de la monja al mínimo necesario para explicar y justificar su traición a Lucía, y su «aspetto singolare». La misma suerte le toca al Innominato: el cuento de sus atrocidades desaparece, y por contrario se profundiza el tema de su conversión. La carcelera de Lucía se reduce a la sombra de una antigua Celestina polvorienta. Sólo Fra Cristóforo y la peste dominan la estructura de la novela hasta alcanzar una importancia casi par a la de los protagonistas epónimos. Esta reducción de las tramas secundarias se contextualiza en un proceso más amplio de esencialización diegética, que del abundante

²⁰ Llama la atención que la tragedia se precipite después de que Geltrude le ha dado una bofetada a su conversa por su conducta demasiado libre, y la conversa ha contestado con arrogancia, amenazando con descubrir el escándalo de su dueña. Es la misma situación que le ocurría a Camila con su criada Leonela en la novela del *Curioso Impertinente*: la joven, arrogante por los pecados de su dueña, la amenaza con descubrir su adulterio a Anselmo después de haber recibido una bofetada por su conducta escandalosa. Es éste el momento que desencadena la tragedia, porque Camila se escapa de su casa para pedirle ayuda a Lotario y al poco todos los personajes de la novela están muertos. En la novela de la monja, tras la bofetada y la amenaza de la conversa, Geltrude le pide ayuda a Egidio, y el consejo que recibe de él es el homicidio, y el modo de encubrirlo.

²¹ *Fermo*, II, 6: 45.

material del *Fermo* lleva a la acción minimalista de los P.S. Como también observa M. Nieves Muñiz Muñiz:

Nada en esta novela, salvo la peste, parece contribuir de modo eficaz y coherente al proceso de la acción; antes bien los sucesos más importantes se neutralizan recíprocamente creando así la imagen de un relato que huye de sus propias premisas y permanece estático allí donde más parece avanzar.
(Muñiz 1985: 42)

Es evidente que Manzoni había recogido y estudiado para su novela una cantidad de material que hubiera bastado para tres o cuatro, y le pareció necesario ir limpiando el relato para que su moraleja, el elemento central, quedase como único y verdadero punto en el que todas las líneas convergían. Antes de decidirse a reescribir la obra entera, Manzoni estuvo ensayando varias hipótesis para reestructurar el inmenso material del *Fermo*, moviendo secciones enteras de un lugar a otro. Se crearon así una serie de errores y olvidos que de nuevo recuerdan al primer *Quijote*, y a los esfuerzos que hizo Cervantes para corregirlos, o por lo menos reconocerlos, en la segunda parte. En primer lugar hay que notar la discontinuidad en los nombres de los personajes: sabemos que, en el *Quijote*, la mujer de Sancho Panza se presenta como Juana, pasa luego a llamarse Mari, y consolida el nombre de Teresa en la segunda parte. De forma paralela, muchos personajes del *Fermo* cambian su nombre durante los primeros capítulos, para acomodarse, finalmente, a sus nombres definitivos en el curso de la narración. La criada de Don Abbondio, la famosa Perpetua, en *Fermo* I, 1 se llama Vittoria, para volverse Perpetua en *Fermo* I, 6. Fra Galdino se vuelve Fra Cristóforo dentro del mismo capítulo (I, 3); Don Ferrante y toda su familia cambian nombre y estado entre III,4 y III,9, y la propia Lucía adquiere su apellido definitivo, Mondella, en *Fermo* III, 8, dejando de llamarse Zarella. Hay también despistes, o mejor imperfecciones narrativas, de alcance más amplio, que también recuerdan lugares problemáticos del *Quijote*. El lector de Cervantes se acordará de los pasajes sobre el robo del asno de Sancho, o algunos en los que el narrador retoma un detalle de la trama que se le ha escapado, introduciéndolo con la expresión «olvidábaseme de decir»²². Por su parte, Manzoni, en el segundo capítulo del tercer tomo, le avisa al lector que «Lucia non sapeva nulla della fuga di Fermo...» olvidándose que tampoco el lector puede saberlo, ya que los capítulos que hablan de las

