

Lo sagrado en lo cotidiano: una nota de onomástica manzoniana

Cristina BARBOLANI*

Universidad Complutense de Madrid
crisbarbola@yahoo.es

Recibido: 22/01/2009

Aceptado: 04/02/2009

RESUMEN

Breve reflexión sobre la presencia del nombre “María” en la novela cumbre de Manzoni, estudiada en relación con uno de los primeros *Inni Sacri*, dedicado precisamente a la festividad de la liturgia católica que celebra el nombre de la Virgen.

Palabras clave: Manzoni, onomástica, catolicismo, oratoria sacra, devoción.

The Sacredness in Ordinary Life: a Short Annotation about Manzonian Anthroponomastics

ABSTRACT

This paper is a short approach to the use of the name “Maria” in Manzoni’s masterpiece, focused in connection with one of the first *Inni sacri* just addressed to the liturgical celebration of the Virgin’s name.

Key words: Manzoni, anthroponomastics, Catholicism, sacred oratory, devoutness.

SUMARIO: Premisa. 1. María, la Virgen 2. María, la viuda 3. María, la futura primogénita.

PREMISA

En nuestra época de cambios vertiginosos subsiste, bien arraigada en la praxis social, la unión del alumbramiento con la imposición del nombre, refrendada ya en la Biblia¹: al inscribir a un recién nacido en el registro civil, y asimismo al acercarlo a

* Dpto. de Filología Italiana. Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria s/n. 28040 Madrid.

¹ En el relato del *Génesis*, II, 19-20, a Adán –último de los seres creados, pero dueño y señor de todo el universo– se le otorga un singular privilegio: «Formó de la tierra, pues, Yavé Dios toda clase de animales campestres y aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver

la pila bautismal, se otorga en ambos casos valor performativo al acta del funcionario o a las palabras del sacerdote². Análogamente, en la ficción narrativa el escritor “bautiza” a un personaje asumiendo a su vez cierta responsabilidad, al presentarlo al lector con reconocibles rasgos referenciales sociolingüísticos (pertenencia a una etnia, a un grupo social, a una época, a una moda, etc.). Desde la perspectiva literaria³, será interesante analizar si en la opción onomástica han intervenido razones o circunstancias nada casuales⁴, y en qué medida esta opción puede depender de la *intentio auctoris*, cuando un personaje ficticio se llama de un modo determinado por decisión expresa de su creador, tras haber pasado, a veces, por un sufrido proceso de modificaciones y reescrituras. De esto último resulta representativo en el ámbito italiano Alessandro Manzoni, quien, como es sabido, fue meditando y cambiando algunos nombres de su genial novela *I promessi sposi*⁵; entre ellos, incluso el del protagonista masculino, que pasó de *Fermo* (redacción de 1821) a *Renzo* (redacciones de 1827 y 1840).

De un detalle de onomástica manzoniana va a tratar esta breve reflexión, pero dejando de lado los titubeos y arrepentimientos del escritor indeciso y perfeccionista que, sin duda, fue Manzoni. Por el contrario, nos fijaremos en una constante invariable: la presencia textual del nombre más sagrado y más frecuente del repertorio femenino del occidente judeocristiano. *Il nome di Maria* se titula, como es sabido, uno de los *Inni sacri*, dedicado a su celebración con acentos altisonantes (Manzoni 1961; Barbolani 2006); posteriormente, en la onomástica de la novela, aparecerá, además de como forma metonímica de la veneración debida a la Virgen en el capítulo XXI (p. 349), también en un registro diferente y cotidiano, propio del *sermo humilis*. Des-

como los llamaría este, ya que el nombre que les diera, ese sería su nombre. El hombre impuso, pues, el nombre a todos los animales domésticos, a todas las aves del cielo y a todas las bestias del campo [...]. El dotar de nombres a los demás seres vivientes equivale, pues, a completar su existencia, diferenciándolos. Esta labor taxonómica del primer hombre lo asocia en cierto modo a la tarea creadora de Dios, porque un espejismo paralógico *–post hoc ergo propter hoc–* hace que exista plenamente lo que es susceptible de ser nombrado.

² Todavía poca difusión tiene la variante del “bautizo civil”, reciente en España.

³ La Asociación *O&L (Onomastica e Letteratura)*, fundada en la Universidad de Pisa en 1994, organiza regularmente congresos anuales de sumo interés, cuyas actas enriquecen la bibliografía al respecto. Recientes aportaciones a este campo son Dell’Aquila 2005 y Porcelli 2005.

⁴ Resulta un ejemplo interesante, a nuestro entender, el del doblaje al español de la versión cinematográfica del *Gattopardo* de Visconti, en la que el nombre original de Tancredi, que en italiano y en Sicilia evoca aristocracia, fue cambiado por el de Alfonso, que tiene tradición de realeza en España (todo un acierto, pues la traducción literal Tancredo, figura bufa del toreo, hubiera restado encanto al personaje).

