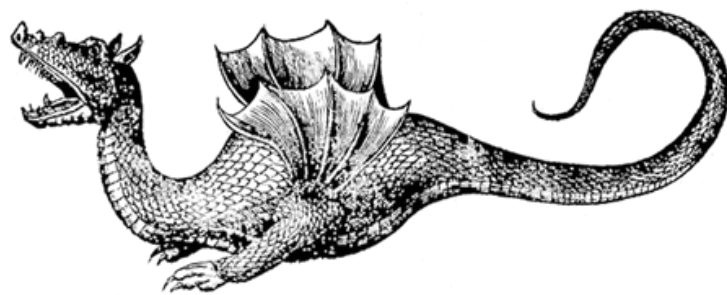


HISTORIAS FINGIDAS



Numero 12 (2024)



La fiesta caballeresca entre
realidad y ficción literaria

ed. Stefano Neri



PROGETTO MAMBRINO

dir. Anna Bognolo e Stefano Neri
Università di Verona
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere



PROGETTO
MAMBRINO



Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona



HISTORIAS FINGIDAS

Il romanzo cavalleresco spagnolo come punto di osservazione per lo studio del romanzo europeo d'ancien régime.

N. 12 (2024)

ed. Stefano Neri

Editoriale

Presentazione

Stefano Neri

1-2

 PDF

Monografica

La festa della parola: Astolfo paladino parolaio nel *Mambriano*

Annalisa Perrotta

3-27

 PDF

La festa di Orlando: intrattenimenti privati e riti pubblici nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara

Anna Carocci

29-55

 PDF

Corte, festa, musica e danza nell'*Adramón* (ca. 1530)

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

57-78

 PDF (Spagnolo)

«Y en haver rompido sus picas, pusieron mano a las espadas». Un torneo caballeresco en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

Soledad Castaño Santos

79-109

 PDF (Spagnolo)

Dalla spettacolarità all'oblio: la celebrazione liturgica nel *Florisando* (1510) e nel *Don Florisandro* (1550)

Juan José Sánchez Martínez

111-135

 PDF (Spagnolo)

I grandi apparati e feste fatte in Melano (1559): narrativa di guerra per celebrare la pace

Jimena Gamba Corradine

137-158

 PDF (Spagnolo)

Il racconto dell'effimero in Álvaro Gómez de Castro e Oliviero Capello: dallo studio documentario al recupero di un'architettura festiva

Carlota Fernández Travieso, Estefanía López Salas

159-184

 PDF (Spagnolo)

Una “onça” minaccia la sorte di Clarimundo

Lênia Márcia Mongelli

185-231

 PDF (Portoghese)

Schede e Recensioni

Anthony Munday, The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos. A critical edition with an Introduction, Critical Apparatus, Notes, and Glossary, edited by Leticia Álvarez-Recio, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2022

Noemi Ricci

133-137

 PDF (Spagnolo)

Historias Fingidas

ISSN 2284-2667

[Department of Foreign Languages and Literatures](#) of the University of Verona | [Declaración de privacidad](#)



Presentazione

Stefano Neri
(Università di Verona)



Il numero attuale di *Historias Fingidas* prende piede, come di consueto, dal dialogo tra studiosi intercorso durante il seminario annuale del Progetto Mambrino dedicato, nel 2023, alla festa cavalleresca rinascimentale tra romanzo e realtà. Nel Rinascimento la festa assume nuove forme, adattandosi alla realtà politica dell'epoca e impadronendosi dell'eredità classica. La festa, sempre portatrice di un messaggio politico di potere, coinvolge tutto il contesto urbano e porta in piazza tutti i ceti sociali: aristocrazia, clero, artigiani, commercianti, popolo minuto. Le città ingaggiano gare di magnificenza e svuotano i loro forzieri per accogliere il passaggio dei cortei reali o per celebrare nascite, matrimoni, esequie. La festa si dispiega come un insieme teatrale e cerimoniale, in celebrazioni religiose e oratorie, in commedie, banchetti, conversazioni amene nei giardini, esibizioni di tornei cavallereschi, partite di caccia, musica, poesia orale e murale, ostentazione di decorazioni effimere. Si instaura un percorso di andata e ritorno tra vita e letteratura, perché la letteratura accoglie le descrizioni e narrazioni delle feste, sublimandone le immagini in un contesto narrativo ancora più esuberante, mentre d'altro canto la letteratura alimenta le feste della realtà con il suo immaginario. In Italia e in Spagna si fondono il modello antico con quello borgognone e imperiale di Carlo V, passando per l'esempio classico della Napoli aragonese e della Roma papale, fino ad approdare alle corti padane, la Mantova dei Gonzaga e la Ferrara Estense. La festa cavalleresca trova insomma un posto centrale tra romanzo e realtà.

Nella corte dei Gonzaga nasce il poema cavalleresco *Mambriano* del Cieco da Ferrara, composto nell'intervallo che separa il capolavoro di Boiardo e quello di Ariosto, al quale sono dedicati i primi due contributi: Anna Carocci (29-55) offre una panoramica della rappresentazione della

festa nell'opera, evidenziando un percorso di evoluzione dalla dimensione amorosa e individuale verso una dimensione via via più ufficiale, politica e collettiva delle celebrazioni; Annalisa Perrotta (3-27) si concentra sulla festa nuziale di Fulvia e Sinodoro che occupa il canto XXXV dell'opera e, in particolare, sulle innovative funzioni assolute dall'arte della parola di un personaggio-chiave, Astolfo, il *fool*. Tra Venezia, Ferrara, Urbino e altre corti e città italiane si snoda la trama dell'*Adramón*, romanzo cavalleresco spagnolo composto intorno al 1530 e fortemente influenzato dalla cultura cortese del rinascimento italiano. Jesús Ricardo Córdoba Perozo (57-78) ne studia qui la rappresentazione letteraria di musiche e danze in ambito festivo. Agli anni Trenta risale anche la composizione de *El cortesano* di Luis Milán, opera dedicata alla descrizione dei costumi della corte valenzana di Germana de Foix e del Duca di Calabria. Castaño Santos (79-109) mette a confronto gli elementi costitutivi della rappresentazione festiva di una *máscara* a tema mitologico nell'opera di Milán con quelli che caratterizzano la descrizione dei duelli nei *libros de caballerías* spagnoli evidenziando una marcata affinità. Sánchez Martínez (111-135) sposta il focus sulle celebrazioni religiose, in particolare le processioni, analizzandone la presenza nel romanzo amadisiano *Florisando* (1510) e nella sua traduzione italiana (1550). Gli ultimi due contributi della sezione Monografica si concentrano sulle feste reali e le loro cronache: Jimena Gamba (137-158) studia un torneo a soggetto realizzato a Milano nel 1559 e la sua relazione a stampa nel clima politico della pace di Cateau Cambresis, mentre Carlota Fernández Travieso e Estefanía López Salas (159-184) ricostruiscono in base alla testimonianza delle cronache storiche un arco trionfale effimero costruito a Toledo nel 1560 in occasione di un'entrata reale. Il numero si chiude con un articolo di Lênia Márcia Mongelli (185-231) incentrato sul romanzo cavalleresco portoghese *Clarimundo* (1522) e sulla presenza in esso di un animale, la *onça*, di cui si ricostruisce l'etimologia e il valore simbolico. La sezione Recensioni, infine, ospita la scheda di Noemi Ricci (233-237) sulla recente edizione critica del *Palmendos* (1589) di Anthony Munday a cura di Leticia Álvarez-Recio.



La festa della parola: Astolfo paladino parolaio nel *Mambriano*

Annalisa Perrotta
(Sapienza Università di Roma)

Abstract

Il saggio analizza l'uso della parola da parte del personaggio di Astolfo nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, all'interno della costruzione di una nuova corte di Carlo Magno che l'autore rappresenta nella sua opera. La parola irriverente e burlesca di Astolfo, specie nel contesto collettivo della festa, provoca il riso e induce a una regolamentazione di sentimenti come l'invidia e atteggiamenti come la maldicenza. Un tratto specifico di un personaggio tradizionale e caro al pubblico, il suo essere il *fool* all'interno del gruppo, insieme all'uso di una parola comica e retoricamente efficace diventano strumenti per catalizzare le aggressività interne, rielaborarle e mitigarne gli effetti.

Parole chiave: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, Astolfo, *fool*, burla, festa.

The essay analyses the use of speech by the character of Astolfo in Francesco Cieco da Ferrara's *Mambriano* within the construction of a new court of Charlemagne that the author represents in his work. Astolfo's irreverent and burlesque speech, especially in the collective context of the feast, provokes laughter and induces the regulation of feelings such as envy and attitudes such as backbiting. A specific trait of a traditional character dear to the audience, his being the *fool* within the group, and the use of a comic and rhetorically effective speech become tools to catalyse internal aggressions, rework them and mitigate their effects.

Keywords: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, Astolfo, fool, jest, court festivity.



Introduzione. Astolfo e la nuova corte di Carlo Magno

Come tutte le narrazioni seriali del presente e del passato, anche le storie di cavalleria si fondano sulla costruzione di un mondo fittizio in cui vige un sistema piuttosto rigido di personaggi istituzionali, luoghi e fatti attesi, eventi possibili. Le storie sono fondate sulla ripetizione degli schemi portanti e sulla variazione, rispettivamente per confermare le aspettative del pubblico e per disattenderle: dalla delusione delle aspettative nasce il senso di novità e l'interesse per vicende che insieme sono antiche e tradizionali e sempre rinnovate e rinnovabili.

Le storie di cavalleria sfruttano il movimento alternato di conferma e delusione e insieme la fidelizzazione del pubblico (in particolare di un destinatario «critico»¹) che conosce, ama e segue i personaggi, per fissare o rinnovare il messaggio ideologico che ne innerva l'impianto. Questo accade alle storie di cavalleria anonime che vengono stampate alla fine del Quattrocento, e in particolare accade ai poemi cavallereschi d'autore, che dal *Morgante* di Luigi Pulci in poi si susseguono nel corso del secolo XVI².

Tra questi, una posizione peculiare occupa il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, poema in 45 canti che prende il titolo da uno dei principali nemici della cristianità di cui si narra, Mambriano, un grande re d'Asia³. Per contesto e tempo di composizione il *Mambriano*, opera di un canterino e uomo delle corti di Gonzaga e poi d'Este, dovette necessariamente misurarsi con un poema precedente, rimasto incompiuto ma che, a quell'altezza cronologica, era ancora in un momento fortunato della sua parabola, l'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo, che era nato,

¹ Umberto Eco (1984) usa la nozione di destinatario *critico* e *ingenuo*, distinguendo i due tipi a seconda del livello di enciclopedia che il destinatario possiede nel fruire un testo e della complessità dei livelli testuali che riesce a percepire.

² Sulla ciclizzazione delle opere di cavalleria e il loro sfruttamento in tipografia si vedano i lavori di Villosi (2000 e 2005); sulla serialità e l'assetto ideologico delle storie di cavalleria a stampa nel Quattrocento, si veda Perrotta (2017a); offre una panoramica sulla circolazione dei libri di cavalleria Everson (2001, 126-160).

³ I più recenti studi sul *Mambriano* sono stati condotti da Jane E. Everson (1983, 1994, 1997, 2006, 2011), Elisa Martini (2016) Anna Carocci (2021); si veda anche Perrotta (2017b).

tra l'altro, all'interno di un ambiente geografico e culturale simile. Narra l'amore di Orlando e di altri paladini, cristiani e saraceni, per la bella principessa pagana Angelica, il poema boiardesco aveva rivoluzionato dalle fondamenta l'assetto ideologico del poema cavalleresco tradizionale. Facendo il suo ingresso nella storia, l'amore aveva scardinato infatti gli equilibri dello spazio epico, che vedeva contrapposti cristiani e saraceni, e aveva sostituito a questo un nuovo spazio epico-amoroso o epico-innamorato, che si era posto in posizione dialettica rispetto al primo, soprattutto nel primo libro dell'opera.

Nel confrontarsi con le novità introdotte da Boiardo, Francesco Cieco prende le distanze, compiendo un'operazione resiliente e riparativa, che innanzitutto corregge le «storture» introdotte dall'amore nel poema tradizionale⁴. Oltre a riparare e a riportare in assetto l'impianto epico del poema, Francesco Cieco ambisce a compiere un'operazione più alta e complessa: manipola la tradizione e riscrive alcuni aspetti essenziali dei personaggi per rifondare nella rappresentazione della corte di Carlo una corte ideale da offrire come modello ai suoi signori e committenti. All'interno della nuova corte, Orlando torna ad essere il paladino casto e integerrimo, guida morale e colonna della cristianità⁵, Carlo Magno è nuovamente riportato all'altezza della sua carica⁶, Rinaldo è pienamente integrato a corte e s'impegna a non derubarne più i mercanti, Bradamante non si innamora come le era accaduto nel poema di Boiardo, ed è l'*alter ego* di Orlando per dirittura morale e castità. La novità più grande riguarda il personaggio di Gano, il traditore di Roncisvalle: nel *Mambriano* Gano è fedele alla corona di Francia, fido compagno di Orlando e Rinaldo; incline comunque alla macchinazione, usa la sua dote a favore della parte cristiana⁷. La nuova corte del *Mambriano* combatte e agisce come un efficace

⁴ Sul rapporto tra il poema di Boiardo e il *Mambriano*, si veda Carocci (2018 e 2021, in particolare le pp. 55-86).

⁵ Tratta le trasformazioni del personaggio di Orlando Villoresi (2005, 331-334 e 2007).

⁶ Sull'immagine di Carlo Magno nell'epica e nei romanzi cavallereschi italiani, si veda il recente Everson (2023).

⁷ Le novità del *Mambriano* nel presentare i personaggi di Bradamante e Gano sono descritte in Everson (2006).

baluardo contro i nemici della cristianità. Allo stesso tempo, nelle loro imprese in Paganìa, i paladini sottomettono popoli grazie alla loro forza e alla loro magnanimità, puniscono i cattivi e premiano i valenti, e intessono una mirabile rete di alleanze che funziona da argine e supporto contro le minacce esterne. La corte ideale del *Mambriano* adotta una strategia di politica estera che è insieme militare e diplomatica, fondata sull'applicazione corretta delle regole cavalleresche e sul riconoscimento del valore degli alleati, specie dei più giovani.

La nuova corte di Carlo non è solo una valida difesa contro i nemici esterni. La sua organizzazione crea schermi anche rispetto ai nemici interni: l'invidia, il tradimento, la maldicenza, la sete di potere e la difficoltà di accettare il limite. La ricerca dell'equilibrio all'interno delle corti, la necessità di sventare i pericoli causati dai rapporti tra pari e con il signore fanno parte delle riflessioni teoriche, storiche e politiche dell'epoca. Le più complete e programmatiche trattazioni scritte a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento sull'uso della parola in generale, ma anche, più in particolare, sul discorso faceto, il racconto divertente, lo scherzo e la burla nel contesto cortigiano (penso in particolare ad opere quali il *De Sermone* di Giovanni Pontano e al più tardo *Cortegiano* di Baldassar Castiglione) sottolineano la funzione sociale dell'autocontrollo nei rapporti di corte (*urbani-tas*, grazia, sprezzatura); sottolineano anche l'importanza del buon uso della parola e anche del riso come strumento di coesione, in particolare nell'esercizio della tempestività (il momento adatto), nella scelta della destinazione (le persone adatte) e nel rispetto di una specifica misura (senso del limite).

L'insieme dei paladini rinnovati, riuniti intorno al sovrano, forma la nuova corte. All'interno di questa, un personaggio continua a giocare un ruolo molto affine a quello che aveva avuto nella tradizione⁸: si tratta di Astolfo, il *fool*, il personaggio millantatore, un po' meschino, ma sempre

⁸ Sul personaggio di Astolfo nella tradizione in francese, franco-italiano e italiano, si veda Ferrero (1961), Limentani (1992), Vallecalle (1998), Bartolucci (2004), Spinelli (2015); sul personaggio nella tradizione italiana, oltre a Ferrero (1961, 520-530), si vedano anche Sampietro (1980), Cirillo (1995), Santoro (1989); si sofferma sulla figura di Astolfo anche Canova (2007); si veda infine anche Perrotta (2017b).

molto amato dalla compagnia cristiana, che accompagna Orlando nelle sue imprese, facendo il controcanto alle azioni del suo famoso cugino: laddove Orlando è casto, Astolfo è lascivo, l'uno è coraggioso e l'altro pavido, l'uno saggio e l'altro sciocco e preda delle passioni.

Nella nuova corte di Carlo, depurata dal tradimento e dall'invidia, le parole di Astolfo nelle occasioni pubbliche giocano un ruolo fondamentale. Esse hanno una funzione metanarrativa, che ha a che fare, cioè, con il modo in cui la storia e i personaggi sono presentati: quello che dice Astolfo ha la funzione di richiamare la tradizione e rappresentare il vecchio mondo delle storie caroline. Nelle sue invettive e canzonature contro Orlando o Rinaldo, Astolfo ricorda le loro origini e alcuni particolari delle vicende attraverso i quali le loro figure erano state abbassate o avvicinate e rese familiari in molte storie tradizionali, a partire dalla *Geste Francor* e dai *Reali di Francia* di Andrea da Barberino: Orlando, per esempio, ha origini umili, è nato in una grotta, in una situazione di clandestinità; la sua castità celerebbe, dice Astolfo in linea con una tradizione che arriva fino a Boiardo, il suo imbarazzo di fronte alle donne. Rinaldo è figlio di Amone, ma Astolfo ricorda come la legittimità della sua nascita sia stata almeno una volta messa in discussione⁹; per via della sua indigenza, è stato spesso protagonista di episodi di brigantaggio ai danni dei mercanti, situazione che Astolfo sottolinea più volte.

La funzione metanarrativa attribuibile alle sue parole rende Astolfo un alleato del narratore nella costruzione di un nuovo spazio della corte: i suoi accenni riconnettono il passato della tradizione con la nuova corte di Carlo, i vecchi personaggi cari al pubblico ai personaggi riformati e dotati di nuove competenze diplomatiche e sociali. Inoltre, le parole di Astolfo sono ornate, retoricamente espressive; se utilizzano un registro linguistico basso (uno stile comico, fatto per suscitare il riso), sono lessicalmente e stilisticamente molto ricercate. Lo stile ornato ha così l'effetto secondario di sostenere l'autorevolezza e la grandezza dei compagni e di innalzarne letterariamente la figura.

⁹ Accade nel libro italiano che fonda il suo personaggio, i *Cantari di Rinaldo*, I 8.

La seconda funzione delle parole di Astolfo è, invece, narrativa: le sue battute, i suoi rilievi su questo o quel personaggio mettono in luce problemi specifici di tutte le corti (la gelosia e l'invidia, innanzitutto, e la conseguente maldicenza) per volgerli in occasioni di riso. In questa maniera la funzione di Astolfo si rivela cruciale per il mantenimento degli equilibri di corte, poiché il personaggio si fa collettore dei sentimenti negativi, come l'invidia e la gelosia, e della loro traduzione verbale. Così, grazie alla sua parola ornata, Astolfo riesce a trasformare i motivi (reali) di rivalità in occasioni di scherzo.

Se la corte tradizionale di Carlo era litigiosa e divisa e il sovrano stesso non era in grado di farsi garante di unità e concordia (come avviene nella *Trabisonda*¹⁰ e nel *Morgante*¹¹) nella nuova corte del *Mambriano* ad Astolfo è affidato il compito di esprimere le possibili ragioni di dissenso per dare modo ai personaggi di elaborare, contenere e risolvere i conflitti all'interno dello spazio condiviso. Per far questo, Astolfo dice la verità, o una possibile verità che, proprio in quanto verbalizzata, può essere acquisita e disinnescata¹².

La parola di Astolfo risulta di particolare rilievo negli episodi che si svolgono nei momenti di pausa dalle guerre, all'interno della corte, che abbondano nel *Mambriano*, e lo rendono diverso dagli altri poemi carolingi in cui le scene di vita cortigiana occupano uno spazio molto limitato oppure sono strettamente funzionali all'attività bellica (come i consigli). Nel *Mambriano* invece festa, giostre e banchetti si ripetono, ospitano il racconto di novelle, mettono in scena le relazioni che riguardano i paladini, le donne, il sovrano, eventuali ospiti e alleati.

¹⁰ La *Trabisonda* è un poema anonimo, la cui prima edizione a noi pervenuta è stampata a Bologna per Bazaliero Bazalieri nel 1487. La sua trama si concentra sulla figura di Rinaldo e sui suoi dissidi con Carlo Magno, causati per lo più dalla malevolenza di Gano. Sulla *Trabisonda* si vedano Perrotta (2019) e Orvieto (2022); sul poema e la sua ricezione, Napoli (2023).

¹¹ Sullo spazio della corte nel *Morgante*, si veda Perrotta (2004).

¹² Martini interpreta la figura di Astolfo nel *Mambriano* come un *miles gloriosus* eversivo che viene riportato entro la norma dai membri della corte (o che conosce il proprio limite: qui l'interpretazione di Martini oscilla); pur rilevando la funzione esemplare della dinamica alterazione/ripristino dell'equilibrio legati al personaggio di Astolfo, si sofferma esclusivamente sulla inattendibilità della parola del *miles* (Martini, 2016, 309-334).

Nelle pagine che seguono proverò ad illustrare la funzione delle parole di Astolfo nel contesto delle feste di corte narrate nel canto XXXIV del *Mambriano* e nello specifico nella festa e nel banchetto per le seconde nozze di Fulvia, regina di Piraga, con Sinodoro: nella corte satellite di Piraga, donne e uomini lavorano insieme per la costruzione di un buon equilibrio. Anche Astolfo con le sue facezie coopera al raggiungimento dell'obiettivo; è solo Astolfo che opportunamente trascende il limite; le sue parole sono come l'innescare di colpi a salve che simulano la vera battaglia, vi rimandano simbolicamente senza farla accadere.

Funzione narrativa/1. Le parole di Astolfo alla festa nuziale (*Mamb.* XXXIV 13-17)

Il canto XXXIV del *Mambriano* è di ambientazione interamente cortese, dedicato com'è alla premiazione della giostra e al convito per le nozze di due importanti personaggi del poema. I canti XXXIII e XXXIV concludono la serie principale delle vicende narrate nel poema, nelle quali Rinaldo e Orlando hanno condotto separatamente le loro battaglie, hanno combattuto e vinto e convertito. E ora, accompagnati dal seguito dei loro alleati, si ritrovano nella città di Piraga, dove Fulvia è convolata a nozze con Sinodoro: i due sposini non fanno parte del novero tradizionale dei personaggi, ma i lettori che hanno seguito fin qui le vicende li conoscono ormai bene. Fulvia è la regina di Piraga, una piccola cittadina con un bel porto sul mare (*Mamb.* V 63); è colei che ha avviato Orlando alla sua impresa contro il crudele Meonte; Sinodoro è figlio di Carminiano, un re sottoposto e consigliere di Mambriano, ed è uno dei giovani eroi pagani convertiti al cristianesimo che combattono al fianco di Orlando.

Anche nel *Mambriano* Bradamante è la sorella di Rinaldo. A differenza, però, di quello che per lei immagina Boiardo nel farne la progenitrice degli Este insieme a Ruggiero, nel poema del Cieco il suo personaggio è quello di una donna casta, il corrispettivo femminile di Orlando per virtù

e dirittura morale. In dialogo con l'*Inamoramento de Orlando*, Francesco Cieco costruisce in lei un personaggio che allude all'amore, ci gioca senza però mai realizzarlo. Il pubblico capisce l'allusione e così misura lo scarto tra la riscrittura di Bradiamante offerta dal poema boiardesco e quella compiuta nel *Mambriano*¹³.

Sinodoro era stato innamorato di Bradiamante e della sua bellezza e l'aveva resa il proprio punto di riferimento per cortesia e cavalleria. Lei però non lo aveva incoraggiato, e lui si era poi innamorato di Fulvia ed aveva ottenuto l'amore della donna e il permesso di Orlando di sposarla.

Nel contesto dei festeggiamenti che seguono le nozze, Astolfo interviene per mettere scherzosa zizzania: l'amore pregresso di Sinodoro per Bradiamante potrebbe indurre la competizione e la gelosia tra le due donne, in particolare quando, dopo molto tempo che i due non si vedevano, Bradiamante compare di fronte a Sinodoro, chiamandolo fratello:

«Ben possa star il mio diletto e fido
Sinodor, non amante, ma fratello!
Ben possa star colui che 'l nostro nido
Cercò già de occupar come ribello!
Bradiamante son io, contempla il grido». (*Mamb.* XXXIV 13¹⁴)

Le parole di Bradiamante riassumono con efficacia la storia di Sinodoro e le metamorfosi della loro relazione: da nemici (Sinodoro aveva partecipato all'assedio di Montalbano insieme a Mambriano) a (forse, quasi) amanti, a fratelli. La comparsa della donna guerriera ha l'effetto di attrarre completamente l'attenzione di Sinodoro, che «tutto l'animo suo driciò a costei, / ricordandosi anchor di quella immensa / cortesia ch'altre volte

¹³ Carocci definisce la Bradiamante del *Mambriano* come un «personaggio antiboiardesco» che «entra in scena come una sorta di doppio del personaggio boiardesco, assume una connotazione del tutto nuova» (Carocci, 2021, 65 e 69) proprio in ragione del suo atteggiamento verso l'amore; si veda anche Everson (2006).