²² Por ejemplo, cuando debe introducir los versos de Grisóstomo escribe: «Olvidábaseme de decir cómo Grisóstomo, el difunto, fue grande hombre de componer coplas» (*Quijote*, I, 12). Para una reseña completa y una valoración filológica de las ocurrencias de esta expresión en el *Quijote* y en las demás obras de Cervantes véase Ruffinatto (2002: 176ss).

vicisitudes de Fermo se encuentran más adelante. En el capítulo noveno del segundo tomo del *Fermo*, tras haber declarado, algunas páginas antes, que no disponía de más noticias sobre la monja de Monza, es obligado a confesar:

Il monastero fu sottosopra. La Signora (quando ci siamo rallegrati di non aver più a parlarne *ci era uscito di mente* che avremmo dovuto far qui menzione di essa: ma ce ne sbrigheremo in due parole) la Signora a tutto addottrinata fece le meraviglie, mandò gente in cerca, non volle credere che Lucia le avesse fatto un tiro di questa sorta, disse che era pronta a metter la mano nel fuoco per quella ragazza.

(*Fermo*, II, 9: 78)

El discurso sobre la falta de más noticias sobre ella iba insertado en una muy amplia disquisición sobre las fuentes documentales a partir de las que reconstruía la historia de los novios, sección que ni se podía suprimir, ni desplazar: confesar su olvido le pareció el menor de los males. Cervantes sobrevivió felizmente a sus despistes, y hasta los reivindicaba en los primeros capítulos de la segunda parte; la crítica – pienso en Vicente Gaos – hasta sospechó que fuesen trampas dejadas voluntariamente por el escritor para desafiar al lector pedante: esto parece excesivo, pero sin duda Cervantes no perdió noches de sueño pensando en el asno de Sancho. Manzoni nunca tuvo esa serenidad, y un *labor limae* de veinte años borró todo rasgo de las primeras imprecisiones. Sin embargo, el espíritu común que caracteriza estos despistes dibuja dos ingenios cercanos, cuya creatividad desbordante se dejaba organizar en la página con dificultad. Y es más: al encontrarse ante obstáculos estructurales menores, el Manzoni del *Fermo* recurría a giros cervantinos para salir del trance.

Aunque no quiera sumarme a una bibliografía ya muy amplia sobre detalles de la trama de la novela manzoniana, en sus dos estadios de desarrollo, y sus relaciones con otros detalles de obras literarias españolas, no puedo dejar de recopilar un breve catálogo de los lugares que me parecen más significativos con respecto a los conocimientos de Manzoni en el ámbito de la literatura española, y que me han llevado a reconstruir las afinidades entre él y Cervantes que vengo explicando. Sobre todo, me importa evidenciar cómo muchos rasgos “españoles” del *Fermo* acaban siendo minimizados o eliminados en la versión final, como restos superfluos en el proceso de esencialización del relato que hemos descrito. El primer elemento que hace falta considerar es el sentimiento de los celos, que como es sabido es uno de los temas principales y motor de la acción en el teatro clásico que Manzoni había descubierto en

les *Chèfs d'oeuvre des théâtres étrangers* de La Beaumelle et Esménard. El primer personaje que muestra este sentimiento muy poco cristiano es el propio Fermo, tras escuchar de la boca del cura la historia de la pèrfida afición de Don Rodrigo hacia su Lucía:

Al dolore, al rancore, alla rabbia, si aggiungeva ora il martello della gelosia. Egli aveva sempre avuta piena fede in Lucia, ma un mistero di questo genere, un silenzio in questa materia lo tormentava, egli era come spaventato di conoscere che Lucia aveva una cosa sul cuore, e ch'egli non ne aveva saputo nulla.
(*Fermo*, I, 3: 39)

El fragmento correspondiente de los P.S. es más sintético: los celos toman el aspecto de la tristeza, al saber que Lucía ha estado llevando sola el peso de su preocupación, y este nuevo sentimiento Renzo lo puede compartir con Agnese. Nótese la repetición de la expresión *tutt'e due*, ambos, que involucra a la madre en los sentimientos del novio.