⁵ Citaremos la novela según la edición de Manzoni 1965 que aparece en la bibliografía, de la que señalaremos la página en cada caso; tan solo ocasionalmente nos referiremos a la versión española de María de las Nieves Muñiz (Manzoni 1985). Las citas del himno aparecen según el texto de Manzoni 1961.

de la onomástica no hay nada nuevo en ello, siendo obvia en *María* esa bipolaridad de lo más sagrado y lo más común; sin embargo, si pensamos en el Manzoni creyente, no carecerá de interés analizar cómo se interrelacionan ambos registros, hasta acortar o incluso eliminar la distancia entre lo trascendente y lo terrenal, en una novela que conjuga la fuerza de la fe con el arte de un gran escritor.

En los años que transcurren entre las dos obras mencionadas, el himno e *I promessi sposi*, encontramos otras varias recurrencias del nombre en cuestión, pero es posible acotar el campo de trabajo eliminando, de entrada, las menciones nada significativas en *Fermo e Lucia*⁶. Será preferible atender a los 9 casos que aparecen en la versión de 1840, que resultan ser exactamente los mismos que en la de 1827, ligeramente desplazados. A la hora de analizarlos, también se imponen más restricciones, pues no en todos *María* tendrá el mismo valor. Desestimaremos el compuesto *ave maria* (capítulo VII, p. 119) utilizado para indicar el toque de campanas a la hora del anochecer en el campo; un caso en que la escasa relevancia del nombre parece sugerida por el propio autor mediante la inicial minúscula. Tampoco nos interesará que Manzoni mencione a María de Médicis en una de sus digresiones históricas (capítulo XXVII, p. 451). El caso del capítulo IV, p. 65, cuando entre las voces de una muchedumbre se oye un *santa María*, tampoco merece ser considerado, y lo demuestra la versión española de María de las Nieves Muñiz, que traduce, acertadamente, con «Virgen Santa» (Manzoni 1985: 138). El del capítulo XXVIII, p. 481 «Santa Maria della Stella, allora ospizio di poveri» no es más que un detalle de precisión toponímica, como muchos otros del autor relativos a su ciudad.

Así pues, desde la *intentio auctoris* el asunto queda simplificado con cinco menciones que reducen la tipología a tres apartados. Los analizaremos aquí por su orden de aparición en la novela, y tendremos ocasión de observar cómo en ellos se imbrican y se condicionan recíprocamente las convicciones religiosas y la andadura diegética.

1. MARÍA, LA VIRGEN

La primera aparición del nombre de María en la novela se produce como invocación a la Virgen en boca de la protagonista femenina raptada, quien, en ese trance de extremo peligro, así se dirige a su guardiana: «Chi è? Perché? Che vuol da me? Io non son sua. Ditemi dove sono; lasciatemi andare; dite a costoro che mi lascino andare, che mi portino in qualche chiesa. Oh! Voi che siete una donna, in nome di Maria Vergine...!» (cap. XXI, p. 349)

Para poner este pasaje en relación con el himno ya mencionado, muy anterior a la novela (Barbolani 2006), es necesario recordar que Manzoni lo compuso, al igual que

⁶ Según la LIZ, que sigue la edición de Manzoni (1971), aparece una vez en la exclamación «Santa Maria» de 2, cap. 8, 93, y tres veces como nombre histórico real en 1, 19.

los demás *Inni sacri*, para una fiesta litúrgica específica, que la iglesia católica sigue celebrando en la actualidad el 12 de septiembre. La celebración del nombre de María tuvo origen en España, por una concesión a la diócesis de Cuenca en 1513, otorgada por Julio II, y pronto extendida a otras diócesis españolas. La festividad, suprimida por San Pío V, fue restablecida por su sucesor Sixto V, y en 1671 extendida a todos los territorios de la corona española y de Nápoles, junto con las colonias americanas; y en 1683 Inocencio XI extendió la celebración a todo el orbe cristiano, para conmemorar la victoria de Sobieski en Viena sobre los turcos⁷.

Este último dato arroja cierta luz sobre el *explicit* del himno manzoniano, que llama a la Virgen *terribil come / oste schierata in campo*. En efecto, aunque el epíteto y el símil se aclaren con el calco de la fuente bíblica (*Cantar de los Cantares* VI, 10: *Electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata*, es decir, «distinguida como el sol, imponente como ejército formado») la opción de Manzoni no deja de sorprendernos, y en nuestra opinión se explica mejor si atendemos a la disposición litúrgica de Inocencio XI. El autor ha evocado, nos guste o no, a la iglesia triunfante, no solo, y no tanto, en su apoteosis final fuera del tiempo, sino también como institución protectora de los vencedores en sangrientas batallas rigurosamente históricas. Pero tampoco hay que olvidar que el centro hacia el que gravita el himno de Manzoni no consiste en ese destello final, sino en la invocación al nombre de María como práctica universal de todo cristiano que reza con respeto sagrado (*nomen-numen*) para la obtención de alguna gracia particular, o bien solicita la ayuda divina en un trance; esto último es precisamente lo que hace Lucía en la novela. En este orden de cosas, el hilo conductor del himno (y no podía ser otro) es la voz del Manzoni moralista cristiano, que medita sobre la historia de la humanidad y su sentido, percibido como providencial; recorrido difícil que la Virgen ilumina desde los versos finales con fuerte valor icónico. Esta reflexión lleva a Manzoni a formular una plegaria en primera persona del plural, *noi*, (la misma persona gramatical que aparece en el famoso *Cinque maggio*, oda que tiene mucho en común con este himno) forma típica de la oración, del individuo implicado en la colectividad de creyentes⁸.