¹⁴ Le citazioni dal *Mambriano* sono tratte dall'edizione critica commentata a cura di J. E. Everson, A. Perrotta, A. Carocci, in corso di stampa per Bites. Nel corso del commento per l'edizione critica del *Mambriano* realizzato a quattro mani con Anna Carocci lo scambio è stato fitto ed è pressoché inestricabile l'intreccio tra le idee dell'una e dell'altra. Le pagine che seguono sono in gran parte frutto di un ragionamento comune. Mia è la responsabilità del contenuto finale dell'articolo.

ebbe da lei» (*Mamb.* XXXIV 14). L'attenzione esclusiva di Sinodoro a Bradiamante è dettata dalla gratitudine di chi ha ricevuto un beneficio; ma certo il pubblico, rimasto in sospeso sulla possibilità di un amore tra i due, può ben leggervi anche una certa ambiguità. La scena costituisce perciò un picco di tensione. Svelto, Astolfo interviene, offrendo la sua interpretazione delle parole e degli sguardi:

Astolfo che ciò vide mosse i pei
Verso Fulvia per farla star sospensa;
Alla qual giunto disse: «Alma regina,
Gran scandol veggio ne la tua cucinal

Tu te ne stai qui de bei panni adorna
Fra queste damigelle e non te avedi
Che 'l sposo tuo motteggiando soggiorna
Con Bradiamante sopra il campo a piedi;
La quale ha voglia di farti le corna,
Anzi te l'ha già fatte e tu nol credi:
Io l'ho veduta, volgendomi a caso,
Abbracciar Sinodoro e dargli un baso». (*Mamb.* XXXIV 16-17)

Le parole in rima della clausola «regina: cucina» costituiscono un abbassamento repentino di registro e aprono all'interpretazione delle parole di Astolfo come parole di burla. Astolfo sta compiendo infatti ben due atti piuttosto sconsiderati da parte di un cortigiano: mettere zizzania tra moglie e marito col vilipendere l'onore di una donna. Ma chi parla è Astolfo, e la donna di cui si metterebbe in dubbio l'onestà è l'irreprendibile Bradiamante. Se le ragioni della gelosia e del sospetto potrebbero essere fondate su dati di realtà (Sinodoro è davvero stato innamorato di Bradiamante e questa, pur rimanendo casta, ha accolto con cortesia le sue manifestazioni d'amore), per levatura e prestigio i personaggi che ne sarebbero protagonisti le rendono insussistenti; in particolare la figura di Bradiamante respinge ogni possibile illazione e trasferisce la sua irreprendibilità anche su Sinodoro. Fulvia può perciò ben rispondere chiamando in causa il costume di Francia, confessare di aver baciato Orlando alla stessa maniera, e

rivoltare la burla contro Astolfo, accusandolo di essere un «santa Cita», cioè un bigotto.

«Che più?» rispose Fulvia «non è questo
Il costume di Francia frequentato
Fra vui Francesi? Io el vidi manifesto
Quando Orlando da nui prese combiato,
Il quale è pur, come tu sai, honesto
E sopra gli altri ben morigerato.
Nulla di manco partir non si volse
Che primamente un bacio da me tolse.

E tu vò mo' biasmar per parer bono
E per esser tenuto un santa Cita
Le cose che fra vui licite sono,
Come s'io fosse di memoria uscita?
Lasciali pur basciar, ch'io glil perdono,
E non mi tengo per questo schernita,
Anzi ho piacer che 'l mio sposo e marito
Sia da tal dama amato e reverito». (*Mamb.* XXXIV 14-15)

La parola di Astolfo ha origine da un dato di realtà che poi trasfigura in una maldicenza scherzosa; così facendo, consente e insieme stempera il picco di tensione dello svelamento di Bradiamante a Sinodoro, permette di chiarire i rapporti tra Sinodoro e Bradiamante e di allontanare dalla nuova corte di Piraga lo spettro della gelosia e della rivalità tra le dame, che potrebbe costituire una ragione di conflitto.

Funzione narrativa /2. Astolfo beffato (*Mamb.* XXXIV 27-30)

L'intervento di Fulvia, la sua sagacia e abilità, la prontezza del suo spirito sono esemplari. Una decina di ottave più giù la ritroviamo di nuovo alle prese con Astolfo; questa volta, però, le sue parole la trovano attrezzata non solo di una risposta, ma anche di un dono che corrisponde a una burla e una pubblica gogna per il paladino. Siamo di nuovo in un momento

di massima tensione della cerimonia di premiazione della giostra. Fulvia, come regina della festa, sta offrendo i premi ai giostranti e alla fine, rivolgendosi a Sinodoro, gli offre sé stessa, lo scettro e il suo popolo; e lo fa per compiacere «colui che non ha eguale / di virtù in terra», cioè Orlando: la premiazione della giostra e il matrimonio con Sinodoro hanno innanzitutto la funzione politica di suggellare il patto di collaborazione tra la città di Piraga e la Francia.

«Signor» dicendo «a te per premio assegno
La mia persona e il bel scetro regale,
Il manto, il seggio, la corona e il regno,
E un popol fidelissimo e leale.
E s'io fosse atta a farte don più degno,
Per piacere a colui che non ha eguale
Di virtù in terra, già fatto l'harei,
Tanto per amor suo grato mi sei». (*Mamb.* XXXIV 27)

Con uno schema simile a quello seguito nell'episodio precedente, ora interviene Astolfo: lo stile si abbassa e di nuovo Fulvia viene esposta al sospetto che Sinodoro possa non amarla. Fulvia replica presentando al duca inglese un cappello: il cappello d'infamia, sotto al quale Astolfo possa nascondere la vergogna della sua maldicenza.

«O Fulvia mia, tu ti becchi il cervello,
A creder che costui ti voglia bene!»
Rispose Astolfo; e lei voltata a quello
Tutta benigna con parole amene
Gli appresentò un magnanimo capello
Dicendo: «Amico, questo si conviene
A te, né minore ombra ti bisogna
A voler ben coprir la tua vergogna». (*Mamb.* XXXIV 28)

La reazione di Astolfo è significativa. Laddove Fulvia aveva contenuto con olimpica calma le insinuazioni, qui lui mostra con gesti e manifestazioni corporee le sue emozioni: arrossisce, perde ogni ardimento, tiene gli occhi bassi, si confonde tra la folla.

Astolfo, in cui solea sempre fiorire
L'audacia, ricevette allhor tal scorno
Che per vergogna cominciò a rossire
Né più fu ardito di guardarsi intorno,
Anzi si diede subito a seguire
Quei che a Pyraga facevan ritorno,
Più assai a ogni altro accelerando i passi
Con gli occhi a terra vergognosi e bassi (*Mamb.* XXXIV 29).

Il dono e soprattutto la reazione di Astolfo (che testimonia il successo dello scherzo) provocano il riso di Rinaldo, che loda la donna per essere riuscita nell'impresa, più volte tentata, di far provare vergogna ad Astolfo.

Renaldo rise gran pezo di lui,
Poi contra Fulvia se rivolse e disse:
«Dama, più hai fatto a confonder costui
Che non fé a lassar Circe il greco Ulysse,
Perché altre volte l'Inglese fra nui
È stato punto a fin che ciò avvenisse,
E giurar ti potrei senza menzogna
Che mai più non gli vidi haver vergogna!» (*Mamb.* XXXIV 30)

Rinaldo paragona Circe ad Astolfo e Fulvia ad Ulisse, con una significativa inversione dei generi nei termini del paragone: Astolfo beffato e abbandonato sarebbe Circe, mentre la saggia Fulvia che si libera dell'importuno parlatore sarebbe Ulisse. Innanzitutto però c'è da chiedersi: quale versione della storia di Circe e Ulisse sta seguendo il Cieco? Non certo quella omerica, nella quale magnanimamente e in perfetto accordo la maga lascia andare Odisseo e i suoi compagni. È più probabile, invece, che Francesco Cieco avesse in mente la versione che Boiardo riporta (e parzialmente inventa o contamina¹⁵) nel canto I vi dell'*Innamoramento*, quella in cui

¹⁵ Cristina Zampese mette in luce le diverse fonti del *pastiche* di Boiardo: Circe è menzionata brevemente in *Aen.* VII 10-24 e ancora è protagonista terribile di due episodi in *Metam.* XIV 223-440. Non ci sono fonti certe, invece, per la fine di Circe narrata da Boiardo, mutata in cerva dal suo stesso incantesimo: l'invenzione boiardasca sembra più romanzesca che epica e potrebbe suggerire, secondo la studiosa «una

la Circella rappresentata sulla loggia del giardino di Dragontina beve la sua stessa pozione e viene tramutata in cerva.

Che dala sua stessa arte era inganata,
Bevendo al napo dela incantasone;
Et era in bianca cerva tramutata,
E dapoi presa in una caciasone. (*In. I vi 52*)

Come Circella, anche Astolfo che usava la «incantasone» della parola maldicente per colpire e far arrossire gli astanti ora, grazie a Fulvia/Ulisse, è colpito con gli stessi suoi mezzi, e reso pubblicamente oggetto di burla e derisione. Fulvia, la regina, sa come esercitare la propria autorità e sventare il pericolo della maldicenza: se pure in un contesto di festa il suo gesto la innalza – per sagacia e intelligenza politica – al livello di Ulisse¹⁶; l'innalzamento simbolico è stato reso possibile dalla parola di Astolfo, che sottopone Fulvia a un esercizio di buon governo dislocato in un contesto di festa cortigiana.

Funzione narrativa/3. La vendetta di Astolfo (*Mamb. XXXIV 30-45*)

Un cortigiano offeso, ferito, è sempre un elemento di instabilità. E per quanto si tratti di Astolfo, comunque il paladino si mostra risentito. D'altra parte, aveva affrontato la giostra di festeggiamento organizzata da Orlando in onore di Fulvia e Sinodoro pieno di entusiasmo, attirando l'attenzione per il suo fantastico elmo pieno di grilli («Astolfo per cimer portava un carro / Carco de grylli in atto triomphale» *Mamb. XXXII 15*) e

sua rilettura in chiave allegorica, attraverso la replicazione della vicenda di perdita dell'identità che simboleggia il luogo –il giardino di Dragontina– che la loggia istoriata racchiude» (Zampese, 1994, 268).

¹⁶ Un'altra volta nell'opera Ulisse rappresenta la figura dell'eroe-sovrano, quando Mambriano deve combattere contro gli usurpatori del suo regno e la figura di Ulisse gli viene presentata come esemplare per prudenza tempestività: «Mentre che lui errava in qua e in là, / La signoria occupata gli fu, / Ma l'hom prudente terminando sa / Col tempo adoperar la sua virtù; / E cossi fece Ulysse in verità / Che, inteso il danno, errar non volse più, / Ma scognosciuto alla patria tornò / E tutti e suoi nemici castigò» (*Mamb. II 25*).

distinguendosi in battaglia, con meraviglia degli astanti («E i circostanti che ivi dimoravano / Per meraviglia d’Astolfo stupivano», *Mamb.* XXXII 29). Ora, a differenza di tutti gli altri partecipanti, viene ripagato con un cappello d’infamia. Di nuovo è l’interazione tra Astolfo e Fulvia che permette di mettere in luce e di sventare il pericolo: questa volta è la donna che deve subire uno scherzoso affronto (di nuovo sull’argomento della castità) e che ha l’onere di interrompere la catena di offese e ripicche.

L’allontanamento di Astolfo offeso aveva consentito una «conclusion piacevole e tranquilla» della premiazione della giostra. Poi, a partire da Sinodoro con Fulvia, ciascun barone prende sul suo cavallo una dama per andare verso il palazzo di Piraga, dove si terrà il convito. Il gioco, che allude all’incipiente prima notte di nozze tra i due novelli sposi, non è privo di doppio senso erotico (Rinaldo chiama a sé la bella Floria e quella «da l’altre compagne si sgroppa / E al più presto che può gli saltò in groppa» *Mamb.* XXXIV 32). Bradiamante e Orlando disapprovano la prontezza di Rinaldo nei fatti amorosi, ma ugualmente su proposta di Bradiamante Orlando cede al gioco cortese e si cerca lui medesimo qualcuna con cui accompagnarci; anche il narratore partecipa al clima di festa, commentando «per haver non ben la vista instrutta / circa de ciò, se aprese a la più brutta» (*Mamb.* XXXIV 36), partecipando così al clima scherzoso della festa. Astolfo era rimasto escluso dal gioco cortese ed aveva anticipato l’arrivo degli altri al palazzo; così reagisce prendendo un bacio alla francese da ciascuna dama, a partire proprio da Fulvia («Gli donò un bacio a l’usanza francese» *Mamb.* XXXIV 44), di cui si deve vendicare. Tutti ridono, di Fulvia questa volta («il che fé rider tutti i proximani / E vergognar la dama» *Mamb.* XXXIV 44) e l’equilibrio è ristabilito, a patto che Fulvia manifesti ancora una volta la sua saggezza e «sostenga umanamente il peso [...] lasciando i contrasti»:

Hor vedi» disse Astolfo «ch’io t’ho reso
Bon cambio del capel che me donasti
E ch’io non son sì da viltade offeso
Come hoggi al parer mio te imaginasti».
Fulvia sostenne humanamente il peso

Di quella iniuria lassando i contrasti,
E Astolfo si voltò tutto arrogante
A Sofonilla e fece il simigliante. (*Mamb.* XXXIV 45)

Lo slancio erotico di Astolfo, però, va fermato. Così interviene Orlando.

Funzione metanarrativa. Astolfo contro Orlando (*Mamb.* XXXIV 47-49)

Il gioco di equilibri, fondamentale per mantenere la concordia a corte, si configura come un lavoro di squadra: nessun membro della corte deve passare il segno e ciascuno deve cooperare per evitare che ciò avvenga. Orlando interviene perché l'atteggiamento di Astolfo che bacia alla francese tutte le dame è diventato intollerabile e va sanzionato. Matto lo chiama, di nuovo pubblicamente, e sottolinea il proprio dispiacere: «Orlando al fin gli disse: «O cugin matto, / Quanto de la insolentia tua mi aggravala!» (*Mamb.* XXXIV 47).

La risposta di Astolfo è articolata su tre punti: (1) è Orlando il matto, che contrasta la naturale inclinazione dei più all'amore. (2) l'austerità di Orlando deriva forse dalla sua infanzia a Sutri. (3) perciò il paladino dovrebbe deporre le armi e farsi eremita, senza voler essere entrambe le cose e affliggere tutti limitando l'altrui piacere:

«Matto sei tu» disse l'Inglese a Orlando
«Che 'l piacer fuggi e gli altri el van cercando.

E chi considra ben questa tua vita,
Vedendola così austera e dura,
Presto se accorgerà che fu nutrita
Su quel di Sutri in una grotta obscura,
Onde io te exhorto a diventar remita
E a non vestir fra nui più l'armatura,
Perché le son due gran contrarietà
Volere insieme esser soldato e frate». (*Mamb.* XXXIV 47-48)

Le parole di Astolfo compiono alcune complesse operazioni: innanzitutto menzionano un particolare che appartiene all'*enfance* di Orlando, raccontata dalla *Geste francor*¹⁷, da Andrea da Barberino nei *Reali di Francia* e poi nei cantari in ottava sulla storia di Berta e Milone, i genitori di Orlando¹⁸. Queste opere collocano la nascita di Orlandino in Italia, a Imola o a Sutri, in una grotta, tra gli stenti. Questa “archeologia” del personaggio ricorda un fatto noto e induce una sorta di riconoscimento anche nel pubblico: si tratta sempre dell’Orlando della tradizione. La funzione metanarrativa delle parole di Astolfo è dunque quella di connettere il nuovo Orlando del *Mambriano* (programmaticamente anti-boiardesco) con quello antico, dandogli profondità storica e collocandolo all’interno di una tradizione antica e prestigiosa; l’operazione ha un effetto rassicurante e insieme costituisce una *captatio benevolentiae* del pubblico esperto.

Nel contempo, Astolfo fornisce anche una interpretazione sua peculiare della nascita di Orlando: era destinato a fare l’eremita, perché la tendenza all’asceti gli deriva certo da quella iniziale mancanza di agi: per cui si decida e segua la sua vera natura (invece di andar insegnando la continenza al prossimo). L’intervento di Astolfo così solleva un altro nodo costitutivo del personaggio, che era stato già dibattuto, per esempio, nei due testi d’autore precedenti il *Mambriano*, il *Morgante* e l’*Inamoramento de Orlando*. La natura peculiare ed esemplare di Orlando, il suo essere insieme guida spirituale e combattente, porta a riflettere sui diversi modi disponibili di servire Dio: perché, chiede Orlando all’abate suo parente nel *Morgante*, questi non ha preso la via della cavalleria come gli altri della famiglia? «Perché e’ fu volontà così di Dio, / [...] / che ci dimostra per diverse strade / donde e’ si vadi nella sua cittade» (*Morg.* II 6); o sui diversi modelli di de-

¹⁷ Con *Geste francor* si indica comunemente un testo tramandato da un unico manoscritto, il Marciano fondo francese XIII, noto come V13, verosimilmente redatto nella prima metà del XIV secolo. Il titolo è di Rajna, 1872. L’edizione più recente *La Geste Francor: edition of chansons de geste of MS Marc. Fr XIII (=256)*, a c. di L. Zarker Morgan, Tempe (Arizona) 2009.

¹⁸ Il cantare è tramandato in due versioni da stampe cinquecentesche; ne discute la tradizione Barini in *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, a c. di G. Barini, Bologna 1905; si veda anche Perrotta (2016).

clinare la cavalleria: nell'*Inamoramento* Agricane, contrapponendosi ad Orlando, esclama: «Doctrina al prete et al doctor sta bene, / io tanto scio quanto mi convienel!» (*In. I xviii* 43).

Entrambi i messaggi (la connessione all'Orlando tradizionale e il riferimento a una *querelle* a lui legata) sono indirizzati non ai personaggi, naturalmente, ma al pubblico intendente fuori dal testo. Astolfo parla ai paladini del loro essere paladini; insieme inserisce il modello della corte del *Mambriano* e quello offerto dai suoi personaggi all'interno di un quadro più ampio, interconnesso, con i testi d'autori precedenti e con la tradizione condivisa.

La reazione di Orlando, il silenzio, è di nuovo contenitiva: «Orlando non attese a sue parole / Ché troppo si sarebbe dilatato» (*Mamb. XXXIV* 49). Si sarebbe dilatato Astolfo in un botta e risposta infinito; ma anche la questione, a discuterci su, poteva dilatarsi a dismisura. Meglio perciò attendere alle mense e affrettarsi a tavola.

Funzione narrativa/3. L'arte sublima i conflitti (*Mamb. XXXIV 58-70*)

Durante la cena, a conclusione della festa, gli animi appaiono turbati. All'origine del turbamento c'è amore, che mette in fibrillazione tutti e si fa origine di altri moti dell'animo: nei petti i cuori ardono più di candele accese, e i novelli amanti sono sciocchi a tal punto da voler spegnere il fuoco col fuoco (*Mamb. XXXIV 58*). Ma insieme alla passione crescono anche sdegno, gelosia e molte altre emozioni che riverberano mute sui visi, nei sospiri e negli atteggiamenti dei presenti, a seconda del loro carattere.

A l'amor giunser sdegno e gelosia,
Invidia, odio, rancor, vergogna e tema,
Tal che se alcun nel viso impalleggia
L'altro mostrava una rosseza extrema;
E così ardenti erano i lor desiri
Che a ogni sguardo trahean mille sospiri.

Dai timidi venia la pallideza,
Dai vergognosi il soverchio rubore,
Dag'invidi il disdegno e la tristeza,
Dai troppo accesi l'odioso rancore,
Dagli audazi l'ardire e la prontezza. (*Mamb.* XXXIV 59-60)

Ciascuno ha la sua emozione generata dall'intemperanza del sentimento amoroso. Solo Astolfo, però, traduce in parola quello che gli altri si limitano a esperire e a comunicare in modo non verbale: la menzione del suo nome nell'ottava interrompe la serie anaforica che descrive le reazioni non verbali degli altri personaggi.

E Astolfo in questo agli altri era signore,
Ché virilmente senza alcun rispetto
Con la lingua esprimea ciò ch'havea in petto. (*Mamb.* XXXIV 60)

Apparentemente, Astolfo viene biasimato: virilmente, chiosa con intenzioni ironiche il narratore, non ha rispetto, cioè senso del limite; e così le sue emozioni si fanno parola. Di fronte a Floria, parla delle malefatte di Rinaldo: il cugino, dice, è un truffatore e un assassino «verso le dame in servar le promesse» e molte donne saracene aveva lasciato «vedove e dismesse» (*Mamb.* XXXIV 61), e non aveva risparmiato nemmeno la stessa Clarice, sua moglie. Le parole di Astolfo hanno, nuovamente, un duplice scopo, metanarrativo e narrativo. Dal punto di vista metanarrativo, mettono in luce un tratto tradizionale di Rinaldo, particolarmente incline all'amore occasionale e abile nella seduzione; il pubblico sente da Astolfo ciò che già sa di Rinaldo, e riconosce nel *Mambriano* il vecchio caro personaggio della tradizione. Allo stesso tempo il Cieco può procedere con la sua riscrittura del personaggio di Rinaldo, che mostra pazienza e temperanza laddove, in altre situazioni narrative ed altre opere, era stato collerico e reattivo (si veda per esempio la sua reazione in un convito molto meno regolato, offerto dal gigante pagano Brunoro nel *Morgante* III 49-50). A livello narrativo, invece, l'attacco mordace di Astolfo permette a Rinaldo di parlare di una delle più insidiose emozioni a corte: l'invidia.

Disse Renaldo a Floria: «Uno invidioso
È sempre di natura maldicente
E non pò tolerar l'altrui riposo
In modo alcun, perché scoppiar si sente. (*Mamb.* XXXIV 62)

Le parole di Rinaldo sembrano riecheggiare alla lettera le parole di avvio del *Morgante*, quando l'invidia spinge Gano a parlare male di Orlando a Carlo:

mentre che Carlo così si riposa,
Orlando governava in fatto e in detto
la corte e Carlo Magno ed ogni cosa;
Gan per invidia scoppia, il maladetto,
e cominciava un dì con Carlo a dire:
Abbiàn noi sempre Orlando a obedire? (*Morg.* I 11)

Anche nella *Trabisonda* l'invidia è una caratteristica precipua della corte di Carlo. Lo nota il Gran Cane in risposta a Marsilio, che gli chiedeva conto di ciò che aveva visto a corte: in questo caso, lo sguardo straniato proprio del pagano rende ancora più pregnante la descrizione, e il commento: se la corte di Carlo non fosse abitata dall'invidia, i pagani sarebbero ancora più *sugetti* di quello che sono:

La invidia ch'è tra loro e li dispecti
e i tradimenti ch'elli vano usando
e i mal voler che han dentro a li pecti,
che l'un l'altro voria andar devorando.
Se sto non fusse, seriano soggetti
assai più che non siamo seguitando. (*Trabisonda* III 50, 8-51)

Durante il convito, dunque, l'amore porta all'invidia e Astolfo la esprime a parole, *morsicando* il cugino. Astolfo è l'invidioso, Rinaldo parla di virtù: «Ma l'hom che si conosce virtüoso / Debbe far poca stima di tal gente» (*Mamb.* XXXIV 62). Astolfo allora alza la posta: aveva appena detto, per screditarlo presso Floria seduta di fronte a lui, che il cugino era

un irriducibile seduttore; ora menziona la sua povertà («nudo sei quanto ai ben della fortuna», *Mamb.* XXXIV 64) per giungere all'invettiva («stupratore, homicida e ladro expresso; / tu 'l sai senza ch'io il dica per te stesso» *Mamb.* XXXIV 64).

La reazione di Rinaldo è commisurata al tono del suo persecutore: Astolfo non può certo invidiarlo per la sua povertà («benché queste cose / non ti possano muovere a invidiarne», *Mamb.* XXXIV 65) ma può ben prendersela per il favore di Floria, che desidererebbe per sé, e il desiderio lo induce a dirgli «parole invidiose» (*Mamb.* XXXIV 65): l'intento di Astolfo è quello di far alzare Rinaldo e di poter così prendere il suo posto di fronte a Floria. Il posto di Astolfo, però, ribadisce Rinaldo, è certamente quello del servitore e lui merita «da ognun esser deluso / e come un vil buffon mostrato a dito» (*Mamb.* XXXIV 66). A udir questa ingiuria, «non dimandar se Astolfo torse il muso / e se da la moschetta fu assalito» (*Mamb.* XXXIV 66; come nel Morgante: «Non domandar, quando e' l'udì Rinaldo, / se gli montò sù al naso il moscherino» *Morg.* XX 40). Addirittura Astolfo, a sentirsi ingiuriare «fra tante e sì degne persone», «a pena ch'el se pote contenere, / ch'el non venisse con seco a le mani» (*Mamb.* XXXIV 67). La vicenda ha raggiunto il suo apice, Rinaldo rincara la dose: lo chiama *regazon*, gli chiede di cacciare i cani, scopare la casa e di portargli da bere, come già hanno fatto i migliori baroni dell'Asia (*Mamb.* XXXIV 67). Siamo a un passo dalla rissa.

È a questo punto, però, che Astolfo compie un mirabile colpo d'ala, linguistico innanzitutto e letterario. La parola letteraria, comica, espressiva, iperbolica e assurda ha l'effetto di trasfigurare la zuffa, di trasferirla su un piano puramente retorico, di convertirla in occasione di riso e in burla. L'attenzione si sposta dall'oggetto della burla all'enunciazione, che *per se* genera l'effetto comico. Sicuro, Rinaldo è stato servito e riverito dai più grandi re dell'Asia!

Rispose Astolfo: «In Africa ho saputo
Che 'l gran Gargamatan ti diè al partire
Quatordice civette per tributo

E un guffo che gli avesse a custodire;
Poi, che 'l Soldan ti vuol mandar un scuto
Non passa molto, che farà stupire
Tutti color che ti veranno apresso,
El qual gli dié in l'India esser promesso.

Anchora intesi dir come il Gran Cane
S'obligò de mandarti ogni anno un cuccio
Sino in Guascogna e tante gate hyrcane
Che ti potesti frudare un capuccio».
De Licomauro disse e de Tifane
Mille altre ciancie in modo che 'l lor cruccio
Fu vòlto in scherzo, il parlar rinrescevole
Divenne più che mai lieto e piacevole.