Tutt'e due si volsero a chi ne sapeva più di loro, e da cui aspettavano uno schiarimento, il quale non poteva essere che doloroso: *tutt'e due*, lasciando travedere, in mezzo al dolore, e con l'amore diverso che ognun d'essi portava a Lucia, un cruccio pur diverso perché avesse taciuto loro qualche cosa, e una tal cosa. Agnese, benché ansiosa di sentir parlare la figlia, non poté tenersi di non farle un rimprovero. "A tua madre non dir niente d'una cosa simile!"
(P.S. III: 1-2)

Más adelante, es Don Rodrigo quien siente celos de Fermo, al darse cuenta de que Lucía se ha escapado con el pobre campesino, despreciándole a él y su poder:

...allorché egli riseppe dalla narrazione del Griso che Lucia e Fermo erano partiti insieme, i dolori della gelosia e della rabbia lo colpirono più acutamente che mai. Egli pensava qual prova Lucia aveva data di amore per Fermo e di orrore per lui, abbandonando così tímida, così inesperta la sua casa paterna, i luoghi conosciuti, andando forse alla ventura; pensava che in quel momento essi erano in cerca d'un asilo per essere riuniti tranquillamente, e risolveva di fare, di sacrificare ogni cosa per impedirlo...
(*Fermo*, II, 7: 189)

En el *Fermo* la descripción de los celos de Don Rodrigo abarca una página entera, mientras que en los P.S. se reduce a dos líneas, en las que los sentimientos agitados y varios del malvado se reconducen al sólo orgullo herido, y al deseo de curarlo atrapándolo a su presa:

Don Rodrigo provò una scellerata allegrezza di quella separazione, e sentì rinascere un po' di quella scellerata speranza d'arrivare al suo intento.

Más largo sería el discurso sobre Don Rodrigo y Don Juan, a la sombra del *Burlador de Sevilla*. El Rodrigo del *Fermo* parece cumplir con los requisitos estructurales de toda refundición del mito de Don Juan²³: 1. la presencia de numerosas mujeres seducidas por el libertino; 2. un personaje procedente del otro mundo para castigar al libertino; 3. la muerte del héroe. Según analiza puntualmente Stoppelli (1984), los tres elementos se encuentran en el *Fermo*, pero ya no en los P.S. Allí se encontraba Bettina, joven amiga de Lucía, ya seducida y abandonada por don Rodrigo, para ser testigo de su volubilidad, que en los P.S. desaparece y se transforma en la niña que le va a anunciar a Lucía la llegada de Renzo al principio de la novela; el personaje ultra terrenal era Fra Cristóforo, liminal entre este y el otro mundo como imagen de Cristo, y, añadiría yo, porque lleva el nombre de un muerto (el difunto y fiel criado cuyo nombre tomó al hacerse fraile): este elemento no cambia en la revisión. La muerte del héroe es el elemento más interesante. Como sabemos, Don Juan se hunde entre las llamas del infierno: el Don Rodrigo del *Fermo* muere en una caza infernal, herido por las llamas de la peste. Ya en el lazareto, abandonado por todos sus bravos, Don Rodrigo ve a Lucía en las tinieblas de su pensamiento febril, la sigue, la encuentra en compañía de Fermo, enloquece de celos y emprende una desesperada huida a caballo.

...egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti che sciolto, con la cavezza pendente, e col capo a terra rodeva la sua profonda: il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, e percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urli, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera. Un romore si levò all'intorno, un grido di «piglia, piglia»; altri fuggiva, altri accorreva per arrestare il cavallo; ma questo spinto dal demente, e spaventato da quei che tentavano di avvicinarlisi, s'inalberava, e scappava vie più verso il tempio.

(*Fermo*, IV, 9:1-9)

Fermo, Lucia y Fra Cristóforo le miran con compasión. Esta escena tremendista, que parece sacada de un *Capricho* de Goya, desaparece en los P.S. Allí, Fra Cristóforo descubre a Renzo un cuerpo dolorido, echado al fondo de una cabaña hedionda, y Renzo le perdona. No obstante esta general coherencia del Don Rodrigo del *Fermo* con el mito de Don Juan, estoy de acuerdo con Stoppelli (1984) en afirmar que difícilmente el mito

²³ Rousset (1979).

había llegado a Manzoni directamente desde la fuente española, y que es mucho más probable que conociera, y muy bien, el *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte²⁴.