Toda esta meditación brota, sin embargo, de un arranque narrativo (vv. 1-8) tomado del relato evangélico de la Visitación (*Lucas*, I, 39, 40; también episodio misterioso del rosario), que a su vez contiene un pasaje de alto lirismo, a saber, el *Magnificat* pronunciado por María, pieza antológica de la himnografía cristiana. Pero Manzoni

⁷ Datos recabados de www.encyclopediacattolica.it

⁸ Albertocchi (2003: 33) subraya este aspecto de novedad respecto al individualismo de la lírica petrarquista. Pero la oposición Petrarca-Manzoni, un tanto simplificadora, resulta más sugerente, tal vez, como ejemplo palpable de una oposición más general de clasicismo-anticlasicismo.

no se abandona a esta efusión lírica, que encuentra ya en el texto bíblico, limitándose a resumirla en un verso y medio⁹:

Dio lodando, sciamò: -Tutte le genti
Mi chiameràn beata.

La profecía que aparece en boca de la Virgen llevará al autor, en cambio, lejos del lirismo, a verificar su cumplimiento en la historia futura, e insistir en una apología del cristianismo y del culto mariano considerando su expansión en el tiempo y el espacio universales, como fruto de la inequívoca verdad del mensaje. El lirismo reaparecerá en algunos apóstrofes (inspirados en el himno *Salve, regina*) y sobre todo en la exhortación final (vv.76-84), cuajada de calcos, no tanto de la Biblia (la imagen última del *Cantar de los Cantares*, como se ha visto) cuanto de las letanías litúrgicas; tales los epítetos de *Rosa mystica* y *Maris Stella*, evocados explícitamente:

O Rosa, o Stella ai periglianti scampo,
Inclita come il sol, terribil come
Oste schierata in campo.

A nuestro entender, con todo, subyace y actúa con más fuerza aún una advocación implícita, la de María como *Consolatrix afflictorum*, que toca las cuerdas más sensibles de Manzoni, y llegará a la novela tras pasar a través de la *provvida sventura* de la Ermengarda de la tragedia *Adelchi*. En el himno esta función implícita dará lugar a que lo narrativo (elemento importante en el *incipit*, como hemos visto) reaparezca en pequeños injertos con valor a veces escenográfico-costumbrista. Se trata de tres momentos que están precedidos por la imagen católica de las campanas que invitan tres veces al día a rezar el *Angelus* (vv. 41-44); repicar que se repetirá en *Los Novios*, no casualmente, en el mismo cap. XXI antes citado:

Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, sentí arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano [...] Di lí a poco, sente un altro scampanio piú vicino, anche quello a festa, poi un altro [...] al chiarore, che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria [...] Erano uomini, donne, fanciulli, a

⁹ De un peculiar lirismo devoto, centrado tan solo en alabanzas, será en cambio la composición posterior titulada *Sul nome di Maria*, de 1823, en 14 cuartetos de octosílabos, al parecer fruto de improvisación, dictada a una de sus hijas (como indica la grafía femenina e infantil del manuscrito XXXIII. 3). Véase el comentario de Ireneo Sanesi en Manzoni 1954: CCXIX ss.

brigade, a coppie, soli; uno, raggiungendo chi gli era avanti, s'accompagnava con lui; un altro, uscendo di casa, s'univa col primo che rintoppasse; e andavano insieme, come amici a un viaggio convenuto. Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campagne, quali piú, quali meno vicine, pareva, per dir cosí, la voce di quei gesti, e il supplimento delle parole che non potevano arrivar lassú. (pp. 361-362)

Este fragmento de prosa resulta ser una acertada y rica amplificación de los escuetos cuatro versos del himno que evocaban los toques de maitines, del *Ángelus* y de vísperas acompasando la vida de los feligreses:

Te, quando sorge, o quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corso il parte,
Saluta il bronzo che le turbe pie
Invita ad onorarte.

Es cierto que en el himno sacro aquellos repiques sonoros simbolizan asimismo la coralidad de la fe cristiana; pero con los versos neoclásicos que llaman *bronzo* a las campanas y *turbe pie* a los fieles, Manzoni pone todo su arsenal retórico al servicio de la causa, con más voluntarismo de neófito que arte. Sin embargo, las campanas quedaban asociadas, también en el himno, a la presencia maternal de María ante el dolor humano. En efecto el nombre sacro, lejos de agotarse en el *flatus vocis*, cobra valor talismánico, como signo de protección y amparo de los débiles, a través de tres ejemplos: del *fanciulletto* amedrentado por la obscuridad nocturna (vv. 45-46), del navegante en medio de la tormenta (cuya fuente es el himno *Ave maris stella*, vv. 47-48), y, por último, de la mujer humilde y apenada (*femminetta*) que llora a escondidas (vv. 49- 52). Aparecen así (¡con cuánta anticipación respecto a la novela!) los olvidados de la historia, los perdedores desde la perspectiva puramente terrenal –como en la novela puede parecerlo Lucía prisionera del *Innominato*– cuyas súplicas serán escuchadas. Y el autor “razona” esta preferencia de la Virgen por los débiles (la paradoja subversiva del *Magnificat*, aunque De Sanctis la haga remontar a los ideales laicos anteriores, ya “cristianizados” (Albertocchi 2003: 34) explicándola aquí como fruto de la experiencia humana de la *Mater dolorosa* (vv. 57-64):