E così motteggiando terminoro
La sontuosa cena ricca e magna, (*Mamb. XXXIV 68-70*)

Astolfo lascia gli insulti per elencare una serie di doni scherzosi in favore di Rinaldo (che, si sottintende, non merita doni seri), nominando regnanti pagani inventati (come il «gran Gargamatan») o incontrati nel corso del poema, che avrebbero dato o starebbero per dare al cavaliere dei tributi burleschi: gufi e civette, cani e gatte. Il dono del Soldano, uno scudo mirabile (l'unico cavalleresco), non è ancora pervenuto nelle mani del donatore, ma certo Rinaldo riceverà una quantità di «gate hyrcane» da poterne foderare un cappuccio (non una grande quantità, dunque). L'uso di nomi altisonanti ed esotici, il lessico specifico riferito al dono («ti dié al partire», «tributo», «s'obligò») il ricorso alle consecutive («tante gate...che...»), unito agli oggetti di poco valore o inesistenti, costituiscono la burla. Così, il pericolo è sventato, Astolfo e la sua parola ornata compiono il miracolo: il cruccio è volto in scherzo, la spiacevolezza del loro parlare diviene piacevolezza. L'invidia si stempera, l'animosità si converte in riso. La parola di Astolfo ha avuto l'effetto dapprima di far emergere il conflitto e poi di risolverlo. Astolfo ha catalizzato su di sé tutte le emozioni negative del convito (in questo caso effetto negativo dell'amore) le ha

espresse, e infine le ha sciolte in giochi e *calembour*. Tutto questo sempre all'interno dell'espressione vivace degli stati d'animo: è Astolfo che torce il muso, viene assalito dalla moschetta; ma la sua funzione è quella di far prevalere il riso. E la sua parola ornata, il suo saper dire “così ben male” («Carlo non poté far ch'el non ridesse / Odendo Astolfo dir così ben male», XXXV 51) è l'antidoto per quel veleno insinuante e sottile che abita tutte le corti: la maldicenza, l'invidia. Grazie al suo personaggio, facilmente nella corte di Carlo può essere convogliato su un solo membro della corte, elaborato attraverso l'interazione, ed infine espulso in una liberatoria risata.

§

Bibliografia citata

- Bartolucci, Lidia, «La figura di Astolfo nell'*Aquilon de Bavière*», in *Bologna nel Medioevo. Atti del convegno* (Bologna, 28-29 ottobre 2002), Bologna, Pàtron, 2004, pp. 292-303.
- Canova, Andrea, «Vendeta di Falconetto (e Inamoramento de Orlando?)», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, Atti del convegno* (Scandiano, Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 77-106.
- Carocci, Anna, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018.
- , *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021.
- Cirillo, Marilina, «Mutevole fisionomia di un personaggio: Astolfo», *Italian Culture*, 13 (1995), pp. 55-74.
- Eco, Umberto, «Tipologia della ripetizione», in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Ed. Francesco Casetti, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 19-36. (anche in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 125-146).
- Everson, Jane E., «The Identity of Francesco Cieco da Ferrara», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 45 (1983), pp. 487-502.
- , *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- , *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- , *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international [Bordeaux, 17-18 ottobre 2003], réunis par J.-L. Nardonne, Toulouse, Université de Toulous-Le Mirail, 2006, pp. 165-182.
- , «Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense», in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173.

- Limentani, Alberto, «Il comico nell'Entrée d'Espagne», in Id., *L'Entrée d'Espagne' e i signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon, Padova, Antenore, 1992, pp. 109-141.
- Ferrero, Giuseppe Guido, «Astolfo (storia di un personaggio)», *Convivium*, 5 (1961), pp. 513-530.
- Martini, Elisa, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Napoli, Alessandro, «Dolori e trionfi di Rinaldo imperatore nel poema "Trabisonda" e nell'Opera dei Pupi siciliana», *AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di epica*, 4/2, pp. 41-64. DOI: <<https://doi.org/10.54103/2724-3346/21866>> (cons. 6/11/2023).
- Orvieto, Paolo, *Poemi minori del Quattrocento. Altobello, Reina Ancoira, Trabisonda, Inamoramento de Carlo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Perrotta, Annalisa, «Lo spazio della corte. La rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci», *The Italianist*, 2 (2004), pp. 141-168.
- , «L'errore di Berta. La nascita e l'infanzia di Orlando tra la Geste franco e i poemi anonimi in ottava rima», *Studj Romanzi*, 12 (2016), pp. 137-166.
- , *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto libri, 2017a.
- , «"Matti" e traditori a corte: uso della parola e potere politico tra *Spagna, Orlando innamorato* e *Mambriano*», *Critica del testo*, 20/1 (2017b), pp. 301-332.
- , «Rinaldo conquista l'Oriente: figure antiche e storia contemporanea nella *Trabisonda*», *Critica del testo*, XXII, 31, 2019, pp. 235-67.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- Rajna, Pio, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna 1872.
- Sampietro, Luigi, «L'Astolfo di Matteo Maria Boiardo», *Forum Italicum: a Journal for Italian Studies*, 14 (1980), pp. 43-61.
- Santoro, Mario, «L'Astolfo ariostesco: 'homo fortunatus'», in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 185-236.

- Spinelli, Alice, «Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance», *helden, heroes, héros*, 3 (2015), pp. 37-46.
- Vallecalle, Jean Claude, «“Fortitudo et stultitia”: remarques sur le personnage d’Estout dans les chansons de geste», in *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, a cura di. Faucon Jean-Claude, Labbé Anne-Marie e Quéruef Danielle, Paris, Honoré Champion, 1998, II, pp. 1423-1434
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all’Ariosto*, Roma, Carocci 2000.
- , *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- , «Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni», in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, *Tre volte suona l’olifante...: la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 79-93.



La festa di Orlando: intrattenimenti privati e riti pubblici nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara

Anna Carocci
(Università degli Studi Roma Tre)

Abstract

A dispetto del loro contenuto fantastico, i poemi cavallereschi in ottava rima del Quattro-Cinquecento possono farsi ritratto o *speculum* della realtà contingente. È quanto accade in modo particolarmente significativo nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, poema composto nell'intervallo che separa il capolavoro di Boiardo e quello di Ariosto e strettamente legato alla famiglia Gonzaga: anche attraverso un serrato rapporto di ripresa e ribaltamento di alcuni episodi dell'*Inamoramento de Orlando*, il Cieco si serve infatti della rappresentazione delle feste per proporre contenuti insoliti per la letteratura cavalleresca e per tratteggiare un ritratto di corte ideale, basato sull'armonia, la pacificazione e la ricerca del bene comune.

Parole chiave: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, festa, Boiardo, *Inamoramento de Orlando*.

Despite their fantastic content, chivalric poems of the 15th and 16th centuries can become a portrait or a *speculum* of the actual reality. This happens in a particularly significant way in the *Mambriano* by Francesco Cieco da Ferrara, a poem composed between Boiardo's and Ariosto's masterpiece, and closely linked to the Gonzaga family. Here, resorting also to a close interplay with some episodes of *Inamoramento de Orlando*, Francesco Cieco uses the representation of parties and feasts to propose contents quite unusual for chivalric literature and to sketch the portrait of an ideal court, based on harmony, pacification and the search for the common good.

Keywords: *Mambriano*, Francesco Cieco da Ferrara, feast, Boiardo, *Inamoramento de Orlando*.



Lasiam costar che a velia se ne vano
(Che senterite poi ben la sua gionta)
E ritornamo in Francia a Carlo Mano
Che i soi magni Baron provede e conta,
Emperò che ogni Principe cristiano,
Ogni Duca e signore a lui se afronta
Per una iostra che avea ordinata
Alhor di magio, ala Pasqua Rosata.

(Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, I, i, 8)¹

L'*Inamoramento de Orlando*, il poema che forse più di ogni altro ha segnato una cesura nella letteratura cavalleresca italiana, si apre con una scena quanto mai tradizionale: una festa alla corte di Carlo Magno, mentre, inaspettata per i personaggi ma preannunciata e attesa per i lettori, si fa sempre più vicina, attraversando il mare, la minaccia di un attacco pagano. Nel mettere il pubblico davanti a questa situazione narrativa così caratteristica, Boiardo sta in realtà preparando il suo gran colpo di teatro: l'avvento di Angelica, *nova cossa* della narrazione carolingia, che, accendendo di desiderio ogni singolo cavaliere, spezzerà il filo delle vicende collettive – tanto la *iostra* preparata dall'imperatore cristiano, quanto l'invasione organizzata dal sovrano pagano – e le trasformerà in imprese individuali². Lungi dal creare motivo di alleanza tra i personaggi, infatti, la condivisione dello stesso obiettivo (appunto il possesso di Angelica) fa venir meno addirittura la contrapposizione basilare della letteratura carolingia tra schieramento cristiano e schieramento pagano, lasciando i cavalieri ad agire da

¹ Le citazioni dell'*Inamoramento de Orlando* e dell'*Orlando furioso* provengono rispettivamente da Boiardo (1999) e Ariosto (2013); le citazioni dal *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara provengono invece dall'edizione critica e commentata in corso di stampa a cura di J.E. Everson, A. Perrotta, A. Carocci.

² Angelica è introdotta proprio con il sintagma *nova cossa*: «Ma nova cossa che ebe ad aparire / fè lui con li altri insieme isbigotire», *In*. I i 20, vv. 7-8. Nell'impossibilità di dar conto della bibliografia sulle innovazioni boiardesche mi limito a rimandare al classico Limentani (1986) per l'apparizione di Angelica, a Donnarumma (1996) per la trasformazione dei paladini carolingi in eroi «individualisti», e a Villoresi (2000) per un quadro d'insieme e ulteriore bibliografia.

soli e in competizione gli uni con gli altri – indifferenti al fatto che siano compagni d'arme oppure «di fé diversi»³.

In qualche misura, questa alterazione del netto confine che di regola separa personaggi cristiani e musulmani (che non significa, beninteso, un suo venir meno) è anticipata già nella descrizione della grande giostra di Parigi:

Erano in corte tuti i paladini,
Per honorar quella festa gradita,
E da ogni parte e da tuti i confini
Era in Parigi una gente infinita;
Eranvi anchora molti Saracini,
Perché corte reale era bandita,
Et era ciascaduno assicurato,
Che non sia traditor o renegato. (*In.* I i 9)

La straordinarietà della festa (*corte reale* indica, secondo Tissoni Benvenuti, «il più solenne ricevimento possibile a corte, che comporta una sorta di tregua con i nemici»⁴) fa sì che, a eccezione delle categorie infide per eccellenza dei traditori e dei rinnegati, anche i cavalieri pagani godano della stessa immunità dei cristiani: un dato che anticipa il loro destino comune, perché tutti, pagani e cristiani, saranno ugualmente vittime del fascino di Angelica. E forse proprio per questo motivo l'*Inamoramento de Orlando* non vedrà altre occasioni festive ugualmente solenni: ci saranno, sì, banchetti in onore dei diversi cavalieri, ma sempre in terre pagane quando non addirittura magiche, organizzati dalla stessa Angelica o dalle varie figure di fate e maghe che punteggiano il poema, e che creano mondi favolosi per imprigionarvi i cavalieri⁵. Né la situazione cambia in modo significativo nell'*Orlando furioso*: per ritrovare un'occasione di festa di corte

³ È la celebre, ma non priva di ambiguità, definizione di Ariosto in *Of* I 22, 2.

⁴ Boiardo (1999, 11).

⁵ Penso ad esempio al banchetto di accoglienza che – su sollecitazione di Angelica – viene riservato a Rinaldo al suo arrivo a Palazzo Zolioso (*In.* I viii 4-10), al regno di Dragontina (*In.* I xiv 42) o all'episodio della Fonte del Riso (*In.* III vii 6-16).

all'interno del regno cristiano che possa reggere il confronto con la *iostra* della *Pasqua rosata* indetta da Carlo Magno all'inizio dell'*Inamoramento* bisognerà aspettare addirittura il finale del poema ariostesco e le nozze di Ruggero e Bradamante:

Libera corte fa bandire intorno,
ove sicuro ognun possa venire;
e campo franco sin al nono giorno
concede a chi contese ha da partire...
(Ariosto, *Of* XLVI 74, vv. 1-4)

La celebrazione dell'unione dei progenitori estensi chiude il cerchio con la festa d'apertura di Boiardo: un'altra occasione di *corte* che viene *bandita* dall'imperatore, in cui ciascun ospite – a prescindere dalla sua religione o provenienza geografica – è *sicuro*. Ma il collegamento tra la festa d'apertura dell'*Inamoramento* e la festa di chiusura del *Furioso* (anche con un diretto richiamo intertestuale, da «...corte reale era bandita, / et era ciascaduno assicurato», *In*. I i 9, 6-7, a «Libera corte fa bandire intorno, / ove sicuro ognun possa venire», *Of* XLVI 74, 1-2) non fa che mettere in risalto la diversa ideologia dei due capolavori ferraresi (e riflette più in generale il diverso trattamento dei personaggi musulmani nei due poemi): in Boiardo la compresenza di cristiani e pagani preparava, con l'avvento di Angelica e l'irruzione del desiderio, a un destino comune; in Ariosto, al contrario, siamo sotto l'assai più tradizionale segno dell'inconciliabilità e della rottura, perché la festa di nozze dei due cristiani viene disturbata dall'arrivo del pagano Rodomonte e il poema si conclude con un duello all'ultimo sangue⁶.

Al di là però di questa divergenza, qui interessa attirare l'attenzione su un altro elemento. Ricca com'è di guerrieri dalla forza incredibile, fatti

⁶ Come sottolinea Jo Ann Cavallo, l'osservazione di Italo Calvino per cui «l'essere “di fè diversi” non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera», in realtà, «appropriata per l'*Inamoramento*, non può essere applicata a gran parte del *Furioso*: il trattamento dei personaggi pagani è assai più positivo e privo di pregiudizi, insomma, in Boiardo che in Ariosto, anche, naturalmente, a causa dell'assai diverso quadro storico in cui viene scritto il *Furioso*, in cui la minaccia musulmana era sentita come molto più forte e vicina. Si veda Cavallo (2017, cit. p. xviii) e anche Pavlova (2020).

d'arme spettacolarizzati e creature fantastiche e mostruose, la letteratura cavalleresca si presenta a prima vista come quanto di più lontano dal mondo reale; in realtà, com'è noto, in molti casi questo scollamento è solo apparente, e le storie remote delle gesta dei paladini intessono un legame vario e sfaccettato con la realtà contingente dei loro autori e dell'epoca in cui sono composte: possono assolvere a un meccanismo di sublimazione e rassicurazione delle paure del grande pubblico, essere il tramite per messaggi politici e propagandistici, celebrare personaggi viventi illustri o, al contrario, denunciare i meccanismi di potere all'interno del mondo contemporaneo⁷. Sembra paradossale, quindi, che proprio in *Inamoramento* e *Furioso*, la coppia di testi che costituisce la più potente e rivoluzionaria svolta nel nodo che lega letteratura cavalleresca e realtà cortigiana – con l'apertura non solo al tema encomiastico ma anche a quello dinastico e con la celebrazione, soprattutto in Boiardo, di Ferrara come corte ideale –, scarseggino le rappresentazioni della corte in festa, mentre singoli dettagli, riflessi dell'effettivo apparato festivo cortigiano (oggetti d'arredamento preziosi, accompagnamento musicale, apparati decorativi effimeri), fanno la loro comparsa non nella corte per eccellenza (Parigi) ma nei regni incantati, dove il confine tra verità e finzione è sottile e spesso illusorio⁸.

L'importanza della festa cortigiana sia con funzione di proiezione idealizzata sia, soprattutto, di *speculum* della corte reale è invece centrale in un altro poema legato alla famiglia estense, che – assai meno noto ai nostri giorni – era considerato parte integrante del canone della letteratura cavalleresca “alta” nel primo Cinquecento: il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara⁹. Si tratta di un poema scritto letteralmente all'ombra di Boiardo,

⁷ Sulla presenza di temi politici (anche di stringente attualità) all'interno della letteratura cavalleresca del Quattrocento, tanto nell'ambito della politica estera quanto in quello della corte e delle sue dinamiche, si rimanda a Perrotta (2017a) e (2017b).

⁸ Esempio emblematico è l'episodio dell'isola di Alcina, con il complesso rituale messo in atto per sedurre Rugiero, che non comprende solo la bellezza (fasulla) di Alcina ma anche canti, balli, banchetti, giochi e altri tipi di intrattenimenti cortigiani (*Of* VII 9-23); come cercherò di dimostrare in altra sede, peraltro, l'episodio sembra rifarsi agli intrattenimenti sull'isola di Carandina nei canti I-II del *Mambriano*.

⁹ *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano composto per Francisco Cieco da Ferrara*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi di Bondeno, 1509. Il poema in 45 canti gode di una buona fortuna editoriale (una quindicina di

perché il suo autore opera a cavallo tra XV e XVI secolo, dunque nell'intervallo cronologico che separa l'*Inamoramento* e il *Furioso*, e in un ambiente affine, spostandosi tra le corti gonzaghesche di Bozzolo e Mantova e la corte estense di Ferrara. È anche il primo poeta a saper veramente recepire la portata delle innovazioni boiardesche, che non accetta nel modo passivo e superficiale tipico della maggior parte degli altri autori che scrivono subito dopo il conte di Scandiano, ma che sottopone a una puntuale e spesso polemica riflessione, accettandone alcune, rifiutandone e anzi ribaltandone molte altre¹⁰. Un'analisi attenta del poema rivela come queste scelte rispondano a una strategia precisa: l'autore è guidato da un progetto di narrazione cavalleresca che punta a una funzione assai diversa dall'intrattenimento boiardesco – una funzione educativa nel senso ampio del termine, tanto dal punto di vista morale quanto da quello politico-sociale. In questo progetto la corte – e dunque anche la festa di corte – svolge un ruolo di primissimo piano. Finora gli studi hanno esaminato le celebrazioni del *Mambriano* soprattutto come riflesso di effettive dinamiche delle feste cortigiane dell'epoca del Cieco, oppure come mezzo per riflettere sugli equilibri che regolano la vita di corte e ne permettono il corretto funzionamento¹¹. Non è stato però ancora messo in luce quanto sia accurato e complesso il disegno d'insieme che emerge dalla successione delle diverse feste del poema, sia nel loro dialogo con la tradizione precedente (*Boiardo in primis*) sia nella loro graduale evoluzione, attraverso la quale, come cercherò di dimostrare

edizioni nel XVI secolo) e soprattutto di un forte riconoscimento nella prima metà del Cinquecento, quando il Cieco è considerato a tutti gli effetti al quarto posto tra i grandi autori cavallereschi. Emblematica la dichiarazione di Teofilo Folengo, che traccia un vero e proprio canone della letteratura in ottava rima della sua epoca, distinguendo tra i cosiddetti libri da battaglia (cantari bellici per lo più anonimi, ma di grande successo di pubblico) e i pochi *autenticati* grandi autori cavallereschi: «ma *Tribisunda*, *Ancroia*, *Spagna*, e *Bovo* / co' l'altro resto al foco sian donate; / apocrife son tutte, e le riprovo / come nemighe d'ogni veritate; / Boiardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco / autentici sono, et io con seco», *Orlandino* I 21, vv. 3-8 (Folengo, 1991). Dopo un lungo periodo di oblio, negli ultimi decenni il *Mambriano* sta giustamente godendo di un nuovo interesse negli studi: il rimando obbligato è in primo luogo ai molti contributi di J. E. Everson, tra cui in particolare Everson (1994, 2006, 2011); si vedano poi le due monografie Martini (2016) e Carocci (2021), cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

¹⁰ Su questi aspetti si vedano almeno Everson (2006), Carocci (2015 e 2021); sugli altri autori della fase boiardesca dell'ottava rima cfr. Carocci (2018).

¹¹ Si vedano rispettivamente gli studi di Elisa Martini, in particolare Martini (2016), e Annalisa Perrotta, in particolare Perrotta (2017b).

in queste pagine, il Cieco disegna una vera e propria alternativa rispetto al mondo descritto dagli altri poemi cavallereschi: un'alternativa morale, ma anche e soprattutto un'alternativa politica¹².

Il Cieco da Ferrara e la corte

Il *Mambriano* è pubblicato postumo a Ferrara, in un periodo (il 1509, tra la *princeps* in tre libri dell'*Inamoramento* del 1495 e quella del primo *Furioso* del 1516), con un editore (Giovanni Mazzocchi, lo stesso scelto da Ariosto per la prima edizione del suo poema) e un dedicatario ufficiale (Ippolito d'Este) che rimandano immediatamente e direttamente alla Ferrara estense. Eppure, a dispetto di questi dati, e a dispetto del riferimento a Ferrara contenuto nel suo soprannome, la corte estense non è la corte principale del Cieco, né l'ambiente in cui viene composto e con cui si relaziona la maggior parte del testo del suo poema.

Nei pochi documenti giunti fino a noi in cui compare, Francesco Cieco – o Orbo – è menzionato sempre in relazione alla famiglia Gonzaga, in parte il ramo principale di Mantova e in parte il ramo cadetto di Bozzolo¹³. In ognuna di queste corti, accanto a un uomo di potere, c'è una donna di potere e anche di cultura: a Mantova, naturalmente, Isabella d'Este, sposa di Francesco Gonzaga (e il primo documento sul Cieco ce lo mostra nel 1489 proprio nel seguito di Gonzaga in visita alla futura sposa Isabella, indicandolo come «Francesco orbo familiari ill.mi domini marchionis Mantue»¹⁴); a Bozzolo Antonia del Balzo, moglie di Gianfrancesco Gonzaga, nobile, colta ed energica, che, nella sua lunga vedovanza,

¹² Le riflessioni che seguono sono nate in gran parte nel corso del commento per l'edizione critica del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara, realizzato a quattro mani con Annalisa Perrotta: in tutte le fasi di questo lavoro, la collaborazione e la sinergia, lo scambio e il dialogo sono stati tali che è pressoché impossibile definire con certezza un confine tra ciò che pertiene all'una e all'altra. La responsabilità ultima di queste pagine è ovviamente mia; ma intuizioni e idee sono di entrambe.

¹³ Per le notizie esistenti sulla vita del Cieco cfr. Everson (1983), da cui provengono anche i documenti citati.

¹⁴ Archivio di Stato di Modena, Archivio Estense, Zornalle de Uxita, 1489, f. 7.

si dimostrerà capace di svolgere le funzioni di tutrice dei figli e reggente dei feudi con tanta abilità da essere definita «non di meglio se uomo fosse stata e nell'arte di governare maestra»¹⁵, e che è anche a sua volta appassionata di letteratura cavalleresca, come mostra una sua lettera del 1510 alla cognata Isabella, quando, ringraziando per i «libri francesi» ricevuti, spiega che la accompagnano durante le sue attività quotidiane, perché «cussi lavorando me li faccio leggere per spassare il tempo»¹⁶.

Tutte queste figure hanno senza dubbio avuto rapporti diretti con il Cieco e un ruolo più o meno attivo nella composizione del suo poema. Tra i documenti più interessanti sull'autore e canterino ci sono infatti tre lettere di Antonia del Balzo e Gianfrancesco Gonzaga a Isabella d'Este (le cui missive, purtroppo sono andate perdute), in cui viene accettato il prolungamento del soggiorno del Cieco a Mantova o viene promesso un suo prossimo arrivo «a ciò che ancora lei [Isabella] ne possa pigliar qualche piacer nel suo cantare che ogni dì migliora». La promessa, tuttavia, sembra concessa piuttosto a malincuore, tanto che Gianfrancesco chiede esplicitamente alla cognata che la permanenza del Cieco presso di lei sia il più breve possibile: «prego Quella quando gli parrà non gli sia dispiacer de remandarlo perché qua ho pocho altro piacer se non de audirlo»¹⁷. Ancora più rilevante è il ruolo di Francesco Gonzaga, che compare addirittura come una sorta di personaggio all'interno del *Mambriano*: a lui, con l'appellativo di «gonzagesco sole», il Cieco si rivolge a più riprese nel poema come dedicatario dell'opera e suo interlocutore, facendolo anche intervenire in discorso diretto a sostegno della composizione¹⁸.

¹⁵ Racheli (1889); su Antonia del Balzo si veda Peyronel Rambaldi (2012, 25-52).

¹⁶ Archivio di Stato di Modena, Archivio Gonzaga, b. 1802, c. 250r, 5 marzo 1510, cit. in Rambaldi (2012, 48).

¹⁷ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Carteggio Bozzolo e Sabbioneta, busta 1800. La lettera di Antonia del Balzo è del 23 ottobre 1491, quelle di Gianfrancesco Gonzaga sono del 12 e 26 novembre 1492. Sui gusti letterari di Gianfrancesco cfr. Chambers (2007), che riporta il catalogo della sua biblioteca.

¹⁸ Riferimenti al dedicatario punteggiano il poema, fin dal «divo sole» del canto d'esordio (*Mamb.* I, 2, v. 2), poi ripreso con formula ancora più esplicita nel «gonzagesco sole» di XII, 1, v. 2 (si ricordi che il sole era appunto lo stemma dei Gonzaga); Gonzaga, inoltre, compare fin dal proemio del I canto come un

Si capisce insomma che a essere «da Ferrara» non sono tanto l'autore o l'opera (almeno nella sua porzione più consistente) quanto la *princeps* del poema; non sembra improbabile, tuttavia, che negli ultimi anni della sua vita il Cieco si sia trasferito a Ferrara, e che la parte finale del *Mambriano* dialoghi con la realtà cortigiana estense. Il Cieco muore nel 1506 (ad annunciarcelo è un'altra lettera diretta a Isabella d'Este, da cui si ricava anche la notizia di un lavoro di traduzione della *Tebaide* di Stazio¹⁹); e quando l'opera viene pubblicata, nel 1509, il curatore del volume, che si definisce parente ed erede del Cieco, premette una lettera dedicatoria a Ippolito d'Este, sottolineando che l'autore «havea disposto e già era in procinto de mutare tutto il principio, maxime dicare il libro suo a vostra S. Illust. e poi che l'havesse exattamnte corretto sotto il nome di quella pubblicarlo»²⁰. Non si può certo sapere quanto ci sia di vero in quest'affermazione; ma è un altro filo che lega il Cieco alla stessa realtà cortigiana in cui vedono la luce i due grandi capolavori estensi.