Pertenecen al *Quijote* los demás elementos hispánicos de la novela. En primer lugar, hay que señalar los proverbios, de sanchesca memoria, que usa Vittoria, versión primigenia de Perpetua, criada de Don Abbondio, en el largo diálogo con su amo en el primer capítulo de la obra: Manzoni los mantiene en los P.S. Más adelante, el Conde del Sagrato ya convertido amonesta a sus bravos en un largo discurso, en el que les pide perdón por haberlos llevado a una vida de vicio y sangre (Fermo, III,2: 85ss); estas palabras se pueden acercar al testamento de Don Quijote, cuando el caballero ya cuerdo pide perdón a Sancho por haberle arrastrado a una vida de nómada loco. Un discurso, él de Manzoni, que desaparece en la versión definitiva, junto con todo detalle sobre el Innominato que no tenga que ver con el trabajo interior que lleva a su conversión. En último lugar hallamos la famosa escena de la venta de Milán, cuando Renzo acaba preso como jefe de la insurrección: Fermo se ha dormido por haber bebido demasiado, y el ventero levanta sobre él una linterna parecida a la que Psique había levantado sobre Amor; así como Maritornes la levanta sobre un don *Quijote* malherido (Fermo III, 7: 90). Los sentimientos del ventero hacia Fermo son ambiguos: sabe que pronto vendrá el notario con la policía para arrestarlo, y le maldice por haber hablado demasiado, porque ve que tiene cara de campesino inocente, pero tampoco puede quedarse con él en su venta, ahora que la policía le ha descubierto. Estos sentimientos son parecidos a los de Maritornes, que sabe burlarse de Don Quijote, pero también le compadece cuando le ve molido y sangriento, y ofrece su ayuda en su cuidado²⁵. Como es usual, en los P.S., la sombra de la piedad de Maritornes desaparece, y el ventero con su lumbré sólo siente hacia Renzo hostilidad y menosprecio (P.S., XV: 11-12).

Tras este análisis, no creo que se pueda negar la presencia de una filigrana española, o por lo menos cervantina, en la novela manzoniana. Resulta sin embargo bastante evidente que para encontrarla es necesario remontarse al *Fermo*: en el pasaje de la primera a la última versión, de una a otra novela, los rasgos más evidentemente

²⁴ El *Don Giovanni* de Mozart se había representado en La Scala de Milán docenas de veces en los años anteriores a la composición del *Fermo*, y había alcanzado renombre internacional, imponiéndose como versión y visión dominante del mito de Don Juan.

²⁵ Esta imagen de Maritornes está presente en el horizonte intertextual de los intelectuales italianos, si Montale podía evocarla en sus *Ossi di Seppia* (Costa San Giorgio).

españoles y las técnicas más genuinamente cervantinas y barrocas han cuajado en un monolito estilístico y narrativo que no deja espacio para cabos sueltos, ni materiales sin elaborar, hasta la perfecta homogeneidad. Hay también pruebas suficientes para hablar de encubrimiento de las fuentes españolas, que permanecen bajo el nivel de conciencia del lector en un diálogo mudo parecido al que Cervantes entretenía con Tasso, y que Manzoni entretiene con Cervantes (y con el propio Tasso antes y a través de él²⁶). Sin embargo, parece más acertado contextualizar este fenómeno en el proceso más amplio con que Manzoni va esencializando la trama, desmaterializando los personajes, optimizando materiales, recortando reflexiones. Las trazas de Cervantes y del teatro aurisecular van desapareciendo, conforme los capítulos sobre la peste se separan de la novela y se convierten en un librito a parte, la *Storia della Colonna infame*. Paralelamente, Lucía pierde la locuacidad vivaz y bruta del *Fermo* volviéndose en una instancia moral y silenciosa; así como el horror desaparece de la historia de la monja de Monza. Manzoni lo absorbe todo, lo asimila durante veinte años: como dice una graciosa y célebre broma de una película con Nanni Moretti y Silvio Orlando...