Nelle paure della veglia bruna,
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lacrima depone,
E a te beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;

sermón pronunciado por el cardenal Federico Borromeo en su visita pastoral, tendrá una repentina ocurrencia:

[...] E poi [il cardinale] ha fatto proprio vedere che anche coloro che non son signori, se hanno più del necessario, sono obbligati di farne parte a chi patisce». Qui interruppe il discorso da sé, come sorpreso da un pensiero. Stette un momento; poi mise insieme un piatto delle vivande ch'eran sulla tavola, e aggiuntovi un pane, mise il piatto in un tovagliolo, e preso questo per le quattro cocche, disse alla sua bambinetta maggiore: «piglia qui». Le diede nell'altra un fiaschetto di vino, e soggiunse: «va qui da Maria vedova; lasciale questa roba, e dille che è per stare un po' allegra co' suoi bambini. Ma con buona maniera, ve'; che non paia che tu le faccia l'elemosina. E non dir niente, se incontri qualcuno; e guarda di non rompere. (p. 406)

La segunda vez se da cinco capítulos más adelante (XXIX), cuando, al atar ya algunos cabos de la narración, en un feliz reencuentro de gente humilde, se vuelve a mostrar a la familia del sastre. Muñiz observa aquí cierto “despiste” del autor (Manzoni 1985: 568 nota 6), ya que en vez de un chiquillo y dos niñas, como la primera vez, aparecen dos chiquillos y una niña. Pero en el contexto de esa distracción queda más en evidencia, a nuestro entender, lo que, en cambio, Manzoni no solo recuerda perfectamente, sino que procura que no lo olviden sus lectores:

[...] Presto, presto; il sarto ordinò a una bambima (quella che aveva portato quel boccone a Maria vedova: chi sa se ve ne rammentate più), che andasse a diricciar quattro castagne primaticce, ch'eran riposte in un cantuccio; e le mettesse a arrostitire (p. 495)

Manzoni indica con su nombre de pila a la receptora de la caridad solidaria del sastre y evoca así un episodio que quiere sustraer a la eventualidad de un olvido del lector. Una figura claramente secundaria: viuda, al igual que Agnese, pero más menesterosa; la misma a la que la niña del sastre había acudido solícita a socorrer, obediente al mandato del padre en un momento de la novela de alta oratoria cristiana aplicada a los humildes (como hemos observado, se estaban narrando los efectos benéficos de la predicación del cardenal).

En principio, el nombre de pila de la protagonista de esta anécdota no consigue llamar nuestra atención; es lícito suponer, desde luego, que el nombre de María fuera el primero en acudir a la mente del escritor, sin más. Pero en todo caso cabe observar algo *in absentia*. De los personajes secundarios de la novela, muchos –incluso con mayor importancia que esta viuda– quedan en el anonimato (el barquero, la vieja que cuida de Lucía, el señor que hereda el castillo de don Rodrigo etc.); otros tienen nombres de pila frecuentes en la onomástica popular como Tonio, Gervasio, Perpetua, Ambrogio; otros son mencionados con apodos de rasgos costumbristas o burlescos, como Azzecagarbugli, o los *bravi* Griso, Nibbio, Sfregiato, Tiradritto etc. Ahora bien, la viuda no pertenece a ninguna de estas categorías; su caso se puede acercar, en cuanto a la onomástica, al de Bettina, la niña que le da a Lucía el recado de que Renzo quiere verla, el día de la boda (capítulo II, pp. 40-41), o al de Cecilia, la niña

una etapa de mayor madurez: un sentir muy avanzado, meditado y muy distinto de la fe del neófito que había inspirado los himnos.

En efecto, se trata de una victoria producida, esta vez, no por el valor o la hazaña bélica, sino por una Voluntad providencial que ampara la irradiación del Bien bajo la forma de la inocencia, expresada por las palabras –ingenuas, a los ojos del mundo– de Lucía. El nombre de la protagonista femenina, a su vez, nunca como en esta ocasión aparece cargado de simbolismo (sugerido, por cierto, por la tradición cristiana, que en la iconografía legendaria de su martirologio sacrifica los ojos corporales, en aras de una Visión superior). Ante esta proximidad de Lucía a María, es imposible no recordar a dos de las *tre donne benedette* de Dante¹⁰, lo que se explica sin duda dentro de una experiencia de fe común a ambos autores¹¹. Si la fe de Dante supera la fase teórica del trinitarismo a través de María como cuarto elemento que humaniza la divinidad, como demuestra Scrimieri (2005: 221-246), también el Manzoni recién convertido, que en la *pose* rebelde de su juventud presumió de escribir con minúscula ciertos nombres, como el de dios y el de rey, dedica un himno sacro a un nombre sacro, que será asimismo el de María. Con el valor testimonial de una retractación pública, la posición de Manzoni, menos intelectual que la de Dante, aparece ya en el himno como plenamente inscrita en la tradición popular que percibe en la Virgen un símbolo de ternura femenina, una figura encargada de mediar entre el hombre y Dios. A lo largo de la historia la iglesia católica la había opuesto al cristocentrismo protestante y sucesivamente, en época más cercana a Manzoni, al vago teísmo ilustrado de un Ser supremo. Y en esa línea apologética se sitúa todavía el himno, mientras en la novela Manzoni acentúa la imagen de humanidad y maternidad de la Virgen, hoy en día evocada con éxito, por cierto, por un escritor ateo (De Luca 2006).