Dal rito d'amore al rito pubblico

Non può stupire che, rivolgendosi, almeno come destinatari privilegiati, a un pubblico che conosceva alla perfezione le vicende dell'*Inamoramento*, il *Mambriano* sembri aprirsi in chiave spiccatamente boiardesca. Il

vero e proprio personaggio che incoraggia il narratore in discorso diretto, chiamandolo, per la prima volta nel racconto, con il suo soprannome: «E quel più volte in ciò m'ha pòrto ardire / dicendo: "Cieco, l'homo oprar si vole, / mentre che in questa vita se ritrova, / per lasciar dopo sé memoria nova..."» (I 2, vv. 5-8). Cfr. Carocci (2012, 41-42 e 90-91).

¹⁹ Baldassar Machiavelli a Isabella d'Este, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Carteggio Inviati e diversi, busta 1241, lettera 270, febbraio 1506: «In segno de la mia servitù mando a V. Exia un piccolo dono [...]. Vostra Sigia mi disse che havria a charo haver quel Statio tradocto di Francesco Ciecho e perché il portatore di questa è si lo herede vostra Sigia intenderà da lui circha ciò la cagione perché non l'ho mandato a V. Sigia, certificando quella che lei prima l'ha ad havere che persona alchuna»; da queste parole si capisce non solo che il Cieco stava appunto lavorando a una traduzione di Stazio, ma che quando è scritta la lettera la sua morte è già nota.

²⁰ Il sedicente parente ed erede (forse lo stesso cui fa riferimento Baldassar Machiavelli nella sua lettera?) si firma Eliseo Conosciuti; la dedicatoria è riportata in apertura della *princeps* del poema.

primo canto del poema vede infatti la puntuale riproposizione delle vicende d'avvio dell'*Inamoramento*: un sovrano pagano inventato *ad hoc*, che dichiara le intenzioni di distruggere il regno cristiano; un viaggio per mare verso le coste francesi; e poi l'irruzione del tema amoroso, che trasforma lo scontro collettivo in una contesa individuale in nome dell'amore²¹. Ad essere connotata in senso boiardesco è anche l'ambientazione, perché, dopo che il re pagano Mambriano fa naufragio nel suo viaggio verso la Francia, il Cieco sposta la vicenda sull'isola della fata Carandina, presentata con tutti i tratti caratteristici dei regni incantati dell'*Inamoramento*: la frontiera acquifera che il cavaliere deve attraversare per raggiungere l'abitazione incantata (che si trova su un'isola, e in più è un palazzo circondato da un corso d'acqua); un edificio di eccezionale bellezza, composto di un intarsio di materiali preziosi e lucenti e adornato di logge affrescate; un giardino o *locus amoenus* con i classici attributi del paradiso terrestre. Anche i personaggi e le loro reazioni sono tipici dei regni magici boiardeschi: da un lato c'è il personaggio maschile, che può essere indifferentemente pagano o cristiano (nel poema del Cieco il regno magico è raggiunto prima dal pagano Mambriano, poi dal cristiano Rinaldo), ma è sempre ammutolito e quasi fuori di sé per lo stupore davanti a tanta meraviglia; dall'altro lato ci sono le abitanti del luogo, esclusivamente di sesso femminile ed esclusivamente pagane, e soprattutto la loro signora – donna di eccezionale bellezza e straordinari poteri magici – che rivolge al cavaliere grandi onori, mai privi, però, di un secondo fine²².

È in questo contesto che ha luogo la prima occasione festiva del poema: il banchetto che Carandina offre a Rinaldo dopo che il cavaliere ha combattuto per lei, ma anche dopo che i due, passati per un bagno profumato, hanno avuto il loro primo incontro amoroso. Pur continuando a ispirarsi al modello boiardesco (innanzitutto, in questo caso, quello di

²¹ Nel I canto del poema, Mambriano, nipote del celebre e tradizionale avversario di Rinaldo Mambrino, crede alla menzognera versione che accusa Rinaldo di aver ucciso a tradimento il suo nemico e decide di partire con un grande esercito per attaccare la Francia e vendicare lo zio; fa però naufragio e approda, unico sopravvissuto, sulle coste dell'isola di Carandina, dove diventa l'amante della fata.

²² Sui regni magici boiardeschi e le loro creatrici si rimanda ad Alexandre-Gras (1998) e Delcorno Branca (2022, 173-190).

Palazzo Zolioso, il primo luogo incantato raggiunto da Rinaldo nell'*Inamoramento*), il Cieco, nella sua descrizione, amplifica alcuni elementi per fare del banchetto una vera e propria celebrazione dei sensi²³: i sensi legati alla sfera alimentare (perché vengono offerte «molte vivande in più vasi destinte» e «Chi arecava de l'acqua e chi del vino», *Mamb.* II 39, v. 5, e 40, v. 2) e più in generale all'intero apparato conviviale, con uno stuolo di fanciulle che serve i commensali e con l'allestimento di un convito all'aperto, in un giardino «pien d'harmonie e d'ocelli» (II 40, v. 3); ma soprattutto i sensi legati all'intrattenimento musicale e recitativo tanto tipico della realtà cortigiana. Mentre la cena è in corso sopraggiunge infatti una *fanciulla*, una *performer* che svolge tutte le funzioni tradizionali del canterino: prima allietta Rinaldo e Carandina con della musica strumentale, quindi, aggiungendo la parola alla musica, onora l'ospite di riguardo recitandone le imprese, e infine passa alla vera e propria narrazione con il racconto di una novella – un racconto di secondo grado che interrompe per qualche tempo il filo principale del poema. Di questa *performer* – una alter ego dell'autore, ma declinata al femminile, in linea con il resto delle abitanti del regno di Carandina – si sottolineano l'abilità e ancora di più gli straordinari effetti del suo canto su Rinaldo:

Mentre che si cenava una fanciulla
Gionse con una cithera sonando;
Renaldo tanto del son si trastulla
Che lasciò di mangiar quella ascoltando;
Presso a costei Orpheo sarebbe nulla,
Qual già a sé trasse le selve afirmando
Gli ocelli, gli animali, i pesi e i fiumi
E in l'inferno cangiò legge e costumi.

Costei con un bel modo recitò
Tutte le prove che Renaldo fé
Quando del lito Mambrian cacciò
Dandoli sempre mai de l'acqua al pè;

²³ Il modello del Cieco è ovviamente costituito in generale dai regni incantati dell'*Inamoramento*, ma più nello specifico da Palazzo Zolioso, il primo di questi regni che vede come protagonista appunto Rinaldo.

Ultimamente tanto lo exaltò
Che in cielo a Marte per compagno il dè,
E come l'hebbe tirato là su
Non si curò di lui ragionar più. (*Mamb.* II 41-42)

La malia cui si abbandona il cavaliere è tale da renderlo soggiogato e quasi turlupinato dall'esecuzione, perché – viene detto esplicitamente – l'adulazione permette alla fanciulla di potersi liberare del compito di lodare l'ospite («E come l'hebbe tirato là su / non si curò di lui ragionar più», 42, vv. 7-8) per dedicarsi alla propria novella. E proprio un atteggiamento così passivo e remissivo da parte dell'eroe mette sull'avviso i lettori: questa situazione di festa puramente individuale ed edonistica, posta sotto il segno della sensualità, non è giudicata positivamente; al contrario, è vista come un pericoloso allontanamento di entrambi i cavalieri dal loro dovere: prima il pagano Mambriano e, poi, con effetto di climax, il cristiano Rinaldo, personaggio tradizionale e molto amato dal pubblico. Siamo insomma, a tutti gli effetti, in un contesto di perdizione. E il narratore, nel «riappropriarsi» della parola in apertura del canto successivo, dopo la fine della novella della fanciulla, lo dichiara esplicitamente:

Belli signori, alquanto m'ha impedito
Questa fanciulla col suo dolce canto,
Tal che son quasi de la strata uscito
Errando dreto a lei sotto quel manto
Nel qual la ragion cede allo appetito;
Il perché qualche volta importa tanto
Che se dal ciel per gratia non ci è mòstro,
Tardi se accorgian noi de l'error nostro.

Ma se Renaldo, un tanto cavaliere,
I cui fatti nel mondo furno immensi
Non poté rafrenar col divo impero
De la ragion questi sfernati sensi,
Che farò io, vilissimo gueriero,
Se a un hom sì forte mancoro i compensi?
Colui che mai non crede errare in terra
Sé stesso inganna e poi più che gli altri erra. (*Mamb.* III 1-2)

Dopo una parentesi di comprensibile ma comunque condannabile cedimento all'*appetito* sensuale (in cui ha un posto di primo piano la fascinazione del *dolce canto* della *performer*), il narratore si rimette sulla retta via. Per riuscire a fare la stessa cosa il cavaliere caduto nelle reti dell'amore (ancora una volta, prima Mambriano, poi Rinaldo) avrà bisogno del supporto di un ammonimento esterno; ma infine saprà vincere la lotta contro gli *sfrenati sensi*, abbandonare Carandina e la sua isola, e tornare a occupare il suo posto nella collettività a cui appartiene²⁴. Da questo momento in poi, non solo l'isola di Carandina non avrà più parte nella narrazione, ma anche il tipo di celebrazioni e intrattenimenti offerti ai cavalieri all'interno del poema cambierà di segno: dalla dimensione amorosa che riguarda soltanto gli individui direttamente coinvolti si passerà alla dimensione politica, che chiama invece in causa la collettività; in altre parole, si passerà dalla celebrazione dell'amore al rito pubblico.

Un'evoluzione graduale

Il cambiamento nella connotazione delle occasioni festive è graduale ma costante, e viene portato avanti con assoluta coerenza nel corso del poema, come si può vedere se si mettono in sequenza le principali descrizioni di feste del *Mambriano*. Già prendendo in considerazione i loro diversi organizzatori è evidente il profilarsi di un percorso verso una dimensione via via più ufficiale, politica e collettiva delle celebrazioni: prima Fulvia, un'altra fanciulla pagana, che decide però di convertirsi al cristianesimo; poi Orlando, il primo e il più rappresentativo dei paladini di Francia; e infine lo stesso imperatore Carlo Magno.

²⁴ Mambriano viene riportato ai suoi doveri da un sogno ammonitore (canto I), Rinaldo dall'intervento del cugino Malagigi (canto VI). Annalisa Perrotta ha giustamente identificato nell'intero episodio dell'isola di Carandina la falsariga del modello omerico di Ulisse nell'isola dei Feaci – con la differenza che, come non c'è bisogno di ricordare, Ulisse non devia mai dal suo obiettivo primario.

Organizzatore	Tipologia	Luogo	Canto, ottave
1. Carandina (fata pagana)	Banchetto	Isola magica	II, 36-42
2. Fulvia (pagana convertita)	Banchetto	Grotta (Spagna)	V, 30-31
3. Fulvia (pagana convertita)	Banchetto nuziale	Piraga (Spagna)	IX, 101-105, X, 1-6
4. Orlando	Banchetto per celebrare la pace	Utica (Africa)	XIX, 91-100
5. Orlando	Banchetto (in chiusura di una giostra) per celebrare la pace	Piraga (Spagna)	XXXIV, 50-70
6. Carlo Magno	Primo trionfo	Parigi	XXXV, 5-68
7. Carlo Magno	Secondo trionfo	Parigi	XXXVIII, 8-37

In questa prospettiva, la coppia di occasioni festive legate al personaggio di Fulvia (n. 2 e 3 dell'elenco) costituisce un passaggio importante, perché quella che potrebbe sembrare una replica del contesto di tentazione dell'isola di Carandina ne sancisce in realtà il superamento in due tappe distinte.

Fulvia è una principessa spagnola, che entra in scena salvando Orlando da un terribile mostro che lei stessa ha creato per magia e chiedendogli, in cambio, la sua collaborazione; il paladino e i suoi compagni di viaggio affrontano per lei una prima prova bellica contro un esercito nemico e poi si fermano per ristorarsi in un rifugio del regno della fanciulla, una grotta scavata nel fianco di una grande montagna, dove i cavalieri possono lavarsi e poi sedere a tavola. Il banchetto che Fulvia allestisce in quest'occasione (V canto, n. 2 dell'elenco) ripropone in sintesi molti degli elementi caratterizzanti di quello della fata Carandina: anch'esso è offerto a dei cavalieri cristiani da una pagana versata nelle arti magiche, anch'esso

avviene in conclusione di uno scontro bellico, anch'esso segue un tipico rituale cavalleresco come il bagno profumato offerto dall'ospite al cavaliere alla fine di una prova di guerra²⁵. Il contesto, però, non è affatto di seduzione amorosa: si sta celebrando una nuova alleanza; il cavaliere coinvolto – Orlando, non a caso il più casto dei paladini – non è solo ma accompagnato dal cugino Astolfo e dallo scudiero Terigi; e l'ambientazione, in una grotta sotterranea, è quanto di più lontano dal convito all'aperto di Carandina. Nonostante questo, il fatto stesso di star accettando le attenzioni di una donna pagana e soprattutto dedita alle arti magiche (un particolare che nel *Mambriano* è condannato con una severità rara nella letteratura cavalleresca) sembra determinare una punizione per Orlando e i suoi compagni: il banchetto è interrotto da un attacco nemico e i cavalieri devono affrontare un lungo periodo di prigionia, durante il quale Fulvia si converte al cristianesimo. A questo punto, passato il pericolo, può aver luogo un vero festeggiamento, che è sì legato all'amore, ma in un senso tutto diverso dal banchetto di Carandina: la festa di nozze di Fulvia (canti IX-X, n. 3 dell'elenco). Si tratta di un matrimonio organizzato, stabilito da Orlando per cementare il nuovo sistema di alleanze ed estendere la religione cristiana a un intero regno: siamo quindi davanti non alla celebrazione dell'amore ludico, sensuale e peccaminoso, ma a una declinazione ufficiale e perfino politica dell'amore. È interessante il fatto che anche questo banchetto sia allietato dall'intervento di un narratore di professione, che si può considerare un altro alter ego del poeta – ma si tratta di una figura assai più ufficiale della *fanciulla* di Carandina: un buffone o giullare, presenza caratterizzante delle corti in festa, che si rivolge all'intera collettività²⁶.

Dopo questa coppia di eventi, tutte le altre celebrazioni hanno un'impostazione politica scoperta e si fanno via via più grandi e articolate, da un

²⁵ Nel II canto, Rinaldo e Carandina entrano insieme nel bagno, e proprio qui avviene il primo amplesso: «Cupido, che non sòl mai far sparagno / de le sue fiamme, giunto a questo gioco / fece ne l'acqua accender un gran foco» (II 37, vv. 6-8); il bagno preparato da Fulvia invece è per il solo uso dei cavalieri, e ha anche benefici effetti medicamentosi: «E Fulvia in questo mezo apparecchiava / per loro un bagno non solo odorifero, / ma per gli aflitti molto salutifero» (V 30, vv. 6-8).

²⁶ Sui giullari cfr. Pietrini (2011), Saffioti (2012) e, in contesto mantovano, Brunetti (2019).

lato con rimandi sempre più visibili alla realtà di corte a cavallo tra Quattro e Cinquecento, dall'altro facendo emergere con sempre maggior evidenza il messaggio politico che il Cieco affida alla descrizione di questi episodi, nel tentativo di indirizzare i suoi signori verso quella che – ai suoi occhi – dovrebbe essere la corte ideale. In questo contesto, è particolarmente interessante la prima celebrazione di natura esclusivamente politica organizzata da Orlando: interessante anche perché, come nel banchetto di Carandina, il Cieco parte dalla ripresa di elementi boiardeschi per spingersi oltre e riplasmarli in qualcosa di completamente altro.

Cristiani e pagani alla stessa tavola

La più lunga e complessa impresa bellica di Orlando nel *Mambriano* porta il paladino in Africa. Distinguendosi, ancora una volta, dalla prassi cavalleresca, il Cieco è particolarmente attento a narrare questa guerra non come una mera azione di conquista, ma come un'impresa dagli effetti benefici per la popolazione africana: Orlando combatte e sconfigge due terribili tiranni «in odio al cielo e al mondo / perché del loro seme facean stratio» (*Mamb.* XVII 73, vv. 3-4), si mostra clemente nei confronti della popolazione pagana perfino durante l'assedio e la conquista della città di Utica, capitale nemica, e stringe dei rapporti di alleanza con dei buoni condottieri africani, ai quali, alla fine della guerra, affida il governo della regione²⁷.

È a questo punto, nel XIX canto, che ha luogo la prima festa interamente organizzata da Orlando (n. 4 dell'elenco): un banchetto in cui siedono insieme i paladini cristiani, gli alleati pagani e gli avversari, anch'essi pagani, con cui si è appena stretta la pace. Per l'autore del *Mambriano*, questa è molto di più che una mera scena topica: è un momento dall'alto valore formativo. E lo si vede bene nella scelta dell'episodio che prende

²⁷ Sulla visione della guerra del Cieco, quanto mai insolita nel panorama della letteratura cavalleresca, cfr. Carocci (2021, 76-86).

come modello, che è nientedimeno che la *Pasqua rosata* di Boiardo. Se infatti le occasioni di festa sono scene canoniche, presenti in un gran numero di opere e declinate secondo modalità simili, la festa incipitaria dell'*Inamoramento* costituisce un referente ideale non solo perché appartiene al testo con cui l'autore del *Mambriano* dialoga più strettamente e inevitabilmente in tutto il suo percorso, ma per le peculiari caratteristiche di questo episodio, cui in parte si è già accennato: una festa collocata sotto il segno dell'inclusività, che rappresenta insieme, in un contesto pacifico, pagani e cristiani, e declinata prestando grande attenzione ai rituali che accompagnano il banchetto.

Esaminando in parallelo l'episodio dell'*Inamoramento* e quello del *Mambriano*, si può notare che in entrambi i poemi vengono sottolineati, nell'ordine, la cura del vestiario, particolarmente elegante come segno di rispetto nei confronti dell'ospite illustre²⁸; la disposizione dei posti in ordine gerarchico in base all'importanza dei commensali, resa con le espressioni equivalenti «di mano in mano» in Boiardo, «de grado in grado» nel *Mambriano*²⁹; la presenza, ugualmente fondamentale, di un intrattenimento musicale e di piacevoli conversazioni³⁰; e, a differenza di quanto accade nella *Spagna* o in altri testi di carattere più popolare, tanto nell'*Inamoramento* quanto nel *Mambriano* si evidenziano la sontuosità e l'abbondanza delle

²⁸ «E de oro e zoglie tanti adornamenti / che nol potrian cantar le voce humane» (*In. I* i 11, vv. 5-6); «Venirno a lui con gran magnificenza / riccamente vestiti e ben ornati» (*Mamb. XIX* 92, vv. 2-3).

²⁹ «A destra e da sinistra po' ordinate / fòrno le mense (come il libro pone): / ala prima le teste coronate, / uno Anglese, un Lombardo et un Bertone [...] / e li altri apresso a lor di mano in mano, / secundo il pregio de ogni Re cristiano. // Ala secunda fòr Duci e Marchesi / e nela tercia Conti e cavalieri...» (*In. I* i 14-15); «Namo e 'l re Otton, con somma diligenza, / de grado in grado gl'hebbeno assettati / secondo il stato e la lor preminenza: / Alifarne fu il primo a seder messo / e 'l magno Ascarion gli stava apresso. // Dopo lor Cleofasto e Salimbrotto, / il re Nisbal, Bulsago e Timocrate / sedeano, e con costor s'era ridotto / Pinagora e il fratel, persone ornate...» (*Mamb. XIX* 92-93).

³⁰ «Mentre che stano in tal parlar costoro, / sonarno li stromenti da ogni banda...» (*In. I* i 19, vv. 1-2), e «Quivi si stava con molta alerezza, / con parlar basso e bei ragionamenti...» (*In. I* i 20, vv. 1-2); «Quivi s'udivan citare e leuti / dolcemente sonar, arpe e viole. / Quivi s'udian rispetti e motti acuti / da far innamorar la luna e 'l sole. / Quivi s'udian cornamuse e fiauti / e certa concordantia de parole...» (*Mamb. XIX* 94, vv. 1-6).

vivande, senza però scendere in alcun particolare sui piatti effettivamente serviti³¹.

Alla ripresa di questi elementi si accompagna però, nel *Cieco*, il ribaltamento di altri particolari, tutti estremamente significativi dal punto di vista del rito di corte. In primo luogo – riprendendo in questo caso una tradizione consolidata nella letteratura cavalleresca – nell'*Inamoramento* cristiani e pagani mangiano alla stessa tavola, ma non sullo stesso lato né con le stesse modalità: se i paladini siedono *ala mensa* e l'imperatore, come si conviene al suo rango, è assiso su una *sedia d'or*, gli ospiti stranieri prendono posto di fronte a loro in posizione reclinata – un elemento che Boiardo sottolinea non senza una sfumatura critica: «non volsero usar banco né sponda, / anci stérno a iacer comme mastini / sopra a tapeti comme è lor usanza, / spregiando seco il costume di Franza» (*In. I* i 13, vv. 5-8)³². Nel *Mambriano*, invece, pagani e cristiani sono mescolati, e – riprendendo un elemento tipico della realtà cortigiana contingente – a svolgere il ruolo di siniscalchi sono i personaggi di più alto rango e maggior età, per i quali il servizio non costituisce un elemento degradante ma al contrario, com'è noto, un segno di rispetto e prestigio: Namo, consigliere di Carlo Magno, e Ottone, re d'Inghilterra, «che cento volte e più quella matina / andarno da la mensa alla cucina» (*Mamb. XIX* 95, vv. 7-8).

In secondo luogo, e in modo ancora più significativo, diverso è il posto che occupa l'organizzatore del banchetto. Nell'*Inamoramento*, pur sedendo a una tavola rotonda (un prestito della corte arturiana a quella carolingia), Carlo Magno occupa comunque un capo tavola ideale, perché i commensali sono disposti in ordine di importanza decrescente, dal più vi-

³¹ Cfr. «piatti grandissimi d'oro / coperti de finissima vivanda» (*In. I* i 19, vv. 3-4), e «nullo / fra lor s'aricordava haver veduto / mai più convito sì ben proveduto» (*Mamb. XIX* 96, vv. 6-8). Come nota Tisconi Benvenuti (Boiardo, 1999, 18), in Boiardo viene «spesso sottolineato il lusso delle mense, ma [...] non sono mai nominati cibi eccetto frutta e confetti»; lo stesso avviene nella maggior parte delle feste del *Mambriano* (e può essere interessante sottolineare che uno dei pochissimi casi in cui questa regola non è rispettata è il banchetto all'insegna del disordine cui prende parte Rinaldo nel canto XXXII, di cui si parlerà più avanti).

³² Tra gli altri casi in cui compaiono situazioni simili si vedano l'*Entrée* 13887-991, l'*Aquilon* 224, 294, 667 di Raffaele da Verona, l'*Altobello* II ii 18-21; cfr. Boiardo (1999, 14).

cino al più lontano dall'imperatore; questi, a sua volta, si impegna a omaggiare gli ospiti facendo loro dono di coppe preziose e soprattutto della sua attenzione (ma sempre da una posizione che sottolinea implicitamente il suo rango superiore: «Chi de una cosa e chi d'altra honorava, / mostrando che di lor se racordava», *In. I i 19*, vv. 7-8) e si mostra pronto a raccogliere i frutti della sua ospitalità e soprattutto della sua posizione di riconosciuto prestigio nella giostra imminente, che dovrebbe vedere in azione, ancora una volta, cristiani da un lato e pagani dall'altro: «Re Carlo, che si vede in tanta altezza, / tanti Re, Duci e cavalier valenti, / tuta la gente pagana disprezza, / come arena de il mar denanti ai venti...» (*In. I i 20*, vv. 3-6). Ecco invece come si presenta la disposizione dei posti nel *Mambriano*:

Namo e 'l re Otton, con somma diligenza,
De grado in grado gl'hebbeno assettati
Secondo il stato e la lor preminenza:
Alifarne fu il primo a seder messo
E 'l magno Ascarion gli stava apresso.

Dopo lor Cleofasto e Salimbrotto,
Il re Nisbal, Bulsago e Timocrate
Sedeano, e con costor s'era ridotto
Pinagora e il fratel, persone ornate;
Orlando a tutti volse star di sotto.
Tre servitori fra tante brigate
A questa mensa consignati fòro:
Terigi, Astolfo e il gentil Sinodoro. (*Mamb. XIX 92*, vv. 3-8, 93)

La cura nell'assegnazione dei posti è la stessa dell'*Inamoramento*, ma i criteri e gli scopi cui obbedisce sono molto diversi. Il posto d'onore (qui non siamo, evidentemente, in presenza di una tavola rotonda) viene lasciato ad Alifarne, il nemico che Orlando ha appena sconfitto e con cui ha sancito la pace, e al suo fianco siede Ascarione, un altro pagano, ma da qualche tempo alleato dei cristiani. Questo rigoroso rispetto del codice cortese – ma anche di uno specifico codice politico, per cui a suggello della pace devono intervenire segni di rispetto simbolici e sociali, che coinvolgono tanto gli ex nemici sconfitti quanti gli alleati pagani – continua

nell'ottava successiva, in cui il re Nisbal, il giovane africano che Orlando ha appena nominato sovrano di Utica, non ha un posto di preminenza ma siede insieme ad altri combattenti e dopo alcuni dei nemici (93, vv. 1-2) e in cui tre grandi guerrieri (due cristiani e un pagano) servono a tavola (vv. 7-8). E, soprattutto, in cui Orlando, il trionfatore, il vincitore di cui tutti hanno riconosciuto la superiorità bellica e a cui addirittura il popolo della città conquistata ha appena offerto spontaneamente tutti i propri beni, assume un atteggiamento opposto a quello di Carlo Magno e occupa il posto più umile: «Orlando a tutti volse star di sotto» (v. 5).