...la letteratura italiana dell'ottocento, ve l'ho detto migliaia di volte, è penosa, andrebbe saltata in blocco. Che cosa che ne può importare a noi di un Silvio Pellico, di un Berchet, di uno Zanella, di un Carducci. E anche Manzoni, diciamo una buona volta la verità: Manzoni per cinquant'anni scrive e riscrive *I promessi sposi*, Balzac infila uno dopo l'altro dieci capolavori, Melville scrive l'immenso *Moby Dick*, e Dostoevskij... be', Dostoevskij scrive *L'idiota*, *Delitto e Castigo* e *I fratelli Karamazov*...²⁷

Y esto es cierto: Italia se queda con una sola novela decimonónica, y de escasa relevancia europea. Sin embargo el producto que al final sale de las manos de Alessandro Manzoni en un diamante perfecto, sin cabos sueltos ni materiales sin asimilar, que celan su procedencia de otras lenguas, de mundos reales y posibles, para crear una obra de *humanitas* infinita, universal e imperecedera.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Fuentes:

²⁶ V. Zatti (1996).

²⁷ *Il Portaborse*, D. Lucchetti, Italia, 1991. Para un enfoque más académico a la idea que Italia echa en falta un verdadero romanticismo literario, v. Jossa (2006).

- Beccaria Manzoni (2001) = Giulia Beccaria Manzoni, *"Col core sulla penna": Lettere 1791-1841*, eds. Grazia Maria Griffini Rosnati, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2001.
- Bouterweck (1812) = *Histoire de la littérature Espagnole*, traduite de l'allemand de M. Bouterweck, Paris, (dos tomos).
- Carteggi Letterari (2010) = A. Manzoni, *Carteggi letterari*, eds. S. Bertolucci y G. Meda Riquier, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano (dos tomos).
- Carteggio Manzoni/Fauriel (2000) = A. Manzoni, *Carteggio Alessandro Manzoni Claude Fauriel*, ed. I. Botta, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano.
- Fermo (2009²) = Manzoni, A., *Fermo e Lucia*, ed. S. Nigro, Milano, A. Mondadori "I meridiani".
- P.S. (2006²) = Manzoni, A., *I Promessi Sposi*, ed. S. Nigro, Milano, A. Mondadori "I meridiani".
- Quijote (1998) = M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha y Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Centro Virtual Cervantes, © Instituto Cervantes, 1997-2014 (<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>).
- Verri (1804) = Pietro Verri, *Osservazioni sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all'occasione delle unzioni malefiche alle quali si attribuì la pestilenza che devastò Milano l'anno 1630*, en *Scrittori classici italiani di economia politica. Parte moderna*, vol. VII, Milán.

Estudios:

- Colombo, Ugo, et al., eds. (1986). *Vita e Processo di Suor Virginia María de Leyva Monaca di Monza*, Milano, Garzanti.
- Cotronei, Bruno (1899). *Una commedia di Lope de Vega ed i "Promessi Sposi"*, Palermo, F.lli Vena.
- D'Ovidio, Francesco (1908). *Nuovi Studi Manzoni*, Milano, Hoepli.
- Fatio, Morel (1904). *Etudes sur l'Espagne, troisième série*, Paris, pp. 371-389.
- Getto, Giovanni (1971). *Manzoni Europeo*, Milano, Mursia.
- Jossa, Stefano (2006). *L'Italia Letteraria*, Bologna, Il Mulino.

- Muñiz Muñiz, María Nieves (1985). “Introducción” en A. Manzoni, *Los Novios*, Madrid, Cátedra, pp. 9-62.
- Nigro, Salvatore (1996), *La tabacchiera di Don Lisander*, Torino, Einaudi.
- Rousset, Jean (1978). *Le mythe de Don Juan*, Paris, Colin.
- Ruffinatto, Aldo (2002). *Cervantes*, Roma, Carocci.
- Ruffinatto, Aldo (2007). “Presencia y ausencia del Quijote en Italia”, en *L’insula del Don Chisciotte*, eds. M. Caterina Ruta y Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 237-251.
- Stoppelli, Pasquale (1984). “Manzoni e il tema di Don Giovanni”, en *Belfagor*, Settembre 1984, pp. 501-516.
- Zatti, Sergio (1996). *L’ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, B. Mondadori.

Filmografía:

- *Il Portaborse*, D. Lucchetti, Italia, 1991.