2. MARIA, LA VIUDA

Pero en *I promessi sposi* hay también un breve párrafo, casi un inciso, en el que Manzoni adjudica ese nombre a un personaje, y este, por más señas, anodino entre los menores: aquella María la viuda, mencionada dos veces. La primera en el capítulo XXIV, cuando el sastre en cuya casa se aloja Lucía, tras resumir ante sus hijos el

¹⁰ Así llama Virgilio a María, Lucía y Beatriz en el canto II del *Inferno*, vv. 124-25.

¹¹ Sabido es que el culto mariano desde la vertiente literaria interesa como tema central en toda la himnografía tardolatina y romance medieval, y que en la tradición italiana la figura de la Virgen se asocia a obras literarias de inmenso prestigio, ya desde Dante y Petrarca. Y con Dante se ha querido comparar recientemente el himno de Manzoni (Vettori 1997). Acercamiento, en nuestra opinión, que tan solo demuestra el fervor de la fe común a ambos poetas, pilares de la literatura italiana. Poco tiene que ver la espléndida lección de teología medieval de Dante, con la honda reflexión humanitaria manzoniana inspirada en un texto evangélico.

sermón pronunciado por el cardenal Federico Borromeo en su visita pastoral, tendrá una repentina ocurrencia:

[...] E poi [il cardinale] ha fatto proprio vedere che anche coloro che non son signori, se hanno piú del necessario, sono obbligati di farne parte a chi patisce». Qui interruppe il discorso da sé, come sorpreso da un pensiero. Stette un momento; poi mise insieme un piatto delle vivande ch'eran sulla tavola, e aggiuntovi un pane, mise il piatto in un tovagliolo, e preso questo per le quattro cocche, disse alla sua bambinetta maggiore: «piglia qui». Le diede nell'altra un fiaschetto di vino, e soggiunse: «va qui da Maria vedova; lasciale questa roba, e dille che è per stare un po' allegra co' suoi bambini. Ma con buona maniera, ve'; che non paia che tu le faccia l'elemosina. E non dir niente, se incontri qualcheduno; e guarda di non rompere. (p. 406)

La segunda vez se da cinco capítulos más adelante (XXIX), cuando, al atar ya algunos cabos de la narración, en un feliz reencuentro de gente humilde, se vuelve a mostrar a la familia del sastre. Muñiz observa aquí cierto “despiste” del autor (Manzoni 1985: 568 nota 6), ya que en vez de un chiquillo y dos niñas, como la primera vez, aparecen dos chiquillos y una niña. Pero en el contexto de esa distracción queda más en evidencia, a nuestro entender, lo que, en cambio, Manzoni no solo recuerda perfectamente, sino que procura que no lo olviden sus lectores:

[...] Presto, presto; il sarto ordinò a una bambima (quella che aveva portato quel boccone a Maria vedova: chi sa se ve ne rammentate piú), che andasse a diricciar quattro castagne primaticce, ch'eran riposte in un cantuccio; e le mettesse a arrostitire (p. 495)

Manzoni indica con su nombre de pila a la receptora de la caridad solidaria del sastre y evoca así un episodio que quiere sustraer a la eventualidad de un olvido del lector. Una figura claramente secundaria: viuda, al igual que Agnese, pero más menesterosa; la misma a la que la niña del sastre había acudido solícita a socorrer, obediente al mandato del padre en un momento de la novela de alta oratoria cristiana aplicada a los humildes (como hemos observado, se estaban narrando los efectos benéficos de la predicación del cardenal).

En principio, el nombre de pila de la protagonista de esta anécdota no consigue llamar nuestra atención; es lícito suponer, desde luego, que el nombre de María fuera el primero en acudir a la mente del escritor, sin más. Pero en todo caso cabe observar algo *in absentia*. De los personajes secundarios de la novela, muchos –incluso con mayor importancia que esta viuda– quedan en el anonimato (el barquero, la vieja que cuida de Lucía, el señor que hereda el castillo de don Rodrigo etc.); otros tienen nombres de pila frecuentes en la onomástica popular como Tonio, Gervasio, Perpetua, Ambrogio; otros son mencionados con apodos de rasgos costumbristas o burlescos, como Azzecagarbugli, o los *bravi* Griso, Nibbio, Sfregiato, Tiradritto etc. Ahora bien, la viuda no pertenece a ninguna de estas categorías; su caso se puede acercar, en cuanto a la onomástica, al de Bettina, la niña que le da a Lucía el recado de que Renzo quiere verla, el día de la boda (capítulo II, pp. 40-41), o al de Cecilia, la niña

muerta por la peste del capítulo XXXIV, a la que la madre llama por su nombre (capítulo XXXIV, P. 584); son estas otras figuras femeninas, apenas esbozadas, que sin embargo no quedan en el anonimato. Comoquiera que sea, el nombre de la viuda María excluye lo costumbrista, lo burlesco, lo popular, como si el autor quisiera conferir cierta dignidad a esta figura menor de un episodio secundario, sí, pero evocado intencionadamente a la hora de atar cabos sueltos.