A riprova della non casualità dell'etichetta (e del corrispondente codice etico) perseguito dal Cieco nella descrizione della festa, è interessante vedere che le sue linee guida di ordine e armonia ritornano in tutti gli accenni agli altri banchetti ufficiali, soprattutto se organizzati da Orlando, mentre risultano programmaticamente invertite in un esempio negativo di banchetto, all'insegna dell'improvvisazione e del disordine³³. Nel XXXII canto, Rinaldo e compagni, stanchi per il viaggio, entrano in un padiglione e trovano gran profusione di cibi e vini, di cui decidono immediatamente di approfittare:

Per il cui detto, indifferentemente
Secondo che in quel punto se trovorno,
Senza guardar chi fosse il più eccellente
Tutti sosopra a mensa se assettorno,
E cominciorno a ragionar col dente
E a ristorare il danno di quel giorno,
Nel quale havean, spogliati d'ogni quiete,
Sofferto caldo, sonno, fame e sete. (*Mamb.* XXXII 83)

I personaggi infrangono il codice comportamentale in due aspetti: siedono a tavola alla rinfusa («Tutti sosopra», v. 4), senza curarsi del grado

³³ Brevi descrizioni di banchetti «regolati» si trovano anche in *Mamb.* XVII 3 e XXXII 73-74; quest'ultimo caso si contrappone direttamente con lo sfortunato banchetto di Rinaldo, e contribuisce a mettere in parallelo (attraverso meccanismi di ripresa o di rovesciamento) il filo narrativo che fa capo a Orlando con quello che fa capo al cugino Rinaldo.

(«Senza guardar chi fosse il più eccellente», v. 3), e non si intrattengono in piacevoli conversazioni ma si limitano a «ragionar col dente» (v. 5), cioè a mangiare avidamente. Pur motivato dai bisogni fisici ribaditi nella chiusura dell'ottava, questo comportamento non resta impunito: il convivio-abbuffata è immediatamente interrotto da un gruppo di soldati con cui Rinaldo e i suoi si dovranno scontrare.

Del rigoroso codice comportamentale, sociale ma più in generale etico che deve regolare le occasioni di festa il canto XIX e il banchetto indetto da Orlando costituiscono, come si è già visto, l'esempio più completo, anche per il loro rapporto con la tradizione precedente. Pur riprendendo l'impianto generale della festa di Boiardo, infatti, qui il Cieco ne mette in atto una vera e propria riconversione: non più un contesto essenzialmente celebrativo e di intrattenimento, ma una cerimonia dalla funzione spiccatamente politica. Politica è in primo luogo l'occasione della festa – non una mera giostra in cui dar prova della potenza dei propri cavalieri, ma la celebrazione della fine di una guerra e dei conseguenti trattati di pace; ma politico è soprattutto lo spirito che anima i suoi protagonisti, e in un'accezione piuttosto rara nella letteratura cavalleresca, perché porta con sé il messaggio che la guerra non esaurisce e non risolve in modo definitivo i rapporti di forza. In qualche modo, per Orlando, il momento più importante della campagna bellica comincia adesso, con la festa da lui orchestrata: nella sua parte più prevedibile e più in linea con la prassi cavalleresca, il banchetto, come si dirà a breve, getta infatti le basi per la conversione dei pagani; nella sua parte più inaspettata, invece, proprio un'occasione così effimera come questa festa è il primo passo per cementare i rapporti tra persone di provenienza diversa ed andare così a costituire il fondamento di un duraturo rapporto di alleanza tra il regno francese e i regni africani. L'importanza di questo obiettivo a lungo termine è confermata dal fatto che non si tratta di un elemento isolato, ma costituisce al contrario un motivo ricorrente nell'economia complessiva del poema: tanto la principale guerra di Rinaldo quanto altre imprese di Orlando non si concludono con l'uccisione dell'avversario bensì con la nascita di un

rapporto di alleanza, che non prevede neanche obbligatoriamente la conversione dei pagani³⁴. Del resto, se la festa di Carlo Magno in Boiardo è interrotta dall'apparizione di Angelica, elemento di disordine che comporta la dispersione della corte, la festa di Orlando nel *Mambriano* svolge una funzione di aggregazione centripeta: la sua conclusione – ordinata e anzi preannunciata dal paladino – è la decisione di Orlando di svelare la propria identità davanti ai nuovi alleati. E dunque, occupando adesso e soltanto adesso una posizione di rilievo nello spazio (su un palco sopraelevato, facilmente visibile a tutti) raduna intorno a sé i commensali, dichiara il suo nome e fa ascoltare loro una lunga arringa religiosa, alla fine della quale, come non c'è quasi bisogno di specificare, tutti decidono spontaneamente di convertirsi alla religione cristiana³⁵. Ecco così che Orlando svolge tutte e tre le funzioni principali del buon signore di età umanistica: valoroso condottiero, abile governatore capace di garantire il benessere dei propri sudditi e di stringere nuovi e vantaggiosi rapporti di alleanza, autorità religiosa.

Una festa per la corte

La declinazione politica che Orlando conferisce alla festa non si limita alla singola occasione del banchetto del XIX canto, ma, come si è detto, prosegue in forma sempre più esplicita nelle successive celebrazioni descritte nel poema. Se si riprende l'elenco delle principali occasioni festive del *Mambriano*, si può vedere come esse si dispongano in una linea di progressivo allontanamento rispetto al punto di partenza costituito dall'isola di Carandina: una linea che parte dalla dimensione individuale per andare

³⁴ L'eroe eponimo del poema, Mambriano, si arrende a Rinaldo facendosi tributario di Carlo Magno, ma non rinuncia alla propria religione (canto XXVI); Orlando e lo spagnolo Marsilio raggiungono un'intesa che non comporta la conversione (canto XLIV).

³⁵ La scelta dei paladini in terre straniere di rivelare il proprio nome solo nel momento di convertire i pagani è topica (cfr. Perrotta 2013), ma il *sermo* di Orlando – che inizia alla fine del canto XIX e occupa le ottave 2-50 del canto XX – è inusuale per la sua lunghezza e complessità e, nelle intenzioni dell'autore, costituisce chiaramente un episodio centrale del poema.

verso la dimensione pubblica, e insieme dalla festa legata alla celebrazione dell'amore (prima quello puramente sensuale della fata pagana Carandina, poi quello matrimoniale della principessa convertita Fulvia) per muoversi in direzione della festa come celebrazione politica. Eloquente punto di arrivo di questa progressione sono le due feste che chiudono il poema, e che propongono, reiterato due volte, un perfetto capovolgimento del banchetto offerta da Carandina a Rinaldo: dal contesto individuale di sottrazione al dovere in terra pagana si passa a una celebrazione tutta interna al regno cristiano, a Parigi, sotto forma di un trionfo organizzato dall'imperatore in persona per celebrare le vittorie dei paladini, che non solo hanno sconfitto i loro nemici e riportato innumeri tesori ma hanno istituito solidi rapporti di alleanza nei territori pagani. Come se non bastasse, i principali protagonisti di questa doppia occasione festiva sono due membri della stessa famiglia: prima Rinaldo, personaggio cardine della tradizione ma anche, nel *Mambriano*, personaggio che si è fatto traviare dal fascino di Carandina; poi suo figlio Ivonetto, invenzione del Cieco ed esponente di una nuova generazione di eroi, che a sua volta è riuscito a superare prove all'insegna della magia e della seduzione femminile.

Il doppio trionfo – molto più lungo ed elaborato quello di Rinaldo, più sintetico quello del figlio Ivonetto – è di impostazione classica, con l'eroe trionfatore che, come un condottiero romano, segue sul suo carro la lunga processione dei vinti e dei loro stravaganti tributi³⁶; ma si può vedere altrettanto facilmente come un riflesso dei cortei e delle parate di carattere storico-mitologico diffusisi anche nelle corti padane già dalla prima metà del XV secolo³⁷. Vari sono gli elementi che sembrano rimandare alla realtà cortigiana quattro-cinquecentesca: l'accompagnamento strumentale («E i musici sonavan tutta fiata / perché il trionpho apparesse maggiore». XXXV 27, vv. 5-6), il pubblico, e soprattutto il regnante, che assiste alla processione da un palco sopraelevato (si parla infatti del «theatro de lo imperatore», 27, v. 4), l'immagine del carro tirato da cavalli bianchi e

³⁶ Per un'analisi dell'episodio in questo senso si veda Martini (2016, 389-391).

³⁷ Cfr. Guarino (1997) e i lavori per il progetto Herla, in particolare Brunetti (2016 e 2019b).

decorato con corone di fiori e del trionfatore vestito «con uno habito [...] il più bizzarro / che mai se usasse per alcun barone» (39, vv. 5-6), la presenza di apparati celebrativi effimeri («l'ornato degli archi triumphali», 63, v. 2) e il popolo, diviso tra donne, soldati, «homini bestiali» e anche, più inaspettatamente, «studenti» (63, v. 4), che applaude e acclama al passaggio dell'eroe. Il corteo termina davanti all'imperatore, cui Rinaldo consegna di tutto ciò che ha conquistato: da un lato il tributo dei nemici sconfitti e adesso alleati, che sono stati lasciati in pace a vivere nelle loro case sotto la protezione della Francia; ma dall'altro i prigionieri di guerra, ovvero i nemici che non hanno rispettato i patti e non si sono sottomessi, e ora ne pagano le conseguenze. E l'imperatore, come si conviene alla sua dignità, risponde a tono con magnanimità ancora maggiore, e dona l'intero bottino di guerra al suo «guerrier bono» (XXXVI, 66, v. 1).

È il culmine della graduale funzionalizzazione della festa in accezione pubblica di cui si è cercato di dar conto in queste pagine, da ricollegare alla natura del *Mambriano* di opera non solo fortemente legata alla realtà cortigiana ma che di questa realtà aspira a farsi *speculum*, a essere un modello: celebrazioni sempre più grandiose dal punto di vista della partecipazione e della spettacolarizzazione e, contemporaneamente, sempre più utili e funzionali dal punto di vista sociale. Fino ad arrivare a questa festa trionfale, sotto il segno della pacificazione imperiale, della celebrazione del bene comune e dell'armonia cortigiana.

§

Bibliografia citata

- Alexandre-Gras, Denise, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Scandiano-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 271-295.
- Altobello e Re Troiano*, Venezia, Gabriel de' Grassi da Pavia, 1481.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2013.
- Boiardo, Matteo Maria, *Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, introduzione e commenti di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Brunetti, Simona, a cura di, *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630): atti del Convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015)*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.
- , a cura di, *Il mecenatismo spettacolare dei Gonzaga. Scritti per il Progetto Herla*, Mantova, Il Rio arte, 2019.
- , «Ascesa e rovina di don Geronimo Fonati, buffone spagnolo al servizio dei Gonzaga», in *Il mecenatismo spettacolare dei Gonzaga. Scritti per il Progetto Herla*, Mantova, Il Rio arte, 2019, pp. 33-48.
- Carocci, Anna, «Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione», in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXCII (2015), pp. 549-570.
- , *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018.
- , *Stile d'autore. Forme e funzioni del Mambriano*, Roma, Viella, 2021.
- Cavallo, Jo Ann, *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, traduzione di Corrado Confalonieri, Milano, Mondadori, 2017.
- Chambers, D. S., «A Condottiere and His Books: Gianfrancesco Gonzaga (1446-96)», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70 (2007), pp. 33- 97.
- Delcorno Branca, Daniela, *L'inchiesta di Orlando: il Furioso e la tradizione romanzosa*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022.

- Donnarumma, Raffaele, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
- Entrée d'Espagne, Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise*, coord. Antoine Thomas, 2 voll., Paris, Didot, 1913
- Everson, Jane E., «The Identity of Francesco Cieco da Ferrara», in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLV (1983), pp. 487-502.
- , *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- , «Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense», in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 153-173.
- , «Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano», in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque international [Bordeaux, 17-18 ottobre 2003], coord. J.-L. Nardonne, Toulouse, Université de Toulous-Le Mirail, 2006, pp. 165-182.
- Folengo, Teofilo, «Orlandino», a cura di Mario Chiesa, in Id., *Opere*, vol. IV, Padova, Antenore, 1991.
- Guarino, Raimondo, «Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento», in *Teatro e Storia*, XII (1997), pp. 271-291.
- Limentani, Alberto, «Avvento d'Angelica. Appunti sul primo canto dell'Orlando Innamorato», in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Diagràfic, 1986, pp. 137-160.
- Martini, Elisa, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Pavlova, Maria, *Saracens and their World in Boiardo and Ariosto*, Legenda, Cambridge, 2020.
- Perrotta, Annalisa, *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Bagatto Libri, Roma, 2017.
- , «“Matti” e traditori a corte: uso della parola e potere politico tra Spagna, Orlando innamorato e Mambriano», in *Critica del testo*, XX/1 (2017), pp. 301-332.

- , «Paladini in Pagania. Vero e falso, bugie e camuffamenti nei personaggi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento», in *D'un parlar ne l'altro: aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla "Gerusalemme liberata"*, contributi presentati al convegno della Renaissance Society of America (Montreal, 24-26 marzo 2011), a cura di Annalisa Izzo, Pisa, ETS, 2013, pp. 51-70.
- Peyronel Rambaldi, Susanna, *Una gentildonna irrequieta: Giulia Gonzaga fra reti familiari e relazioni eterodosse*, Roma, Viella, 2012.
- Pietrini, Sandra, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Racheli, Antonio, *Delle memorie storiche di Sabbioneta*, Casalmaggiore, Coi tipi de' F.lli Bizzarri, 1849.
- Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière, Romanfranco-italien en prose (1379-1407)*, introduzione, edizome e commento di Peter Wunderli, Tübingen, Verlag Max Niemeyer, 1982.
- Saffioti, Tito, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Napoli, Liguori, 2012.
- Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Corte, fiesta, música y danza en *Adramón* (ca. 1530)

Jesús Ricardo Córdoba Perozo
(Università di Napoli «L'Orientale»)

Abstract

El presente artículo estudia la representación y asimilación de la faceta lúdica del *ethos* cortesano en *Adramón*, libro de caballerías castellano conservado en un único testimonio manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia en París. El análisis destaca la importancia que en la obra caballeresca desempeñan la música y la danza a la luz de los preceptos de comportamiento cortesano que Baldassare Castiglione delineó en el *Libro del cortesiano*, valiéndose de la presencia de tres danzas específicas en la obra, así como de su orientación, función y sentido.

Palabras clave: *Adramón*, libros de caballerías, bailes populares del Siglo de Oro, música, cortesanía.

This article studies the representation and assimilation of the playful facet of the courtly ethos in *Adramón*, a Spanish romance of chivalry preserved in a single manuscript in the National Library of France in Paris. The analysis highlights the importance of music and dance within the chivalric narrative according to the precepts that Baldassare Castiglione established in the *Libro del cortesiano* about courtly behaviour, considering the presence of three specific dances in the work, their orientation, and function. Key words: *Adramón*, Spanish romances of chivalry, popular dances of Spanish Golden Age, music, courtesy.



Recoge Alonso Mudarra en la epístola dedicatoria a don Luis Zapata de sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* algunas curiosas anécdotas sobre héroes griegos y dotes musicales. De Epaminondas, el estratega tebano que encumbró a su ciudad en la política helénica poco antes de la conquista macedonia, cuenta el autor que fue «muy loado porque en un banquete tañó y cantó excelentemente». En contraste, de Temístocles, el militar que plantó cara a los persas en nombre de los atenienses en las playas de Maratón, advierte el vihuelista que fue «avido por indocto porque no lo supo hazer» (2015, 223). Mudarra se hace eco de sus fuentes, las *Vidas paralelas* de Plutarco y las *Tusculanas* de Cicerón, para referir este par de historias que, por lo demás, eran conocidas en los círculos cortesanos europeos del siglo XVI.

Jesús Ricardo Córdoba Perozo, «Corte, fiesta, música y danza en *Adramón* (ca. 1530)», *Historias Fingidas*, 12 (2024), pp. 57-78.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1529> - ISSN 2284-2667.

Los cuentecillos del compositor, que sirven de pórtico a su libro para vihuela publicado por primera vez en Sevilla por Juan de León en 1546, dan cuenta del importante lugar que llegó a ocupar la música en la *forma del vivere* cortesano del Renacimiento. Tal y como sostiene Ramón Andrés, la música ha acompañado al hombre desde sus desconocidos orígenes, primero «como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá» (2013, 13) y después como sonido organizado, «esencia común a quienes tienen la propiedad de escuchar el pasado como un ahora, esto es, de convertirlo todo en presente» (2013, 24).

Precisamente, es el gozo de ese presente y su sentido lo que configura la nueva dimensión que la música adquiere en el arte de la cortesanía renacentista, arte que no es más que un «código de comportamiento, [...] conjunto de valores y reglas en los que se fundaba una “forma de vida” – distinguida, elegante y decorosa–» (Torres Corominas, 2010, 1183). Modo de comportarse que estableció, tal vez sin llegar a imaginar su prolongado impacto, Baldassare Castiglione con la redacción de su *Libro del cortegiano*. Como apunta Mario Pozzi, cuando Castiglione publica su obra en Venecia en 1528, el mundo de la corte ducal de Urbino representado en el diálogo es «un mundo desaparecido y que sólo la literatura puede mantener en vida»¹ (1994, 36). Pero, a pesar de la nostalgia, la distancia y el tiempo, Castiglione confía nuevamente en el presente y por ello dibuja los caracteres fundamentales de este mundo que espera «proponer como modelo aún válido para delinear los rasgos de una figura humana proyectada en los escenarios políticos europeos» (Pozzi, 1994, 36).

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo de este artículo no es otro que el de exponer el rol que desempeñan la música y la danza en el modo de vivir cortesano a partir de su representación en el *Adramón*, libro de caballerías castellano conservado en un único testimonio manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia en París. Como recuerda acertadamente

¹ De la misma opinión es Bognolo: «Cuando el *Libro del Cortegiano* de Castiglione salió de la imprenta por Aldo Manuzio (Venecia, 1528) la civilización espléndida allí retratada era un recuerdo del pasado. [...] Sin embargo, en la cultura de las cortes el libro se impone en un presente atemporal más allá de la historia; la aristocracia europea lo adopta como un código homogéneo y fuerte e *Il cortegiano* se convierte en la gramática de la corte hasta la Revolución francesa y más allá» (2021, 210).

Anna Bognolo, los libros de caballerías quinientistas españoles e italianos «lejos de representar un lastre medieval», constituyen «un laboratorio de reinención y modernización de la literatura cortesana medieval que pasa su legado a la Europa del pleno Renacimiento» (2021, 210). Una disección cuidadosa del *Adramón* permite ver el apego de su autor anónimo por el modelo de cortesanía configurado en sus líneas maestras por el diálogo de Castiglione y la traducción castellana de Boscán, al tiempo que refleja el ascenso de nuevas modas artísticas y musicales en consonancia con los cambios vividos durante el primer Siglo de Oro.

1. Cortesanos y músicos

La música y la danza constituyen una dupla clave tanto para la formación como para el desenvolvimiento del cortesano renacentista. Alabanzas a ambas actividades pueden hallarse en boca de distintos personajes del *Cortegiano* de Castiglione y son el resultado de un sofisticado proceso evolutivo de ambas artes que se arrastra desde el siglo XIV, y cuya base fundamental es la búsqueda del refinamiento, la gracia y el buen gusto. Como afirma Vega Ramos (2016, 5), la práctica musical, el tañer y el cantar, son, esencialmente, una

marca de clase que condice el interés de los hombres cultivados y honestos por las letras, la elocuencia y la poesía. El canto y, sobre todo, la destreza instrumental, aventajan con gran distancia a otras formas de pasatiempo social que son abiertamente plebeyas o villanas (como lo son, por poner un ejemplo, entre muchos, los dados y los juegos de azar).

La concepción de la música como ejercicio artístico culto y refinado hunde algunas de sus raíces en el libro octavo de la *Política* de Aristóteles. Si bien, durante el Medioevo el conocimiento que se deriva de la práctica musical adquirió cierto prestigio por su inclusión en las artes del *quadrivium*, su naturaleza era de carácter racional y apuntaba a principios numéricos. Aristóteles, en cambio, privilegia el placer como objeto del ejercicio musical y recomienda su enseñanza y aprendizaje, en cuanto actividad noble, catártica y provechosa para el espíritu y la felicidad de los seres humanos

(Vega Ramos, 2016, 4). No obstante, el filósofo también advierte al príncipe o noble que su conocimiento de la ejecución técnica de la música debe ser el suficiente para estimular el placer y no excesivo, puesto que no debe confundir su afición a la música con la propia profesión del músico².

Por supuesto, la elevación de la práctica musical no bebe solamente de Aristóteles sino que también se alimenta de la antiquísima tradición pitagórica y hermética, que concibe la música en una dimensión sacra que facilita y conduce al conocimiento de lo divino. Ambas herencias transforman el panorama musical ya en el siglo XV y, como ha indicado Luis Robledo, sus trazas pueden identificarse en espejos de príncipes y tratados educativos como el que escribió Rodrigo Sánchez de Arévalo para Enrique IV de Castilla, el *Verjel de príncipes*, en el que se señala la capacidad de la música para «alejar la tristeza y disponer la virtud» (2003, 12).

Esta dimensión gnoseológica de la música halló también acogida en la obra de Boecio. Sus tratados, *De institutione musica* y *De consolatione Philosophiae*, fueron de singular importancia para orientar la música en esta dirección. Si el primero, en palabras de Lorenzetti, constituyó «per tutto il Medioevo quasi l'unico tramite con le fonti della greccità classica» (2003, 49); en el segundo Boecio asociará íntimamente la Poesía y la Música, definiéndolas como «disciplinas encaminadas al ascenso del hombre a la conquista de los últimos estadios de la divinidad, y su necesaria y adecuada interpretación como siervas e implícitas muestras del orden cósmico y universal» (Ortiz Pereira, 2017, 49).

Evidentemente, Castiglione moldea el papel que juega la música en el modo de vida cortesano asentado sobre la tradición aristotélica y pitagórico-hermética previamente reseñada. Incluso, el italiano parte de la advertencia del filósofo griego sobre la práctica excesiva de la música, extendiéndola a cualquier otra arte o actividad, para transfigurarla y modificarla bajo el concepto de *sprezzatura*. El poeta catalán Juan Boscán, que tradujo la obra por sugerencia de su amigo Garcilaso, vierte al castellano la *sprezzatura* como *desprecio* o *descuido* y la define en el contexto de la siguiente recomendación:

² En palabras de Robledo: «En el caso particular del príncipe, o en el del noble, es el testimonio de Aristóteles el que suele temperar el entusiasmo que suscita la música, al recomendar que no se engolfe aquel en las complejidades de su ejecución, propias del artista servil, no del hombre libre» (2003, 32).

hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle *curiosidad* o *demasiada diligencia* y *codicia de parecer mejor que todos*. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado (*El cortesano*, 143-144).

De esta manera, no se trata de renunciar al virtuosismo de la práctica artística sino de ocultar frente a los demás el esfuerzo que supone la búsqueda de la perfección en la ejecución. En otras palabras, la *sprezzatura* no implica más que encubrir el artificio de la técnica con la naturalidad. Como recuerda Jordi Comellas, solamente «evitando la afectación y disimulando la dificultad de la interpretación, así como el estudio y la fatiga derivados de la práctica musical, se accedía a la *gratia* de la interpretación» (2020, 8). A partir de entonces, la *sprezzatura* se vinculará definitivamente a esos refinados códigos de comportamiento como demuestra su adopción en *El cortesano* de Luis Milán, músico él mismo y que, como señala Alfonso Collella, se preocupa en su diálogo no «por los aspectos técnicos que normalmente se asocian con esta particular forma de arte, sino más bien por la manera en que el músico y la música se exhiben» (2016, 48).

Por otra parte, no hay que olvidar que, pareja a la práctica musical, corre la danza. Castiglione también favorece su inclusión en la *forma del vivere* cortesano y constituye una importante manifestación del ocio lúdico de las clases altas europeas del momento. De hecho, para ejemplificar aquello que no es la *sprezzatura*, Castiglione acude a la danza a través de la experiencia de miser Paulo, quien se convierte en objeto risible precisamente por su incapacidad de ocultar la técnica y desenvolverse con naturalidad: «¿Quién hay de vosotros que dexé de reírse cuando nuestro miser Pier Paulo danza a su modo con aquellos saltillos y con aquellas sus piernas estiradas de puntillas, sin menear más la cabeza que si fuese un palo, y todo con tanta atención que no parece sino que va contando los pasos?» (*El cortesano*, 145). Así pues, el perfecto cortesano es también un danzador ágil, con gracia y decoro (Campóo, 2014, 13-21), que hace de su cuerpo un

instrumento para el deleite sensorial propio y de su auditorio, tal y como sucede con la música.

Ahora bien, habiendo establecido algunos lineamientos generales sobre la música y la danza y su desarrollo en los códigos de comportamiento cortesanos, es conveniente observar con detenimiento la representación de estos fenómenos culturales en *Adramón*.

2. Del caballero andante al cortesano andante

Los pocos críticos que se han aproximado al estudio del *Adramón* coinciden en una cosa: su rareza. Catalogado como libro de caballerías desde su redescubrimiento por Eugenio de Ochoa a mediados del siglo XIX, lo cierto es que el texto apela a una variada heterogeneidad de materiales literarios tan dispersos que su naturaleza da cuenta de la inestabilidad del sistema teórico-poético de la España del primer Siglo de Oro, como de una amplia gama de ricos estímulos estéticos, entonces circulantes. Con esto no pretende negarse la pertenencia de *Adramón* al género favorito de don Quijote, afirmación que, además, no tendría validez: el libro de caballerías otorga al *Adramón* el soporte estructural que sustenta y da coherencia a la narración; pero sí abre la puerta para reconocer que el texto anónimo es eso y más que eso. En su interior coexisten acusadísimos rasgos de los libros de viajes, la crónica histórica, la *novella* italiana y hasta la facecia, por citar algunos ejemplos.