¿Qué ha querido evidenciar con ello Manzoni? Obviamente, el mensaje inmediato, literal, es el de ensalzar la ayuda que el sastre, un simple artesano cualificado, ofrece a otra persona más necesitada, y ello por un impulso que le sobreviene tras haber escuchado un sermón. Se trata del concepto cristiano que afirma que el bien es expansivo y casi contagioso. Y también de la norma evangélica de hacer el bien sin ostentación: la niña no deberá hablar de ello con nadie, según el precepto que leemos en el Evangelio:

[...]cuando des limosna, no toques la trompeta delante de ti, como hacen los hipócritas en las sinagogas y en las calles para que los hombres los alaben. En verdad os digo que ya recibieron su recompensa. Tú, cuando des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha, para que tu limosna quede en secreto, y tu Padre, que ve lo secreto, te compensará (*Mateo*, 6, 2-4).

Ese impulso de generosidad “anónima” del sastre se diferencia, por ejemplo, de tantos gestos caritativos posteriores a la peste, como el de la otra viuda (sin nombre) del capítulo XXXVI que se encarga de proteger a Lucía como una segunda madre. Bien mirado, el caso que ahora nos ocupa –a saber, el de una reacción espontánea que surge como fruto benéfico del sermón del cardenal Borromeo– es tan intencionadamente ejemplar que puede ser considerado en paralelo con un *exemplum* que aparece en dos de los evangelios sinópticos:

Sentado frente al tesoro, estaba mirando a la gente que echaba en las arcas, y numerosos ricos echaban mucho. Pero llegó una viuda pobre y echó dos monedillas de un cuarto. Llamó a sus discípulos y les dijo: «En verdad os digo que esa pobre viuda echó más que todos cuantos echan en el tesoro, pues todos echaron de lo que les sobra, mas ella, en su pobreza, echó todo cuanto tenía, todo su sustento» (*Marcos*, 12, 41-44).

Levantando la vista, vio unos ricos, que echaban sus ofrendas en el tesoro. Vio también que una viuda echaba dos céntimos y dijo: «En verdad os digo que esta pobre viuda ha echado más que todos los demás, porque esos otros echaron de lo que les sobra a las ofrendas de Dios, pero ella ha echado de su indigencia todo lo que tenía para vivir» (*Lucas* 21, 1-4).

Este episodio evangélico se conoce como el del “óbolo de la viuda”. Manzoni en la novela ha transformado la viuda de sujeto en objeto, aunque es muy probable que se haya inspirado en la enseñanza de Cristo que confiere a este donativo un valor superior, en tanto en cuanto la viuda “da lo que tiene”; pero ha transformado también

el destinatario de la ofrenda, que ya no es el tesoro del templo, sino una persona más necesitada. Con ello el escritor no desmiente el mensaje cristiano, sino que lo interpreta en clave terrenal y a un tiempo totalmente ortodoxa, si tenemos en cuenta la alineación evangélica del amor al prójimo con el debido a Dios, cuando quedan resumidos los mandamientos en dos principales¹² y, más aún, si pensamos en la equiparación de cualquier necesitado con la figura de Cristo:

Entonces [en el Juicio final] le responderán los justos: «Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te alimentamos, sedientos y te dimos de beber? ¿Y cuándo te vimos peregrino y te acogimos, o desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte?» Y el rey les dirá: «En verdad os digo que cuando lo hicisteis con uno de estos mis hermanos más pequeños, conmigo lo hicisteis.» (*Mateo*, 25)

Así pues, el gesto de dádiva desinteresada hacia un menesteroso, equivale a la ofrenda a la Divinidad. En este trasfondo, poco puede extrañar que a la hora de adjudicar un nombre a la viuda, a la mente de Manzoni haya acudido el nombre femenino más sagrado.

Otra cosa, por supuesto, serán los resultados artísticos. El episodio no dejará de ser un inciso, secundario en la diégesis de la novela manzoniana, sin apenas relevancia. María la viuda, al estar emplazada —de modo demasiado transparente— más allá del tiempo y del espacio del relato, queda desdibujada y con escaso valor actancial. A lo sumo, podrá participar del valor simbólico que tiene en la novela el protagonismo de los humildes; aquella *povera gente* que será capaz de extraer con tino y con fe en la Providencia *il sugo di tutta la storia*.