Conservado en un único testimonio manuscrito y sin trazas que permitan asegurar su paso a la imprenta; *Adramón* se erige como un cúmulo de enigmas y pistas incompletas. De una profunda pesquisa sobre aspectos del argumento, herencias literarias visibles o perceptibles, el estado de la lengua castellana empleada y de la caligrafía del único amanuense que lo puso en limpio es factible colegir que el libro hubo de componerse hacia la década de 1530. Aunque tampoco pueda establecerse con certeza un lugar de redacción sí es posible asegurar que el perfil de su autor se asemeja al de aquellos cortesanos españoles que pasaron a Italia durante las primeras décadas del siglo XVI. El conocimiento de la agitada vida cultural de la península italiana es evidente en cada uno de los folios de la obra.

Respecto al argumento, cabe decir que Adramón cede protagonismo a su padre, el rey Dionís de Polonia, durante gran parte del texto. De los 189 folios del testimonio conservado, Adramón no nacerá hasta el folio 66r y no adquirirá estatus de personaje hasta el folio 77r cuando, consumada la traición de los cismáticos contra su familia, es salvado por Fedrique, su ayo, y fugado con éste a Italia, donde comenzará su crianza y educación bajo la identidad de Venturín, desconociendo sus verdaderos orígenes. Su investidura caballeresca tardará aún más y no se producirá hasta el folio 117r, cuando ha transcurrido ya más de la mitad de la obra. A partir de entonces Adramón será un verdadero caballero, aunque no al modo de los caballeros andantes de los *romans* artúricos o de los hijos de Amadís. El Caballero de las Damas, nombre que recibirá por su servicio a las Sibilas, será un caballero cortesano.

Y es que la corte juega un rol esencial en el desarrollo de la trama en el *Adramón*. Entendida y vivida como núcleo político, cultural y social, la corte se convierte en el libro de caballerías en un punto nodal que traza, define y orienta el itinerario del caballero. Desaparecida Constantinopla, pues el espacio en que se mueven Venturín y los suyos lo constituye únicamente el viejo Occidente medieval, la corte papal de Roma consolida su estatus literario. El protagonista visita hasta en tres ocasiones distintas la ciudad y en las dos últimas vivirá de cerca las intrigas de la corte romana pero, también, sus fastos y refinadas costumbres cortesanas, que incluyen la asistencia a fiestas y representaciones de comedias, tragedias y farsas³. En el *Adramón*, Roma juega el rol que en otros libros de caballerías desempeña la ciudad de Constantinopla, convertida en topos literario ya desde los siglos medievales⁴.

Sin embargo, la representación de la corte y la cortesanía en *Adramón* no se agota simplemente en la valoración positiva del ambiente romano que, de hecho, se sitúa en las antípodas del discurso peyorativo que sobre la ciudad y su corte subyace en obras contemporáneas como el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés y *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (Torres Salinas, 2017). Las etapas del viaje vital de

³ «Vio muchos conbites y vanquetes que hazen los cardenales unos a otros, y en ellas farças y comedias maravillosas» (*Adramón*, f. 92r).

⁴ Al respecto véase Stegagno Picchio (1966).

Venturín pueden medirse a partir de sus visitas y estancias en las distintas cortes por las que pasa, ya sea durante su periplo formativo en su juventud, o bien durante la madurez una vez alcanzada la plenitud de sus virtudes caballerescas⁵.

En este sentido, el autor de *Adramón* parece tomar la lección que le ofreció el caballero valenciano Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanc*. Ya se ha apuntado en otras ocasiones que el héroe de la novela caballerescas de Martorell, disfrazada de libro de caballerías por Diego de Gumiel en 1511⁶, se comporta, más que como un caballero andante, como un capitán de ejército. A la par, también debería enfatizarse que su trayectoria es la de un cortesano andante. Tirant se forma con el ermitaño Varoique pero, en seguida, discurre de corte en corte viviendo un sinfín de aventuras: los centros de poder de Inglaterra, Francia, Sicilia y Constantinopla se convierten en ejes vertebradores de la acción del caballero y de su biografía.

Lo mismo ocurre, aunque de manera más profunda y detallada, en el *Adramón*. Desposeído de su reino, el bebé Adramón de dos años recalca en Venecia gracias a la oportuna intervención de su ayo Fedrique, quien salva su vida, lo adopta como hijo y le da el nuevo nombre de Venturín. En la Serenísima la pareja de polacos viven al menos ocho años, en el transcurso de los cuales el joven príncipe aprende a leer y escribir y forja amistad con Adriano, un mozo que se desempeña como su criado. Al cabo de este

⁵ Cuestión acentuada en *Adramón* pero que constituye un rasgo esencial de los libros de caballerías renacentistas españoles. Transformado el modelo bretón, asentado en el binomio corte artúrica – floresta de aventuras, las nuevas caballerías españolas del siglo XVI asisten a una multiplicación de los centros de poder y a una amplia movilidad geográfica de los caballeros. Como bien apuntó Bognolo, «l'allargamento geografico, la moltiplicazione delle corti, la diffusione dell'avventura nell'itinerario aperto dei viaggi terrestri e marini dall'Occidente all'Oriente, convergono a segnalare un cambiamento nel modello del mondo: la realtà non viene più rappresentata attraverso l'intedipendenza corte/avventura, ma come compresenza di centri differenziati, in cui l'altro è concepito come una cultura altamente organizzata anche se in parte diversa da sé» (1997, 107).

⁶ Ya Ramos ha estudiado ampliamente las modificaciones que el impresor castellano llevó a cabo sobre el texto del *Tirant lo Blanc* para hacerlo asimilable al modelo editorial caballeresco amadisiano, entonces en ciernes: «Pero volvamos sobre el *Tirante* castellano. Diego de Gumiel, además de traducir el texto de forma bastante aceptable salvo en algunos errores puntuales, lo modificó hasta convertirlo en una obra más dentro de lo que iba a ser el arquetipo de los libros de caballerías castellanos [...]; hizo de él una obra anónima, suprimió la dedicatoria a don Fernando de Portugal y, como hemos visto, imitó la portada de su representante más conocido, el *Amadís de Gaula*. También es posible que la división en cinco libros con que aparece el *Tirante* castellano, inexistente en su versión original, sea una imitación de los cinco libros de *Amadís*: los cuatro iniciales más el quinto, *Las sergas de Esplandián*» (1997, 209).

tiempo, Fedrique decide abandonar Venecia puesto que consideraba que «aquella vida ya no hera buena para ponelle en las cosas que a tal persona perteneçían. Deliberó salir de allí a tierra firme y ir a casa de algún gran señor seglar para le hazer aprender las maneras, servicio y criança de las cortes y que podría mostralle a cavalgar en todas sillas» (*Adramón*, f. 78r).

La necesidad de ofrecer una refinada educación cortesana al joven doncel motiva a Fedrique a buscar una mejor opción de vida⁷. A partir de entonces los personajes se moverán por distintas cortes de la península italiana, siendo de especial importancia para la trama sus estadias en Ferrara y Urbino. Esta práctica de cortesanía itinerante, cuyo precedente hemos visto en el *Tirant lo Blanc*, no es solo una estrategia literaria sino también un eco de una costumbre más o menos habitual en la Europa del Renacimiento. Los cortesanos solían ser figuras dispuestas a la movilidad geográfica, sobre todo aquellos que, como Adramón, carecían de un espacio cortesano propio, tal y como ha estudiado Miguel Palou (2012) para el caso de la aristocracia genovesa del período⁸.

⁷ La conquista de la cortesanía como modelo comportamental y fundamental para el caballero de papel se atisbaba ya en el *Amadís de Gaula* de Montalvo, tal y como sostiene Cacho Bleuca: «El *Amadís* ha sabido combinar tanto la cortesía guerrera como la palaciega, aplicándola convenientemente en función de la situación. Ahí radica uno de sus méritos y de sus posibilidades de pervivencia. Se difundió como un modélico amador, condición indispensable para ser un perfecto cortesano. En el proceso civilizador, la cortesía suponía un autocontrol de maneras, gestos, acciones y palabras, y la demostración de una cultura aprendida y practicada en la Corte y en el campo de batalla. En el espectáculo de continuadas representaciones, algunas de sus actitudes solo estaban al alcance de personajes de generosa sangre, de una nobleza de linaje, en una obra construida en diferentes etapas, la inicial y la final en dos encrucijadas de cambios cortesanos, tras cuyo discurso final se dejan entrever algunos de sus conflictos en el discurso de Montalvo, cercano al de los Reyes Católicos» (2021, 64-65). La asimilación de la obra de Castiglione para los autores que llegaron a conocerla implicará un viraje hacia la dirección más decididamente cortesana y una elección consciente en la profundización del modelo comportamental del *gentiluomo*, tal y como evidencia el autor anónimo del *Adramón* en su obra. Véase también Bognolo (1997 y 2021).

⁸ En este punto conviene matizar la consideración peyorativa que recaía sobre la práctica profesional de la música para el hombre cortesano del Renacimiento. Como sugiere Palou, ya a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII puede identificarse una visión más positiva del ejercicio musical «profesional» relacionada con su evolución técnica: «La concepción de la música como un arte “vil y mecánico” seguía presente en la sociedad; pero el desarrollo de la complejidad de los instrumentos, las técnicas de composición y el contexto intelectual y filosófico de las Humanidades ayudaron a que la idea de música fuera renovada y, en consecuencia, atractiva para las élites» (2012, 524). Para tal efecto, Palou recuerda el caso de músicos genoveses como Pinello di Gherardi, Bernardino Borlasca o Filippo Cavaliere, quienes son itinerantes gracias su profesión entre las cortes de Nápoles, Roma y el imperio al tiempo «que se hacen conocer como “nobles”» (2012, 530).

En Ferrara, Fedrique toma amistad con el innominado duque de la ciudad mientras que Venturín hace lo propio con su heredero, Hércules, claro homenaje al linaje estense. Los dos jóvenes establecen un vínculo tan profundo que Hércules invita a Adramón a palacio para que reciba la misma educación que él recibe: «Venturín, ¿por qué no os venís acá cada día y aprenderés a jugar de todas armas y a luchar y boltear y a dançar y todas las cosas que yo aprendo? Que yo mandaré a los maestros que os las enseñen como a mí» (*Adramón*, f. 80v).

Las palabras de Hércules y la escueta enumeración de algunas actividades no solamente nos sitúan en el plano de ficción de los libros de caballerías sino también en el de la educación del perfecto cortesano que procuran pintar y moldear con palabras los personajes de Castiglione. Hércules destaca, en primer lugar, el aprendizaje de las armas haciéndose eco de las opiniones de algunos de los interlocutores de *El cortesano*: «pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas, las cuales sobre todo se traten con viveza y gallardía» (*Libro del cortesano*, 128). Pero, en segundo lugar, el heredero ducal señala también el aprendizaje de la danza, recordando quizá que otra reputada opinión presente en el tratado de Castiglione indica que el cortesano debe dedicarse también «algunas veces a otras cosas más sosegadas y más mansas, [...] que burle, ría, sepa estar falso, dance y se muestre en todo de tan buen arte, que parezca avisado y discreto y en nada le falte buena gracia» (*Libro del cortesano*, 139).

La asimilación de los preceptos establecidos por Castiglione que configuran el *ethos* cortesano es evidente en fragmentos como el anterior y su presencia abunda a lo largo de la narración. Pero, un pequeño homenaje al autor de *El cortesano* es más patente durante la visita de Fedrique y Venturín a la corte de Urbino. Y es que el autor anónimo de *Adramón* hace que sus personajes visiten la misma corte en la que tiene lugar la conversación que describe Castiglione en su diálogo: el ayo y el príncipe visitan la corte de Urbino en tiempos del duque Guidobaldo de Montefeltro y su esposa, la duquesa Elisabetta Gonzaga.

A la identificación de los personajes, que siempre aparecen bajo los rótulos de «duque» y «duquesa», contribuye alguna información adicional que brinda el narrador. El duque es presentado como el hijo y heredero

del duque Federico (dato que se deduce cuando se describe el palacio ducal); la pareja regente es joven y no tiene hijos pero sí sobrinos, que es con quienes se relaciona Adramón (probablemente trasunto ficcional de los Della Rovere); y, además, el tío del duque, Ottaviano, se presenta como un hombre sabio que colabora en las tareas de gobierno, muy probablemente alusión al histórico tío de Guidobaldo, Ottaviano Ubaldini, tutor del joven duque a la muerte de su padre (Córdoba Perozo, 2022, pp. 128-134).

Fedrique y Venturín se detienen en la corte que inspiró el tratado de Castiglione solo siete meses. En este tiempo, «el pasatienpo del infante hera dançar, saltar y boltear y cavalgar a cavallo y correr lanças con los otros sobrinos del duque» (*Adramón*, f. 85r). Es de señalar cómo las actividades con las que se entretiene Venturín en Urbino son las mismas que ha aprendido en Ferrara y que, como hemos visto, eran promovidas por el *ethos* cortesano. Destaca, sobre todo, la alusión a la danza. El príncipe de Polonia parece un excelente danzador, según deja entrever el narrador, pero poco sabemos de sus aptitudes para tañer instrumentos. Y eso que el libro de caballerías es también generoso con la mención de instrumentos musicales. De hecho, uno de los episodios más significativos del libro lo constituye el paso por la corte de Rímimi, donde Fedrique y Venturín logran huir de la maldad del señor de la ciudad, Pandolfo de Malatesta, gracias a Gomis, uno de los cantores de su capilla.

3. Corte, fiesta, música y danza en *Adramón*

Pero, ¿qué danzó Venturín?, ¿qué danzaban y qué música escuchaban los personajes del *Adramón*? Afortunadamente, lo sabemos. Existe en la obra una escena cortesana narrada y descrita con cierto detalle que nos permite adentrarnos en el universo sonoro del *Adramón* y de la Europa contemporánea. Se trata de la visita que la embajada polaca realiza a la corte de Inglaterra para celebrar la boda por poderes entre el rey Dionís de Polonia y la infanta Aurelia, hija del rey de Inglaterra, futuros padres de Adramón. El episodio tiene lugar en los capítulos XXII y XXIII del libro

II y es, en líneas generales, un juego cortesano⁹. La escena parte de una propuesta que una dama de la corte de Inglaterra lanza a los embajadores polacos: un duelo de danza. Los hombres polacos y las damas inglesas ejecutarán en conjunto los sones de cada país y, al final, el rey, que fungirá como juez, determinará quiénes han sido los vencedores. Veamos rápidamente los pormenores de la escena:

Sobre esto ovo gran contienda y a la fin se concertaron que viniesen los instrumentos y menestres de Polonia, y que dançasen tantas danças con los unos como con los otros sin que dixesen lo que tañían. Y así enpezó el rey.

CAPÍTULO XXIII. Cómo el rey enpezó a dançar.

El rey, tomando su dama, se puso al cabo de la sala. Tañero[n]le la baxa morisca, dançáronla con su alta. Tañeron luego las ganbetas, que por maravilla las dançaron, y después el tordión, que fue muy a tienpo y bien dançado. Acabadas las tres danças, el rey dexó a su dama cabe las /f42v/ otras con gran cortesía (*Adramón*, ff. 42r-42v).

La escena de las danzas es de gran interés, no solamente por la perfecta asimilación de la sensibilidad cortesana de la que da cuenta su inclusión en el texto sino también como testimonio histórico de un patrimonio

⁹ El lector de *Adramón* encuentra aquí uno de los dos escenarios que Stefano Lorenzetti distinguió a la hora de abordar la presencia de la música en las cortes de las narraciones caballerescas: el espacio público, entendido como fiesta y espectáculo; y el espacio privado, enseñoreado por la intimidad de la esfera amorosa. En sus palabras: «all'interno della corte è opportuno isolare due contesti preferenziali per la pratica musicale. Da un lato, ecco la musica che allieta la festa ed i grandi tornei, la musica che accompagna le carole, in cui uomini e donne si uniscono in canti gioiosi e danze [...]. Da un altro lato, in contrappunto specularre a questo momento pubblico, vi è la fruizione riservata della lirica trobadorica, rito collettivo tra i più alti e colti, in cui un'intera civiltà si rispecchia e si modella» (2003, 36-37). No es muy dado el autor de *Adramón* al tratamiento del amor, por lo que no hay ejemplos concretos en la narración del segundo ámbito musical cortesano que distinguió Lorenzetti. Sin embargo, algunos de sus compañeros de género literario sí incluyen en su argumento ejemplos del servicio musical amoroso privado aunque, quizás, la escena más significativa a este respecto sea el cortejo con el arpa que Altisidora ofrece una noche a nuestro enloquecido hidalgo: «Y en esto se sintió tocar una harpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído» (*Don Quijote*, 883-884).

intangible que halla una vía indirecta para sobrevivir al paso del tiempo¹⁰. En el mismo sentido, la elección de las danzas representadas no es gratuita y obedece a un sentido ideológico que, aunque no está aún del todo claro, permite arrojar algunas luces sobre la orientación estética del *Adramón* mismo.

La primera danza escogida por los cortesanos es la morisca. Según González Lapuente, se trataba de una «danza de carácter exótico, vigente en los siglos XVI y XVII, en la que a menudo se simula una batalla entre moros y cristianos. Los participantes se disfrazaban y solía colaborar un bufón» (2016, 316). Tal situación es anotada por Thoinot Arbeau en su *Orchesographie*, uno de los más famosos tratados de danza del Renacimiento, publicado por primera vez en Francia en 1588. Arbeau refiere la participación en una danza de un joven vestido a la morisca que agració a los asistentes a un banquete (1888, 94). Por su parte, Fonta sitúa su origen en España y refiere su uso en el *Cinquecento* en algunos contextos diplomáticos oficiales como la visita de príncipes y embajadores (1888, XXIII), circunstancia que, a todas luces, encuadra con la escena descrita en el *Adramón*.

La baja morisca parece haber gozado de popularidad durante el primer Siglo de Oro, puesto que *Adramón* no es el único libro de caballerías que se hace eco de ella. Casi cien años antes Joanot Martorell ya la había incluido en el *Tirant lo Blanc* y Diego de Gumiel conservó su aparición en la versión castellana. La escena tiene lugar en el capítulo LXIII del libro IV cuando, perdido en el norte de África, Tirante se ha reencontrado con la doncella Placerdemivida y la ha nombrado señora de Montágata por su

¹⁰ No conviene perder de vista el hecho de que el juego cortesano narrado en *Adramón* se desarrolle en un contexto festivo por la celebración de los esponsales entre el rey de Polonia y la princesa de Inglaterra. De hecho, que el reto involucre la participación de las damas de la corte de Londres y de los hombres miembros de la embajada polaca deja traslucir una serie de prácticas cortesanas relacionadas con el establecimiento de vínculos matrimoniales en la alta nobleza, en consonancia con las alianzas políticas y dinásticas de sus monarcas. Al respecto, recuérdese por ejemplo el sentido del *Juego trobado* de Pinar y otras composiciones poéticas de finales del siglo XV que, como bien ha indicado Boase, «tienen un aspecto político en la medida en que fueron una parte integral de un juego serio de cortejo protagonizado por las familias reales y aristocráticas de Castilla, Portugal, Aragón, Navarra y el reino de Nápoles. El amor y el mecenazgo fueron las claves del poder político, creando una red de alianzas uniendo la monarquía y la nobleza» (2019, 10). Aunque no se especifique de forma directa, el juego de danzas en el libro de caballerías puede, en este sentido, representar un entramado de uniones matrimoniales cortesanas entre Polonia e Inglaterra a propósito de las bodas de la infanta y el rey.

decisiva contribución en la conquista de la ciudad. Los personajes danzan la morisca en el marco de las celebraciones por la coronación de la doncella: «Tirante tomó las llaves y diolas a Plazer de mi Vida, haziéndola señora de toda la ciudad. E con triunfo de mucha gente [...] con diversos instrumentos la llevaron a cavallo dentro de la ciudad [...] E luego fueron hechas muchas danzas y bayles moriscas» (1974, 213).

Tal y como sostiene Maricarmen Gómez Muntané, parece ser que la morisca «se puso de moda en la segunda mitad del siglo XV» y su aparición en el *Tirant es*, por lo demás, especial, si se tiene en cuenta que en la novela de caballerías cuando «se alude a la danza es siempre de forma genérica, al estilo de las crónicas referidas a las actividades de la nobleza de los siglos XIV y XV» (2010, 34). La misma danza es referida a finales de la centuria en el *Manuscrito de Cervera* de 1496 y, más tarde, como se ha visto, en el *Adramón*, ya entrado el siglo XVI. Su popularidad podría explicar su presencia tanto en la novela cabaleresca valenciana de Martorell como en el libro de caballerías castellano.

El autor anónimo del *Adramón*, además, hace que sus personajes no la realicen sola sino en el marco de un par de danzas. Esta práctica, cuyos orígenes pueden remontarse hasta el siglo XIV, gozó de gran difusión en los círculos cortesanos europeos del Renacimiento y pervivió hasta la aparición de la suite barroca (González Lapuente, 2016, 368). Entonces era común agrupar una danza rápida (la alta) con una danza lenta (la baja), tal y como ocurrirá más tarde, por ejemplo, con la gallarda y la pavana¹¹. La variedad en la ejecución permitiría a los participantes la exhibición de su maestría y habilidad en contextos diversos.

Acabada la baja morisca y la alta, la embajada polaca y las damas inglesas continúan ahora danzando unas gambetas. Se trata de una danza de difícil y oscura identificación de la que parece no haber quedado registro

¹¹ Para Gallico la cuestión del par de danzas se desarrolla con más vehemencia a partir del *Cinquecento* y apunta, precisamente, a la variedad de la interpretación y la ejecución: «La danza puede ser propuesta ella sola o seguida de un *double* que la cambie; o aparecen danzas unidas de dos en dos dispuestas en una suite más numerosa y para todo tipo de instrumento y de conjuntos. Las tenemos por todas partes en Europa, con más relevancia en el área francesa y flamenca. Las danzas simples son: baja danza, *tourdion*, *branle*, pavana, gallarda y *passemazzo* y *saltarelo*, o también calada y gaita. Se extiende la práctica de coordinar distintas danzas entre sí, componiendo una suite, proyecto muy prometedor en el campo de la composición instrumental» (1978, 53). De las danzas enlistadas por Gallico dos son citadas en el *Adramón*, demostrando su vigencia: la baja y el *tordión*.

en ninguno de los pocos manuales del arte de moverse del *Quattrocento* y del *Cinquecento*. En el ámbito castellano, si excluimos al *Adramón*, las gambetas aparecen citadas solo hasta 1554 en un par de farsas incluidas en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, obra compilatoria publicada póstumamente en Sevilla por el sobrino del autor, Juan de Figueroa (Pérez Priego, 2012, 863-865).

En la *Farsa moral* la Nequicia alegorizada declara «Bailo y taño las gambetas /con infinita mudanza, /Sé guiar bien una danza /Tengo mil gracias secretas; /que nadie me las alcanza» (1882, I, 248); mientras que en la *Farsa racional del libre alvedrío* es el cuerpo quien exclama «Violencia de bigüelas, /bailaremos las gambetas» (1985, 250). Ya Emilio Cotarelo y Mori se había hecho eco de estas menciones de las gambetas en la obra del autor extremeño en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (2000, I, CCXLIX). La inclusión de las gambetas en este par de farsas de carácter moral de donde, además, se deduce su condena, invita a pensar en un baile de carácter popular que se ejecutaba al ritmo de la vihuela.

Los pocos registros escritos posteriores parecen indicar que las gambetas alcanzaron cierta notoriedad entre los sectores populares hacia finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. La palabra vuelve a registrarse en el *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva, publicado en 1585, con el sentido de danza algo rápida y saltarina («con cada pie haziendo mil gambetas») y poco después en las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, compuestas en Tunja e impresas en Madrid en 1589, haciendo referencia ya propiamente a un género musical («al son de las gambetas»¹²). Quien aclara gran parte de las dudas es Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611. En el marco de la entrada ‘Gamba’, advierte el toledano que «también de gamba dezimos gambetas, que es un género de dança algo descompuesta, que juegan mucho de pernetá» (1611, 426). Con el uso del adjetivo ‘descompuesta’, Covarrubias califica las gambetas como una danza de carácter popular, un baile, si nos atenemos a la clásica y ya cuestionada distinción entre baile y danza (Rodolfo Hazen, 2022).

¹² Ambas referencias provienen del CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

Por la misma época las gambetas parecieron encontrar fortuna de tablado en tablado. El afamado Lope de Vega las cita en su comedia *El divino africano* por boca de Mario en el acto II: «¿Tráigola yo sobre estas dos muletas /sin que toque la tierra, como en coche, /para que sólo dance las gambetas?»¹³. También se hace eco de ellas Juan Pérez de Montalbán en *Don Florisel de Niquea*, entendiendo las gambetas como movimientos graciosos con las piernas mientras que contemporáneamente Alonso Remón las referencia recuperando su sentido de danza en el auto sacramental *El hijo pródigo*: «y al son de vuestra vihuela bailará mi corazón unas gambetas y endechas»¹⁴. Nuevamente, tal y como lo mencionó Sánchez de Badajoz, vihuela y gambetas van citadas juntamente.

Pero, es Miguel de Cervantes quien termina de confirmar el carácter popular que definía a las gambetas a principios del siglo XVII. Las mismas aparecen referenciadas junto a otros bailes populares vinculados al mundo del teatro en el *Entremés del rufián viudo*: «Muden el baile a su gusto, /que yo le sabré tocar: /el canario, o las gambetas, /o al villano se lo dan, /zarabanda o zambapalo,/ el pésame dello y más; /el rey don Alonso el Bueno, /gloria de la antigüedad» (2012, 31-32). También aparecen en la *novella a la italiana* un tiempo atribuida al escritor alcalaíno, *La tía fingida*. Cuando los estudiantes cortejan a Esperanza con una serenata bajo su ventana «sonó luego la gaita las gambetas, y acabó con el esturdión» (2018, 103).

La cita de Cervantes no deja lugar a dudas. En el *Entremés del rufián viudo*, las gambetas comparten espacio con la exitosa e igualmente censurada zarabanda, cuya primera prohibición data de 1585 por su carácter lascivo¹⁵, y con el zambapalo, danza probablemente nacida al calor de las llanuras caribeñas neogranadinas e importada a España con los primeros tornaviajes desde América. El carácter popular de las gambetas es manifiesto y su ejecución musical estaba atada a la vihuela y a la gaita, como dejan entrever las menciones de Cervantes, Remón y Sánchez de Badajoz.

¹³ Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO*.

¹⁴ Remón, Alonso. *El Hijo pródigo*. En: Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO*.

¹⁵ Al respecto investigan Torrente (2020) y Rodulfo Hazen (2022). Por su parte, González Lapuente la define como una «danza cantada española del siglo XVI. [...] Se acompaña de guitarras y castañuelas. Su supuesta voluptuosidad llevó a su prohibición en 1583» (2016, 528).

Dadas estas circunstancias, es probable que las gambetas hayan nacido como un baile de carácter popular a principios del siglo XVI. El autor anónimo de *Adramón* las habría recogido en su libro de caballerías, quizá para dar un sentido de originalidad, humor y novedad a su obra. Si bien, no deja de ser curiosa su aparición en una escena cortesana, vale aclarar que ésta también posee un carácter divertido, juguetón y burlesco. Puede este sentido explicar su aparición en los salones de la corte de Inglaterra. Las gambetas continuaron su actividad a lo largo de la centuria como lo demuestran las citas de las *Farsas* de Sánchez de Badajoz y, como hemos visto, parecieron gozar de más adeptos hacia comienzos del siglo XVII. A falta de mayores datos, es posible plantear que el *Adramón* contiene la primera mención escrita del baile de las gambetas. Los libros de caballerías contribuyen también a la escritura de la historia de los bailes populares.

La última danza referida durante la primera parte del juego cortesano es el tordión. En esta ocasión, el autor anónimo opta por volver a terreno seguro y citar una danza bien conocida, reputada y de tradición luego de haber dado un fresco de novedad y originalidad a su libro con las recién citadas gambetas. González Lapuente define el tordión como una «danza viva del siglo XVI [...] parecida a la gallarda» (2016, 490). De origen franco-borgoñón, el tordión aparece referenciado por Arbeau en su *Orchesographie* y entendida como una danza exigente, pues requería habilidad de los danzantes para ejecutar algunos pasos rápidos (1888, 39-40).

4. Conclusiones

La escena que acabamos de desgranar constituye apenas unas líneas de todo el universo literario que compone el *Adramón* pero, delata y encierra en sí misma una concepción del mundo muy particular. Corte, fiesta, música y danza se aúnan en un episodio fresco y original al interno de un libro de caballerías, el género de ficción en prosa más exitoso entre los lectores españoles del primer Siglo de Oro, revelando un cruce de herencias dispersas que configuran un tejido social, cultural y mental que da idea de la visión de mundo de la Europa del Renacimiento.

Parte el autor anónimo de *Adramón* del *ethos* cortesano, asimila y hace suyas las ideas y el modo de vida propuesto por Baldassare Castiglione en su tratado dialogado y lo expresa de forma delicada en su obra. Convierte a Venturín en un cortesano itinerante, maestro de la conversación, de la brida y de la danza. Refleja un mundo estilizado y refinado que, al mismo tiempo, se entrega a la *sprezzatura* y a la risa, a la elegancia y a la broma.

Su actitud es también completamente humanista. Busca el sustrato de lo popular en todo tipo de lenguaje, ya sea en el verbal con su predilección por los usos y registros orales, los refranes y los dichos; ya sea en el corporal, por su inclinación a las gambetas, danzas que los personajes disfrutaban y con las que estaban familiarizados a pesar de su origen plebeyo y común. El *Adramón* es un libro fundamentalmente cortesano de la primera mitad del siglo XVI pero, que anticipa algunas nuevas orientaciones que la *forma del vivere* de nobles y príncipes atravesará a finales de esa misma centuria, como si el mismo autor anónimo hubiese podido ver a los reyes Felipe III y Margarita de Austria disfrutando en las fiestas de sus bodas en Valencia en 1599 con un repertorio de «condenadas zarabandas y chaconas» (Rodulfo Hazen, 2022, 17).



Bibliografía citada

- Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Francisco Javier Roa Alonso, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Tesis doctoral.
- Andrés, Ramón, *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Anónimo, *Adramón*, ms. BNF Espagnol 191.
- Arbeau, Thoinot, *Orchésographie, par Thoinot Arbeau. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVI siècle, par Laure Fonta*, Paris, F. Vieweg, 1888.
- Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994.
- Boase, Roger, «El *Juego trobado* de Pinar: la memoria cultural colectiva de las damas de la corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8 (2019), pp. 1-22.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- , «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el *Amadís de Gaula* y en el *Esferamundi de Grecia*», *Libros de la corte*, 22 (2021), pp. 209-234.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «La encrucijada cortesana del *Amadís de Gaula*», *Bulletin hispanique*, 123-1 (2021), pp. 49-66.
- Campóo, Diana, «La danza y el lenguaje de la virtud en *El cortesano* de Baldassare Castiglione», *Annali di storia moderna e contemporanea*, 2 (2014), pp. 9-30.
- Colella, Alfonso, «Música y *sprezzatura* en *El cortesano* de Luis Milán», *Revista de Musicología*, 39 (2016), pp. 47-76.
- Comellas Solé, Jordi, «La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de *Il cortegiano* y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas», *Philostrato. Revista de historia y arte*, 7 (2020), pp. 5-32.

- Córdoba Perozo, Jesús Ricardo, *Adramón y los libros de caballerías: historia y ficción*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigan-gas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000.
- CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) Corpus diacrónico del español. URL: <<http://www.rae.es>> (cons. 06/11/2023).
- Cuéllar, Álvaro; Vega García-Luengos, Germán, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, 2022. URL: <<https://etso.es/>> (cons. 06/11/2023).
- Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Recopilación en metro*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1882, vol. I.
- Gallico, Claudio, *Historia de la música IV. La época del humanismo y del renacimiento*, Madrid, Tuner, 1978.
- Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en el *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13 (2010), pp. 27-38.
- González Lapuente, Alberto, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza, 2016.
- Joanot Martorell, *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511*, ed. Martín de Riquer, vol. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Lorenzetti, Stefano, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educa-zione, mentalità, immaginario*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2003.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- , *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escola, Madrid, Barcelona, Real Academia Española, Espasa, 2012.
- , *La tía fingida*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018.
- Ortiz Pereira, Daniel, «Poesía y música en la *Consolación de la Filosofía* de Boecio», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 24 (2017), pp. 35-53.

- Palou Espinosa, Miguel, «Nobleza y música: Identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica y metodológica», en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, coord. Eliseo Serrano Martín, Zaragoza, Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 515-534.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Diego Sánchez de Badajoz», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, ed. Pablo Jauralde Pou, Barcelona, Castalia, 2012, pp. 863-865.
- Ramos, Rafael, «*Tirante el Blanco* y el *Libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadís de Gaula*», en «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 207-225.
- Robledo, Luis, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, coord. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, s.p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/books.cvz.2865>> cons. 06/11/2023).
- Rodulfo Hazen, Ignacio, «La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 41 (2022), s. p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.43455>> (cons. 6/11/2023).
- Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611.
- Stegagno Picchio, Luciana, «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal *Cligés* al *Palmerín de Olivia*», en *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa, Università di Pisa, 1966, pp. 99-136.
- Torrente, Álvaro, «El “destierro” de la zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library», *Revista de Musicología*, XLIII, 2 (2020), pp. 529-585.

- Torres Corominas, Eduardo, «*El Cortesano de Castiglione: modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V*», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, Fundación Lázaro Galdiano, Universidad Rey Juan Carlos, 2010, pp. 1183-1234.
- Torres Salinas, Ginés, «Algunas notas sobre *La lozana andaluza* y el retrato renacentista de ciudad», en *Dueñas, cortesanas y alcabuetas. «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza»*, coord. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real (Jaén), 2017, pp. 433-443. URL: < https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/default.htm > (cons. 6/11/2023).
- Vega Ramos, María José, «Poesía y música en el Quinientos. La fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum: Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»*, 3 (2006), pp. 1-19.



«Y en haver rompido sus picas, pusieron mano a las espadas». Un torneo caballeresco en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

Soledad Castaño Santos
(University of Basel)

Abstract

El presente artículo analiza el episodio de la *Máscara de griegos y troyanos* en *El cortesano* (1561) de Luis Milán y la influencia de la ficción caballeresca en su construcción literaria. En la primera parte, se describe una breve aproximación histórica y cultural de la obra, así como también el vínculo entre la ficción caballeresca y la fiesta cortesana de la época. La segunda parte consiste en el estudio de la *Máscara* y su relación con el torneo caballeresco detallando las similitudes en la estructura, los motivos caballerescos y el léxico utilizado.

Palabras clave: ficción caballeresca, literatura renacentista, *El cortesano*, Luis Milán, motivos caballerescos

This article analyses the episode of the *Máscara de griegos y troyanos* in Luis Milán's *El cortesano* (1561) and the influence of chivalric fiction in its literary construction. In the first part, a brief historical and cultural approach to the work is described, as well as the link between chivalric fiction and the courtly festivity of the time. The second part consists of the study of the Masque and its relationship with the chivalric tournament, detailing the similarities in the structure, the chivalric motifs and the lexicon used.

Keywords: chivalric fiction, Renaissance literature, *El cortesano*, Luis Milán, chivalric motifs



1. Introducción

Este artículo analiza la influencia de la ficción caballeresca, una de las tradiciones literarias hispánicas de mayor relevancia en la Edad Media y el Renacimiento, en la corte virreinal valenciana de la primera mitad del siglo XVI. La obra que mejor representa los eventos y festejos cortesanos de aquel tiempo es *El cortesano* (1561) de Luis Milán. De este modo, a partir del estudio de uno de sus episodios, la *Máscara de griegos y troyanos*, reflexionaremos hasta qué punto la ficción caballeresca es una tradición de herencia directa en la literatura renacentista. Previamente a la exposición de la *Máscara*, se requiere una breve contextualización histórico y cultural que enmarca esta obra renacentista.

El cortesano (1561) de Luis Milán es uno de los principales testimonios literarios de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana se puede servir a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Distribuida en seis jornadas, el narrador, identificado con el poeta y músico Luis Milán, va desgranando, como si de una crónica se tratara, toda una sucesión de episodios de caza, banquetes, torneos, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, aderezados y enlazados a través de un rosario interminable de piezas literarias que bien pudieron haber sido llevadas a cabo en la corte de los duques. Para alcanzar a comprender la importancia que aporta esta obra para la historia y la literatura, cabe insistir en que esta corte fue uno de los principales focos de cultura y humanismo en España, entre 1526, cuando se produjo el matrimonio de Germana de Foix con el Duque de Calabria, y la muerte del Duque en 1550¹.

Esta corte virreinal se aproximó a los usos y costumbres, festejos y mecenazgo cultural —artístico, literario y musical— de las cortes italianas, y en concreto de la de Nápoles, ya que no solo el duque de Calabria, hijo

¹ Germana de Foix (? 1488 – Liria, Valencia, 1536) fue viuda de Fernando el Católico, lo que le concedió la condición vitalicia de Reina. Casó en terceras nupcias con el Duque de Calabria. Fernando de Aragón (Andría, Pulla, 1488 – Valencia, 1550) fue hijo de Federico I, rey destronado de Nápoles, e Isabella del Balzo. Para una biografía detallada y una panorámica de la situación histórico-social del virreinato valenciano, véanse, entre otros, Almela y Vives (1958), Pinilla (1982 y 1994), Oleza (1984), Elias (1987), Marino (1992), Burke (1999), Ríos Lloret (2003), García Sánchez (2019) y Castaño (2023).

primogénito del rey Federico I de Nápoles, se había educado en ella, sino que las personas que acompañaban al Duque provenían de allí: tanto sus hermanas, doña Julia y doña Isabel, como las mujeres de compañía de las damas y determinados servidores.

Miembro selecto de esa corte fue Luis Milán, autor de *El cortesano*. Conocemos pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales². Los principales hitos en la investigación sobre su biografía han sido los de Escartí (2001) con documentos notariales que demostrarían la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559); la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader; la posible estancia en Italia gracias a su vinculación familiar con los Borja y su condición eclesiástica; y la probable estadía en Portugal por la dedicatoria al rey Juan III en su obra musical *El maestro* (1535). Asimismo, Villanueva (2011) planteó la existencia de tres Luis Milán en la época del autor y que la identidad del autor fuese distinta a la aceptada por la crítica hasta en ese momento. Por nuestra parte, estos estudios nos animaron a seguir investigando sobre la identidad en la tesis doctoral³. Hallamos la obra del abad Jean Joseph Expelly titulada *Della Casa Milano Libri Quattro*. Está dedicada a Giacomo IV Francesco di Paula Milano-Franco-Gioeni-De Aragona, VII Marqués de San Giorgio, III marqués de Polistina y II Príncipe de Ardore⁴. En ella se describen tres ramas del linaje de los Milán: Baronía de Massalavés, el Marquesado de San Giorgio —residentes en Nápoles— y el Condado de Albaida. Del estudio pormenorizado de las tres pudimos extraer informaciones de interés como la identidad de Luis Milán Rams, confirmando así la teoría de la existencia de otro Luis Milán.

² Para la biografía de Milán, los estudios principales son los del Marqués de Cruilles (1891), Ruiz de Lihory (1903), Romeu Figueras (1951), Ferrer (1993), Solervicens (1997), Escartí (2001, 2010), Vega Vázquez (2006), Villanueva (2011), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019) y Castaño (2023).

³ Consúltese la tesis de Castaño (2023) titulada *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano de Luis Milán (1561): crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral* en el repositorio RODERIC de la Universidad de Valencia. En este trabajo se dedica un apartado a la identidad del autor y su linaje.

⁴ La obra no posee ningún estudio crítico ni se ha traducido al español. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, donde ha sido digitalizada. La única fuente estudiada que recoge esta obra es la de Colella (2019).

Las hipótesis centradas en los viajes a Portugal y a Italia toman una nueva perspectiva tras comprobar la influencia de la familia Milán y el papel, además, de varias de sus mujeres (o de las mujeres de los representantes masculinos) como damas de compañía en varias de las cortes más importantes en aquel momento. Si atendemos a la corte portuguesa, Leonor Milán y Aragón y Aldonza Milán y Aragón fueron damas al servicio de doña María de Portugal, madre de Juan III de Portugal, el dedicatario de *El Maestro* (1536). Del mismo modo, el supuesto viaje de Milán a Italia, sobre el que se especula siempre, pero sobre el que no contamos con documentación probatoria, se vuelve más factible a la luz de ese árbol familiar tan tupido: tanto en Roma, dado el papel destacado que había tenido el cardenal Luis Juan Milán Borja, como en Nápoles, donde había una rama de los Milán relacionada con el marquesado de San Giorgio y donde, además, Jerónima de Milán y Aragón había sido dama de la reina doña Juana y probablemente había permanecido en Nápoles⁵.

Pese a estos avances, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en la producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán está compuesta por tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El Maestro* (1536) y *El cortesano* (1561), este último mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición.

El primer libro, *El libro de motes de damas y caballeros*, pretendía enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte. Se vinculan estos motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana⁶. Composiciones

⁵ Véase sobre la genealogía del linaje Milán *Della Casa Milano Libri Quattro* del Abate Expelly (1753): el libro segundo está dedicado a la Baronía de Massalavés (29-57), el libro tercero detalla la historia del Marquesado de San Giorgio (59-240) y el libro cuarto ilustra la genealogía del Condado de Albaida (326-415).

⁶ El mejor estudio crítico de esta obra es el de Vega Vázquez, quien muestra perfectamente a través del prólogo de la obra detalles exactos de cómo debía jugarse: «En su parte técnica, el autor nos pinta un

similares de la época las encontramos en *Flor de enamorados* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.

La segunda publicación es la del *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro* (1536). El principal propósito de esta composición sería instruir a los nobles en los conocimientos musicales esenciales en la formación - ejecución musical y cultivo de la sensibilidad estética- tanto masculina como femenina. La obra ofrece, efectivamente, todo un muestrario de composiciones musicales, desde fantasías y pavanas hasta villancicos y romances. Fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes por el tipo de notación de imprenta utilizado, pero sobre todo porque es el primero que incluye metros italianos con música supuestamente compuesta por el propio poeta, en contraste con la aportación de romances y villancicos que no son necesariamente creaciones poéticas propias⁷.

Finalmente, *El cortesano* (1561) se erige como repertorio amplísimo de pautas y modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010, 9). A lo largo de las seis jornadas que conforman la obra, se exhibe, como en un escenario, la vida cotidiana de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades más llamativas y lúdicas -cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón-, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se declara un *maître à penser* (Colella, 2015, 232)⁸.

cuadro en el que no es difícil imaginar a damas y caballeros sentados formando un círculo y pasándose el librito de mano en mano» (2006, 21).

⁷ Consúltese sobre *El Maestro* los estudios de Colella (2015, 2019), García Sánchez (2019) y Sánchez Palacios (2015).

⁸ Acerca de la publicación tardía, el género de la obra y las similitudes con la obra de *El cortegiano*, véase Castaño (2023).

2. La ficción caballeresca en el mundo de la fiesta áulica: el caso de la *Máscara de griegos y troyanos*

Cruciani definió la fiesta como «un fenómeno cultural sintético que exhibe todo un programa de ideas a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes: desde el vestuario a la arquitectura efímera, desde la música a la pintura y a la poesía» (cfr. 1993, 14). La fiesta cortesana se adapta perfectamente a esta definición, tanto que Bouza apunta que: «La filosofía de la corte es festear» (1995, 194). Partiendo de esta concepción, se puede interpretar que el cortesano aprendía determinadas aptitudes —danzar, tañer, montar, justar— para participar con personalidad y orgullo en estas fiestas. Estas, herederas de los fastos medievales, ocupan también su espacio en la mejor y más popular literatura de ficción de la época, es decir, en el libro de caballerías o la novela caballeresca como han investigado Bognolo (1998, 2021), Del Río Nogueras (2008) o Marín Pina (2009, 2011), entre otros. Una muestra evidente de ese influjo es el caso de *Tirant lo Blanc*, donde observamos que las fiestas que se celebran en honor a las bodas del rey de Inglaterra transportan al lector no sólo a unas justas en el que el protagonista saldrá como triunfador, sino a un ambiente festivo de procesiones gremiales, en parte carnavalescas, asaltos festivos a falsos castillos de Amor, etc., remitiendo a las representaciones de las grandes urbes europeas, pero sobre todo a las de la Valencia en la que residía Joanot Martorell como han estudiado Oleza (1992) y Beltrán (2020), este último centrado específicamente en las disputas gremiales en los fastos públicos en el *Tirant lo Blanc*. Asimismo, el estudio de Del Río Nogueras (2008) compara crónicas de fiestas nobiliarias con elementos festivos de los libros de caballerías: por ejemplo, las fiestas de Binche de Felipe II en agosto de 1549, inspiradas en episodios del Amadís y el banquete de estas fiestas cortesanas con las del banquete narrado en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522).

Otro ejemplo de la importancia de la fiesta dentro de la ficción caballerescas es la existencia del motivo caballeresco sobre los «festejos cortesanos» incluido en la base de datos MeMoRam⁹. En sus registros encontramos hasta 23 obras de ficción caballerescas que contengan una mención a motivos vinculados a la fiesta cortesana¹⁰.

Trazado este camino de ida y vuelta que comparten la corte, la fiesta y la ficción caballerescas, es hora de focalizarnos en el estudio de la influencia de la ficción caballerescas en la obra de Milán. Podemos considerar que la novela de caballerías era un género atractivo para los cortesanos de la época. Ejemplo de esto son los libros de caballerías producidos en las cortes renacentistas españolas como el *Valerian de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, dedicada a la segunda esposa del Duque de Calabria, doña Mencía de Mendoza o el *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, hombre de la corte del Emperador Carlos V.

De entre los diversos episodios susceptibles de ser estudiados por sus similitudes con la novela de caballerías, hemos escogido en esta ocasión la *Máscara de griegos y troyanos* localizada en la Sexta Jornada de *El Cortesano*. Constituye la última representación teatral que se produce en la extensa Sexta Jornada en su tercer y último día. Para una mayor comprensión, elaboramos una síntesis argumental del episodio, la exposición detallada de los ejemplos analizados y el análisis conjunto de las influencias observadas en cada caso.

2.1. *Presentación y argumento de la Máscara de griegos y troyanos*

La primera mención de la *Máscara* en *El cortesano* se produce al inicio de la Quinta Jornada cuando el Duque de Calabria manda al Paje del Mal Recaudo y al Canónigo Ester a casa de los nobles invitados para advertirles

⁹ La base de datos MeMoRam de motivos caballerescos está dirigida por las profesoras Claudia Demattè y Giulia Tomasi y disponible en acceso abierto (<https://memoram.mappingchivalry.dlcs.univr.it>).

¹⁰ Las obras que contienen el motivo caballeresco son: *Arderique*, *Cirongilio de Tracia*, *Polindo*, *Claribalte*, *Palmerín de Oliva*, *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)*, *Espejo de Caballerías (Primera y segunda parte)*, *Primalción*, *Félix Magno (Primera a la cuarta parte)*, *Clarián de Landanís (Libro primero y segundo)*, *Lidamor de Escocia*, *Valerian de Hungría*, *Febo el Troyano*, *Palmerín de Inglaterra (Libro primero y segundo)*, *Baldo*, *Platir*, *Lisuarte de Grecia y Amadís de Grecia*.

que la fiesta en el Palacio del Real se celebraría pasado mañana. Una vez finalizada esta acción se narra una conversación entre caballeros, que va precedida de una petición del Paje del Mal Recaudo a Luis Milán:

Yo tengo vn amigo q[ue] tiene vn familiar, y hauemos concertado él y yo de hazer por arte mágica la máxcara de la Montería de Troya que vuessas mercedes querían hazer. Y harémosla co[n]trahecha al natural: cada vno de los troyanos en su propia figura, como por esta arte se puede hazer. Y tras estos, entrará vna co[n]tramáxcara de los más fuertes y valie[n]tes griegos q[ue] sobre Troya estuuieron y la tomaro[n], y co[m]batirán vn torneo de pie, vno a vno. Y serán el rey Príamo trayano con el rey Agamenón griego; y Paris con el rey Menalao, porq[ue] robó a la reyna Helena, su muger; y «Trohillo» troyano con el rey Diomedes griego; y Héctor con «Achiles»; y Eneas troyano con «Ayaz Thalomón» griego; y acabarán con vna folla. Vuessas mercedes no saquen la suya, pues más al natural será esta. Y diga al Duque lo q[ue] yo l'[h]he dicho. Y cada vez que mandará cessar el combatir, haga señalar a vn trompeta. Y acabado el torneo, oyrán vna música y cantarán vn romance de cada vno de los troyanos y griegos, y acabará la fiesta.

Yo me voy a ponello por obra (2024, 624-625).

La respuesta de los caballeros valencianos a esta proposición es inmediata y se describe en la obra del siguiente modo:

☛ Dixo don Luys Milán ☛

—Don Diego, a vuestra casa soy venido, para lo que oyréys. El Paje del Mal Recaudo no lo será agora, pues co[n] él lo ternemos muy bueno, «que no se halla ninguno de quien no se pueda hauer algú[n] plazer». Y por esto es bien no dar ocasión de [e]star con nadie mal, sino co[n] quien no se puede estar [Rij-l] bien. Hame dicho que no tomemos trabajo de hazer la máxcara nosotros, q[ue] él la hará más al natural, con vn amigo suyo q[ue] tiene familiar. Por esso, auisad a don Francisco y a Ioan Fernández de lo que passa.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Auisados estamos, que todo lo hauemos oýdo don Francisco y yo. Y paréceme que la deuemos vender al Duque y a la Reyna por nuestra, por ser la más importante máxcara q[ue] haya sido, en ver tan valerosos caualleros en su propia forma.

☛ Don Francisco le respondió ☛

—Engañado andáys en trajos, mi buen amigo, no digáys q[ue] nos lo digo. ¿No véys q[ue] vuestra disposicio[n] no parescerá a la de los troyanos ni griegos, ni

menos las fuerças? Pues se dize dellos que arrojaua[n] en aquel tiempo con la mano vna piedra tan grande como vos soys, qua[n]do en amores os boluéis piedra (2024, 625).

Luis Milán informa a sus compañeros de que el Paje pretende hacer la *Máscara* y Joan Fernández de Heredia defiende que han de apropiársela, pero don Francisco Fenollet le advierte que nunca podría representar una máscara al natural, al modo que el Paje propone, por su condición física. En la lectura de la Sexta Jornada comprobamos cómo la explicación que detalla el Paje corresponde a la descripción de la *Máscara*, que antecede a la acción descrita en el ejemplo anterior. Consideramos que Milán podría simbolizar con este detalle el tránsito entre el teatro palaciego creado y representado por la nobleza a la aparición de primeras agrupaciones no profesionales que representasen las obras, lo que a finales del siglo XVI culminaría con el desarrollo de las primeras compañías teatrales en España. Nos situamos, pues, ante un ejemplo embrionario en el que los hombres contratados, no pertenecientes al cosmos cortesano, actuarían sin intervenir verbalmente, en pro de mayor verosimilitud y espectacularidad en la escena teatral cortesana.