3. MARÍA, LA FUTURA PRIMOGÉNITA

El nombre de María aparece de nuevo en la novela en el antepenúltimo capítulo, el XXXVI. Renzo ha encontrado, por fin, a Lucía en el lazareto, y ante el obstáculo del voto de virginidad que, según ella cree les impediría casarse, él le propone llamar así a la primera niña que tengan de su matrimonio:

Parlo da buon cristiano; e della Madonna penso meglio io che voi; perché credo che non vuol promesse in danno del prossimo. Se la Madonna avesse parlato, oh, allora! Ma cos'è stato? Una vostra idea. Sapete cosa dovette promettere alla Madonna? Promettetetele che la prima figlia che avremo, le metteremo nome Maria: ché questo son qui anch'io a prometterlo: queste son cose che fanno ben più onore alla Madonna: queste son divozioni che hanno più costruito, e non portan danno a nessuno (p. 614)

¹² *Mateo* 22, 34-40; *Lucas* 10, 25-28; *Marcos* 12, 28-34.

Manzoni no olvidará este detalle, y al final del relato, capítulo XXXVIII, lo recordará a sus lectores:

Prima che finisse l'anno del matrimonio, venne alla luce una bella creatura; e, come se fosse fatto apposta per dar subito opportunità a Renzo d'adempire quella sua magnanima promessa, fu una bambina; e potete credere che le fu messo nome Maria. Ne vennero poi col tempo non so quant'altri [...] (p. 656)

Cabe observar que, al igual que en el caso de María la viuda, esta analepsis constituye un rasgo de precisión entre vaguedades; Manzoni, en efecto, no nos aclara nada acerca de los demás hijos (sobre los que ha especulado la novela de Antonio Balbiani), ni siquiera cuántos fueron; ni tampoco el nombre del pueblo en que se establecieron los novios etc. La implicación de los lectores («potete credere») es mostrativa de que nunca ha de faltar en esta vida («come se fosse fatto apposta») la ocasión de cumplir una «magnanima promessa». Pero el valorar, el calibrar esa promesa estaba implícito ya en las mismas palabras de Renzo en el lazareto arriba citadas; palabras que, en nuestra opinión, son intencionadamente ambiguas. Su tono conscientemente bonachón y hasta simple, casi de chanza de aldeano —como si una vez más Manzoni dudara si expresar o no la fenomenología amorosa y la cubriese de un velo irónico y pudoroso¹³— puede incluso sugerir cierta sorna y hasta una encubierta alusión, pacata y reticente, al deseo carnal (en una novela que, sabido es, ha sido acusada de ignorar la sexualidad). Pero la función de estas palabras es más importante, pues de hecho, con la ocurrencia jocosa de Renzo, Manzoni ha invertido la polaridad, no solo diegética (como ocurría en la invocación de Lucía antes comentada) sino también la de su personal sentir religioso.

En efecto, el voto será desatado por fray Cristoforo, y ya no impedirá la boda; pero en todo ello hay algo más que un expediente narrativo para facilitar el desenlace. Con esta transformación del voto, de hecho, Lucía baja un peldaño: ya no será una santa (recordemos, entre otras cosas, el voto de virginidad pronunciado también por Santa Lucía) sino tan solo “una buena cristiana”, exactamente como declara serlo

¹³ Un ejemplo patente de uno de esos momentos lo encontramos al final del capítulo XIV cuando Renzo, por los efectos de la bebida, pierde el control y está a punto de nombrar a Lucía ante el público de la taberna milanese: «[...] So io a chi penso! A questa parola, abbassò la testa, e stette qualche tempo, come assorto in un pensiero: poi mise un gran sospiro, e alzò il viso, con due occhi inumiditi e lustri, con un certo accoramento così svenevole, così sguaiato, che guai se chi n'era l'oggetto avesse potuto vederlo un momento. Ma quegli omacci che già avevano cominciato a prendersi spasso dell'eloquenza appassionata e imbrogliata di Renzo, tanto più se ne presero della sua aria compunta [...]». Aquí también aparece el pudor de Manzoni, pues unas líneas después interviene así en la narración: «Per buona sorte, in quel vaneggiamento, gli era però rimasta come un'attenzione istintiva a scansare i nomi delle persone; dimodoché anche quello che doveva esser più altamente fitto nella sua memoria, non fu proferito: ché troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate». (p. 254)

Renzo. Esto no le parece poco a Manzoni y a su poética de la verdad. Sin entrar a analizar la incidencia del origen jansenista de la conversión del escritor —un tema harto debatido— sí podemos constatar cierta transformación de la protagonista Lucía (que representa, simbólica y literalmente, la inocencia) que queda, así, cercana a la posición de Renzo en la manera de vivir el cristianismo. La fuerza de su fe-
esperanza¹⁴, que le ha ayudado en momentos extremadamente difíciles, ya no va a alentar en ella un gesto heroico y puntual de renuncia, sino que la va a acompañar a lo largo de una vida activa y gozosa de esposa y madre. No solo Lucía se hace más creíble acercándose a Renzo, sino que Manzoni encuentra la medida coherente y humanitaria de su propia religiosidad y realiza de modo drástico ese distanciamiento de la mística y de la retórica aún presentes en los *Inni sacri*. Y para calibrar este cambio es oportuno volver atrás en la novela al momento del voto de Lucía (objeto de controversias críticas; véase Manzoni 1985: 432 n. 3 de Muñiz). Se trata de una situación de desamparo intensamente dramática en que la protagonista toca fondo y consigue dormirse tan solo tras invocar el nombre de la Virgen:

«[...] Fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra».

Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona intorno al collo, quasi come un segno di consacrazione, e una salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova milizia a cui s'era ascritta [...] I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo. (p. 357)

La formulación del voto consigue acabar con la «guerra», es decir, con la lucha de la joven con las adversidades y consigo misma. Y la alusión a la armadura de la milicia cristiana nos recuerda una vez más el himno sacro de Manzoni antes comentado. Aunque Lucía se exprese con palabras sencillas propias de su condición humilde, asistimos a una escena de alta tensión retórica y de gestualidad solemne. Estamos muy lejos del tono familiar, jocosos y ambiguos ya comentados con el que Renzo pondrá su “promesa alternativa”.

Sin entrar, como hemos anticipado, en complicadas cuestiones teológicas, en este pasaje parece claro que Manzoni manifiesta cierta creencia voluntarista en un pascaliano *Deus absconditus*. Y merecería ser comentado trayendo a colación estas palabras de Marchese:

Sicché, a ben vedere, è proprio la spiritualità dell'indotta Lucia ad essere la più consonante con le sue tormentate esigenze, anche intellettuali. Lucia rappresenta

¹⁴ Así queda concebida la fe de Lucía, de modo totalmente conforme a la ortodoxia católica; ya en Dante, *Paradiso* XXIV, vv. 64-65: «fede è sustanza di cose sperate / ed argomento delle non parventi» que traduce la definición paulina de *Hebreos*, XI, 1.

figuralmente il grande tema della totale trasparenza alla grazia, la scommessa pascaliana che Dio c'è anche nella sua vistosa assenza (Marchese 1982: 89).

Pero Lucía, como se ha visto, se acercará a Renzo. Y la nueva propuesta de Renzo concibe el nombre de María proyectado en la tierra, como cumplimiento de una esperanza asequible, más allá de la novela, pero no de la Historia. Y antes de la boda en la que quedan unidos, la aproximación de Lucía a Renzo (convencida, eso sí, no tanto por él sino por su confesor: la iglesia preside y tutela el comportamiento de los personajes) se produce sobreentendiendo un nuevo voto de ambos que sustituye y desdramatiza el primero, y que (lo más importante) no por ello resulta menos sagrado. El nombre de María, así entendido como proyecto de futuro, formará parte del final de la novela, siendo uno de los pocos detalles que no contribuyen a relativizar el *happy end* (sabido es con cuántos reparos no exentos de ironía el autor descartó el desenlace idílico, entre ellos las expectativas frustradas de los nuevos vecinos sobre la supuesta belleza de Lucía). En este proceso de *ridimensionamento*, Manzoni advierte que la presencia de lo divino en la vida humana no siempre puede manifestarse en los términos propios de las hagiografías. Esto es lo que significa la precisión de Renzo cuando utiliza la prótasis de una condicional irreal: «Se la Madonna avesse parlato, oh, allora!». La Virgen no se le ha aparecido a Lucía, ni le ha hablado. Con el «oh, allora!» Manzoni no pone reparos de incredulidad, sino que manifiesta claramente su propia opción religiosa, la de una fe que no necesite de apariciones milagrosas ni de martirios sobrehumanos para dar sentido a la existencia. Aparece así la dimensión profundamente humana de un cristianismo vivido en la búsqueda de lo sagrado dentro de lo inmanente cotidiano; lo que en el quehacer literario se traduce en un difícil equilibrio inestable entre lo devocional, peligrosamente cercano al costumbrismo religioso, y las inaccesibles alturas místicas, en las que acecha la tentación de la elocuencia vacía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTOCCHI, Giovanni (2003): *Alessandro Manzoni*, Madrid, Síntesis.
- BARBOLANI, Cristina (2006): «Fervor religioso y tradición católica: *il nome, el nome, lo nom, el dulce nombre* de María», en F. Lafarga y L. Pegenaute (eds): *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berna, Peter Lang, pp. 41-56.
- DELL'AQUILA, Giulia (2005): *Studi di onomastica letteraria. Angelico Aprosio, Niccolò Amenta, Giuseppe Parini, Giorgio Bassani, Elsa Morante*, Pisa, Giardini.
- DE LUCA, Erri (2006): *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli.
- MANZONI, Alessandro (1954): *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni.
- MANZONI, Alessandro (1961): *Le poesie e le tragedie secondo la redazione definitiva*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni.
- MANZONI, Alessandro (1965): *I promessi sposi*, a cura di Natalino Sapegno, Milano, Feltrinelli.

- MANZONI, Alessandro (1971): *Fermo e Lucia*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi.
- MANZONI, Alessandro (1985): *Los Novios*, Edición y traducción de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra.
- MARCHESE, Angelo (1982): *Manzoni in Purgatorio*, Firenze, Le Lettere.
- PORCELLI, Bruno (2005): *In principio e in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini.
- SCRIMIERI, Rosario (2005): *Despertar el alma: estudio junguiano sobre la Vita Nuova*, Madrid, La Discreta.
- VETTORI, Vittorio (1997): *Il nome di Maria in Dante e in Manzoni*, Firenze, Paolo Sacchi Editore.