En cuanto al término empleado para describir esta representación, la «máscara» parece corresponder a la acepción que recoge el DLE: «mascarada. Festín o sarao de personas enmascaradas».

Esta fiesta se organiza con una estructura prefijada que constituye un verdadero torneo caballeresco:

1. Introducción: Anuncio de la llegada de la Máscara al Palacio del Real
2. Presentación de los combatientes
3. Combates individuales: Representación de cinco combates entre troyanos y griegos
4. Folla: Representación simultánea de todos los combates anteriores
5. Recitación de romances

Introducción: Anuncio de la llegada de la Máscara al Palacio del Real

La breve introducción a modo de introito la protagoniza el bufón de la corte, Gilot. Este es quien advierte a la corte de la llegada de la Máscara por el sonido que ha escuchado. Posicionado en la ventana, confirma al Duque de Calabria la llegada de la Máscara y realiza una brevísima descripción de los caballeros que la representan. No es baladí este comienzo y es que los sonidos antes del inicio de una nueva aventura son también un motivo caballeresco recurrente en la ficción caballeresca. En el MeMoRam observamos catorce ejemplos que incluyen el sonido de la trompeta, entre ellos, destacan los ejemplos de la señal de la trompeta antes del inicio del combate a modo de señal, al igual que sucede en la *Máscara*:

Luego como fue adereçado, tocaron las trompetas haziendo señal, y con grandíssima furia mueven los cavallos (*Espejo de príncipes y caballeros*, segunda parte, I, cap. 14).

Estonces tocaron las trompetas y los unos arremetieron para los otros (*Arderique*, I, cap.14).

E luego que las trompetas fueron sonadas, arremeten los unos contra los otros (*Clarián de Landanís*, libro segundo, I, cap. 49)¹¹.

La respuesta del Duque da paso al comienzo de esta fiesta cortesana y el Paje del Mal Recaudo será el mediador de la Máscara junto con el trompeta que marca los cambios en las diferentes representaciones siguiendo la señal del Duque.

Presentación de los combatientes: Descripción de ropajes, invenciones y motes

La presentación de combatientes se configura del mismo modo en todos los casos: el Paje presenta el nombre y proporciona la descripción

¹¹ Este motivo en la base de datos se puede consultar en el siguiente enlace: < <https://memoram.mappingchivalry.dlcs.univr.it/motivo/1003/ruidos-gritos-y-sonidos-para-anunciar-una-aventura> > (cons. 18/12/2024).

de ropajes, invenciones y los mote que porta cada uno. En algunas ocasiones, ofrece información contextual sobre el personaje histórico, a modo de contextualización para los cortesanos asistentes. El orden de aparición del bando de los troyanos es la siguiente: rey Príamo, Héctor, Paris, Troilo y Eneas. La disposición de los griegos se ordena a partir del rey Agamenón, el rey Menelao, Aquiles, Ajax y el rey Diomedes.

La riqueza de las vestimentas se iguala al ingenio literario de Milán con el uso de estos elementos decorativos con un elevado valor simbólico. Es necesario detenerse a apreciar la vestimenta de cada uno de los combatientes y ver cómo se adecuan a la historia clásica que todos conocemos. La siguiente tabla sintetiza la vestimenta de cada uno de los combatientes y, en el caso de los troyanos, añadimos la comparación de su vestimenta en la *Montería de damas y caballeros de Troya*, secuencia de la Cuarta Jornada de *El cortesano* en que se presentan estos caballeros junto con sus damas (Tabla 1).

Personaje	Vestimenta	Invencción	Mote	Vestimenta Montería (4ª Jornada)
rey Príamo	Armadura dorada	Juego de ajedrez de diamantes y rubíes	Yo di el xaque y Fortuna me dio el mate	Motivo floral: laurel
Héctor	Armadura verde	Yedra con esmeraldas	Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá	Vestimenta color verde y dorada
Paris	Armadura	Retrato de Helena	Retrato de la hermosura y desventura	Vestimenta color rubí e invención con hachas ardiendo
Trohilo	Armadura verde	Manos hechas en oro de martillo	Poco valen muchas manos contra casos inhumanos	Vestimenta carmesí broslada de leones
Eneas	Armadura	Medallones de emperadores romanos	Al que guía la ventura en peligros asegura	Vestido de tornasol con «Y» griegas
rey Agamenón	Armadura de color sangre y fuego		Do no es bien que valga ruego, a sangre y fuego	
rey Menelao	Armadura	Corazones abrasados en brasas de fuego esmalte de ruchieler	Coraçones abrasados arden hasta ser vengados	
Aquiles	Armadura fabricada por el dios Vulcano		Las mejores que se hallaran si a Policena acompañaran	
Ajaz	Armadura	Bívoras	Bívora es mal parecer: lo que muere al engendrar, mata al nascer	
rey Diomedes	Armadura	Ojos cerrados	A ojos cerrados se han de mirar cuydados	

Tabla 1: Personajes y vestimenta de *Montería de damas y caballeros de Troya*

El primer combatiente en presentarse ante los espectadores es el rey Príamo de Troya. Viste armaduras doradas —color asociado a la realeza— con una invención que consiste en un juego de ajedrez de diamantes y rubís —juego vinculado simbólicamente al poder político con dos elementos preciosos como los diamantes y los rubís—. Esta invención es una prueba indiscutible de la figura poderosa de Príamo y lo acompaña el mote «Yo di el xaque y Fortuna me dio el mate». Este pareado toma un significado apropiado para la trágica historia de Troya. Tanto el uso léxico del ajedrez como el tópico de la Fortuna son típicos de la tradición literaria hispánica medieval.

Tras el rey Príamo, aparece su hijo Héctor. Se le caracteriza envuelto de armaduras verdes cubiertas de yedra con esmeraldas. Ese motivo forma parte también de su mote: «Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá». En la literatura caballerescas observamos múltiples casos de caballeros con armas verdes (*Amadís*, *Primaleón*, *Polindo*, *Palmerín de Oliva* y *Lisuarte de Grecia*, entre otros)¹². La simbología del verde en relación con la novela de caballerías varía mucho, pero consideramos que podría tratarse de un signo de inmortalidad para el héroe. Si atendemos al mote que lo acompaña: «Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá», observamos en este pareado un oxímoron «muerte-vivirá», que hace referencia precisamente a la inmortalidad de Héctor por su fama.

Paris, hijo de Príamo y hermano de Héctor, es el siguiente en salir a escena. Primeramente, se describen las conocidas historias de la mitología clásica, el juicio de Paris y el rapto de Helena que desencadenan la Guerra de Troya. No se especifica el color de la armadura, pero sí el retrato de Helena sobre sus armaduras acompañado por el siguiente mote: «Retrato de la hermosura y desventura». Tanto Helena como Paris van a ser distinguidos por la misma cualidad: la hermosura. En el arte pictórico de primera mitad del siglo XVI también hallamos la descripción de Paris vestido con armadura, por ejemplo, *El juicio de Paris* (1528) de Lucas Cranach el Viejo (Figura 1).

¹² Véase el artículo de López-Fanjul (2018) para más detalles sobre ejemplos de caballeros con el color verde y su simbología.



Figura 1: *El juicio de Paris* (1528), Lucas Cranach el Viejo, pintura al óleo, Kunstmuseum, Basilea.

La siguiente presentación está protagonizada por Troilo, hermano de Héctor y Paris. Porta las armaduras verdes al igual que Héctor. La decoración que acompaña a sus armaduras son unas manos hechas en oro de martillo y las acompañan el siguiente mote: «Poco valen muchas manos, contra casos inhumanos». Referencia en su invención y mote la crueldad de la guerra de Troya y la incapacidad de vencer pese a poseer muchas «manos», es decir, muchos troyanos como los que dirigió para proteger su ciudad.

La última figura troyana es Eneas. Se muestra en escena con armaduras repletas de medallas de emperadores romanos que representan la herencia que perpetuó este héroe troyano en la civilización romana fundada por él mismo siguiendo la mitología clásica. El mote que porta esta vestimenta es el siguiente: «Al que guía la ventura en peligros asegura». Su invención y mote expone a los espectadores un atisbo de esperanza en que perdura en el linaje troyano pese a la destrucción de la ciudad.

Finalizadas las presentaciones troyanas, prosigue la entrada de los combatientes griegos. En primer lugar, se muestra en escena el rey Agamenón con armaduras descritas como «color fuego y sangre», un color cercano al bermellón. El mote que acompaña hace referencia al color de las armaduras: «do no es bien que valga ruego, a sangre y fuego». Dentro de este pareado, se emplea una locución verbal «a sangre y fuego» que explicita la crueldad con que los griegos van a enfrentarse a la batalla. Agamenón está dispuesto a vengar a su hermano, Menelao, por el rapto de Helena, hecho por el que los troyanos no pueden rogar clemencia.

El siguiente en mostrarse en escena es el rey Menelao. Milán ofrece un contexto histórico aludiendo al rapto de Helena y al de Hesione por parte de Heracles griego a los troyanos. No se menciona el color de las armaduras, pero sí de las invenciones que son unos corazones abrasados en «brasas de fuego de esmalte de ruchicler»¹³, y el mote que lo acompaña: «Corazones abrasados, arden hasta ser vengados». El simbolismo de esta invención quizá sea el más evidente: el corazón dolido del rey Agamenón

¹³ La definición en el DLE es la siguiente: «Dicho de un color: Rosa claro y suave, semejante al de la aurora».

está «abrasado» por el raptó de Helena y se desencadena el deseo de venganza contra los troyanos.

En el caso de Aquiles, héroe griego por excelencia, se describe historiográficamente lo que se conoce de él y se alude únicamente a la procedencia de su armadura, fabricada por el dios Vulcano, algo lógico debido a su condición de semidiós. El mote que lo acompaña es el siguiente: «Las mejores que se hallaran si a Policena acompañaran». En un episodio de la Tercera Jornada de *El cortesano*, la *Aventura del Monte Ida*, este héroe troyano es precisamente quien protege la fuente de Polixena¹⁴. La historia entre Polixena, hija del rey Príamo, y Aquiles posee distintas versiones en los poemas del ciclo troyano.

Ajax Telamón es el cuarto de los combatientes. No se describe el color de la armadura, pero se especifica la invención de víboras y acompañada con el siguiente mote: «Bívora es mal parecer: lo que muere al engendrar, mata al nacer». El simbolismo de la víbora puede referenciar a la parte historiográfica que antecede la caracterización física. Ajax es hijo de Hesione, la hermana del rey Príamo, que sería raptada por Heracles en Troya. Por tanto, las víboras significan la traición a su propio pueblo. Se le atribuye una fuerza poderosa como ya lo señala Homero en su *Iliada* y se hace referencia a la conocida lucha que entabló con su primo hermano, Héctor. En el mote empleado observamos varios oxímoros: «muere-engendrar» y «mata-nacer».

El último en mostrarse en escena es el rey Diomedes, hijo de Tideo, descrito como uno de los mejores héroes tras la muerte de Aquiles y Ajax Telamón. No se especifica el color de sus armaduras, pero sí se detalla la decoración con ojos cerrados y el mote que lo acompaña es el siguiente: «A ojos cerrados se han de mirar cuidados».

Es notable la diferencia de la presentación entre troyanos y griegos. Existe una mayor descripción de la vestimenta y las armaduras en el caso de los troyanos, mientras que en el de los griegos se emplean mayores recursos historiográficos para dar a conocer la figura del personaje que ha aparecido en escena. Todos los motivos que acompañan en las divisas e invenciones están simbólicamente relacionados con el personaje dentro de

¹⁴ Para más información sobre este episodio Castaño (2022).

la historia troyana. Asimismo, hemos observado como la descripción de los héroes troyanos corresponde con la que los lectores podían aprender de la *Crónica troyana* (1490) de Juan de Burgos¹⁵, por ejemplo, se compara a Troilo con Héctor o se destaca la hermosura de Paris, al igual que en la obra de Milán. De este modo, comprobamos como nuestro autor da muestra de su conocimiento de la tradición literaria, no solo en el uso de tópicos y temas de la lírica cancioneril, sino también de la crónica historiográfica en materia troyana.

Combates individuales: Representación de cinco combates entre troyanos y griegos

La siguiente parte de la *Máscara* consiste en la acción de combates individuales pautadas por la señal del Duque al trompeta en el que pide el cese. Estos se representan en un palenque en el siguiente orden: rey Príamo – rey Agamenón, Héctor – Aquiles, Paris – rey Menelao, Troilo – Ajax Telamón y Eneas – Diomedes. El orden difiere un poco al que había descrito el Paje en la Quinta Jornada (Troilo – Diomedes, Eneas – Ajax) En cada una de ellas, se especifican las distintas etapas del combate –primero la utilización de picas, y posteriormente las espadas– y la consecuencia del combate en el público, en alguna ocasión, con reacción verbal de los espectadores de esta *Máscara*.

Folla: Representación simultánea de todos los combates anteriores

El Duque da señal para pasar al siguiente pasaje que es la «folla», una suerte de combates simultáneos ofrecidos en un breve tiempo, pero en el que el autor, Luis Milán, aprovecha para deleitarse en diversas hipérbolas y personificaciones: «temblando estaban las hojas de los árboles» o «el grande ayre que levantaron de combatir, la mayor parte de las lumbres mataron». Asimismo, se detalla la reacción de los asistentes: «Las damas se

¹⁵ Hemos señalado una entre las diversas obras que se recogen en la materia troyana. Para la historia de Troya en época medieval peninsular véase Pla Colomer y Vicente Llavata (2020).

pusieron detrás de sus cavalleros. El Real pensaron que cayera del terremoto que sintieron» (2024, 722)¹⁶.

Recitación de romances

Sin haber escuchado el cese del combate, entran a escena Apolo con su cítara y la ninfa Siringa, representados por dos músicos, encantan a los combatientes y cesan su combate. El Paje presenta a estos dos personajes, concretamente, con una exposición teórica sobre la figura de Apolo, curiosamente caracterizado como «sabio de Grecia» y se añade información astronómica como el planeta que lleva su nombre. Esto supone un claro gesto hacia el Duque por su amor al conocimiento del mundo clásico, incluido el saber astronómico. Asimismo, igual de importante es la aparición del personaje de Siringa, probablemente conocida a partir de la *Genealogía de los dioses* de Giovanni Boccaccio, del cual el Duque de Calabria conservaba un volumen en su rica biblioteca o de las *Metamorfosis* de Ovidio. Posteriormente a la presentación de estos personajes enmascarados por cantores del Duque, recitan los diez romances, cada uno de ellos dedicados a uno de los protagonistas de la *Máscara*.

No se especifica al final de la representación quién es el verdadero creador de la *Máscara*; aunque en *El cortesano* es el Paje quien actúa como verdadero mediador, consideramos que las ricas descripciones de invenciones y los romances son obra indiscutible de Luis Milán y que fueron ideadas anteriormente para su posterior inclusión en la obra de *El cortesano*.

La historia troyana abarca un gran espacio temático en la obra milana con diversos episodios: la *Aventura del Monte Ida* de la Tercera Jornada, la *Montería* de la Cuarta Jornada y la *Fiesta de Mayo* en la Sexta Jornada. Es el principal motivo argumental de este episodio e indudablemente la Historia de Troya forma parte de los temas favoritos de la corte virreinal valenciana, en especial, del Duque de Calabria, que podría identificar la historia del Rey Príamo y la destrucción de la ciudad con el papel de su padre, el rey Federico y la ciudad de Nápoles ocupada, lugar de donde fue desterrado por órdenes de Fernando el Católico.

¹⁶ Seguimos aquí la acepción de «folla» que emplea el DLE: «Lance del torneo en que batallaban dos cuadrillas desordenadamente».

2.2. Tópicos y motivos de la ficción caballerescas en la *Máscara* a través del estudio del combate

El plano del combate es una de las secuencias del torneo que mayores similitudes comparte con la *Máscara*. Martín Romero, quien ha profundizado en el estudio del combate singular, defiende que es una parte literaria importante dentro de la ficción caballerescas, en palabras del autor:

El combate se convierte así en un momento en el que el autor ensaya sus dotes literarias. Cada texto revela un juego de tensiones con la tradición de la que deriva, juego de tensiones apoyado en la presencia, ausencia o transformación de determinados tópicos; conocer estos tópicos se convierte en tarea necesaria para determinar la originalidad de un texto (2006, 294).

En esta investigación pretendemos comprobar si los tópicos y motivos que se emplean en los combates de la ficción caballerescas se incluyen también en el caso de la *Máscara*. A nivel estructural, Martín Romero parte de la división del combate individual establecida por Martín de Riquer en cuatro pasos:

- 1.º, los caballeros se acometen a caballo con las lanzas y las quiebran;
- 2.º debido a esta acometida los dos adversarios se desarzonan mutuamente y caen ambos del caballo al suelo;
- 3.º, los dos echan mano a la espada y así siguen la pelea, y
- 4.º, uno de ellos se impone sobre su adversario (2006, 295).

La *Montería* adapta estas reglas al contexto en el que se enmarca, combates individuales a pie dentro de una representación guiada por el cese a petición de una autoridad, en este caso, el Duque. Así pues, en los cinco combates se observa la utilización de lanzas y espadas, dos de las armas frecuentemente vinculadas al retrato del caballero renacentista. Asimismo, en el campo literario, este tipo de representaciones siguen una serie de tópicos o lugares comunes recurrentes respecto al combate individual que Martín Romero sintetiza en la siguiente lista:

1. Los caballeros cabalgan a toda prisa, de forma que la tierra parece temblar.
2. Las lanzas se quiebran, se hacen astillas o vuelan.
3. Tras el primer encuentro de lanzas y si se mantienen sobre sus cabalgaduras, dan la vuelta a los caballos con ligereza.
4. Tras haber perdido las lanzas, «aquí comienzan una hermosa batalla».
5. Las armas resultan destrozadas, y sus piezas terminan sembradas por el suelo, (los escudos, rajados o falsados; los yelmos, abollados; las lorigas, desmalladas).
6. Los golpes hacen que los guerreros bajen las cabezas hasta los pechos o se inclinen sobre el arzón trasero.
7. El ruido resulta atronador.
8. Salen centellas de los yelmos a causa de los golpes.
9. La batalla se prolonga durante largo rato.
10. No se percibe mejoría ni cansancio entre los contendientes.
11. Tras un descanso, comienzan de nuevo con igual o mayor vigor (aprovechándose más de fuerza que de destreza).
12. Los testigos están admirados (e incluso asustados) de la crueldad de la lucha.
13. Los guerreros admiten la dureza del contrario e incluso se dicen que nunca han combatido contra otro igual.
14. Crece la ira de cada guerrero al ver que el contrario le dura tanto tiempo (2006, 311).

Teniendo en cuenta estos tópicos, vamos a analizar combate por combate para comprobar la presencia o ausencia de estos en la construcción literaria de este episodio. Hemos decidido emplear esta taxonomía porque nuestro interés reside en la correspondencia textual en cuanto a los tópicos o lugares comunes. De igual modo, hemos consultado los estudios de Bueno Serrano sobre los motivos caballerescos (2007, 2011) y las publicaciones vinculadas a la base de datos de motivos caballerescos MeMoRam de Giulia Tomasi (2020, 2022). Consecuentemente, vamos a incluir también todos los motivos que observemos de esta base de datos de consulta abierta. A continuación, expondremos los ejemplos señalando los tópicos que se ven en cada uno de los combates, ya sean de la lista ofrecida o de la base de datos.

El ejemplo que hallamos en primer lugar es el de los reyes Príamo y Agamenón:

El rey Príamo troyano, y el rey Agamenón griego. Y en hauer rompido sus picas, pusiero[n] mano a las espadas, q[ue] gra[n] espanto ponían los golpes que se dauan. Y el Duque mandó señalar al trompeta, porque las damas hauían perdido la color de sus caras de la ferocidad dellos, y cessaron de combatir (2024, 722).

Los tópicos o motivos caballerescos observados son: las picas rotas –quebradas– (2) y la reacción de los testigos, en este caso las damas –habían perdido la color de sus caras– (12). Asimismo, se observa también el siguiente motivo caballeresco: «encuentro de lanzas».

El siguiente combate está protagonizado por dos héroes, Héctor y Aquiles:

Luego tras estos vino al palenque el inuincible Héctor troyano, con muy gra[n] braueza, contra el ferocissimo «Achilles» griego. Y diéronse tan grandes encue[n]tros de picas que la tierra que pisaua[n] temblaua. Y poniendo mano a sus espadas, salían tan grandes centellas de fuego de los espa[n]tosos golpes q[ue] se dauan, que las damas de temor de ser abrasadas señalaron al Duque (2024, 722).

Encontramos los siguientes tópicos o motivos: el ruido atronador que causaba el temblor de la tierra (7), la presencia de centellas de fuego (8) y la reacción de las damas –temor de ser abrasadas–(12). También se encuentra el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas».

El tercer combate enfrenta a Paris y el rey Menelao:

Vino como vn brauissimo toro, agalochado al pale[n]que, el rey Menalao griego, marido de Helena, contra el muy fuerte Paris troyano, que lo esperó con más ferocidad que yra,por tenerle su muger, «qu’el agraiador deue ser defendedor». Rompió Menalao las tres picas, que bie[n] mostró estar picado, y daua tan fuertes golpes q[ue] Paris se desapiadó. Y viniendo a las espadas hiziero[n] tales cosas, q[ue] si el vno mostró ser hermano de Héctor, el otro peleó como «Achilles». Pues la mayor parte de las lu[m]bres se mataron del ayre q[ue] mouían los grandes golpes q[ue] se dauan (2024, 722).

Los tópicos o motivos que se presentan en el tercer ejemplo son la rotura de picas (2), la referencia a los grandes golpes (7) y el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas». Además, en este combate encontramos otros recursos literarios como la hipérbole: «la mayor parte de las lumbres

se mataron el ayre que movían los grandes golpes», los juegos de palabras «picas-picado» o «agraviador-defendedor» y la antonomasia vossiana: «mostrar ser Hermano de Héctor, pelear como Aquiles» para referirse a la magnanimidad de los dos combatientes.

Pasando al cuarto ejemplo, el combate entre Troilo y Ajax Telamón:

Viniero[n] dos tan furiosos al palenq[ue], q[ue] bie[n] mostró la ho[n]rra no tener respeto a pare[n]tezco, y era[n] «Troyllo» troyano y «Ajaz Thelamón» griego. Diéronse tan grandes golpes de picas q[ue] Gilot, de gran miedo, se echó a los pies del Duque y dixo:

—Señor, llançaui diables de vostra casa, q[ue] açò no són hòmens!

Y el canónigo Ster se puso en las espaldas de la señora dona Hierónyma, y díxole:

—Señora, «no's troba el cor, sinó aon lo té l'amor».

Y viniendo a las espadas, tan grandes fueron los golpes q[ue] se die [ev-r-/a r/] -ron q[ue] Héctor dixo: 'No pelean como primos, aunq[ue] son primos hermanos'. Y el tro[m]petaseñaló y dexaron de combatir (2024, 722).

Los tópicos o motivos caballerescos que advertimos en este combate son la reacción de los asistentes –miedo– (12) y los grandes golpes (7). Cabe señalar la intervención cómico burlesca de Gilot y el Canónigo Ster en el que expresan el miedo que les produce ver el combate. Otro aspecto interesante es la referencia al parentesco entre los dos combatientes en una suerte de paréntesis explicativo.

Por último, el combate entre Eneas y Diomedes:

Los postreros fueron Eneas troyano y Diomedes griego, q[ue] del golpe de la primera pica dio con la rodilla en el suelo; y a la segunda q[ue] rompieron Eneas perdió vn passo de tierra; y a la tercera pensaron caer. Pusiero[n] mano a las espadas y los golpes fueron tales q[ue] de temblar todo aquello algunas gorras q[ue] damas traían en las cabeças cayeron (2024, 722).

Los tópicos o motivos encontrados en este combate son las picas quebradas (2), los fuertes golpes (7), la alusión a los espectadores (12) y el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas». Es interesante hallar otros recursos literarios como la hipérbole para acentuar la fuerza como «pensaron caer» [del palenque].

Respecto a los tópicos o motivos empleados en los distintos combates, el tópico empleado en los cinco combates es el de las lanzas quebradas (2). La pica se define por el DLE: «Especie de lanza larga, compuesta de una asta con hierro pequeño y agudo en el extremo superior, que usaban los soldados de infantería». Así pues, ya sea nombrada lanza o pica, este tópico –las lanzas quebradas, se hacen astillas o vuelan–, está presente en una diversidad de libros de caballerías como *Amadís de Gaula* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *La Trapesonda* (1512), *Lisuarte de Grecia* (1514), *Clarián* (1522), *Félix Magno* (1531), *Félicxmarté* (1533), *Cirolingio* (1545), *La tercera parte del Florisel de Niquea* (1546), *Belianís de Grecia* (1547), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), *Leandro el Bel* (1560) y *Olivante* (1564).

Vinculado a este tópico está el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas» recogido en MeMoRam. En esta base de datos se ha incluido el motivo en 23 obras de ficción caballeresca. Entre ellas, hemos observado algunas que siguen una estructura formal similar para expresar el tópico:

Y quebrando las lanças pusieron mano a sus espadas (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 3).

Quebradas las lanças pusieron mano por sus espadas y començaronse a herir con mucha crueza (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 22).

Y quebradas las lanças pusieron mano a sus espadas (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 29).

E viniéronse a encontrar tan poderosamente que las lanças fueron quebradas e los escudos falsados e cada uno hovo una llaga. E como esto fizieron, pusieron mano a las espadas e començaronse a ferir muy sin piedad (*Palmerín de Oliva*, I, cap. 61).

Los demás cavalleros hizieron sus encuentros cada uno en el que más le plugo, pero no hizieron más de quebrar sus lanças. Luego se juntaron y pusieron mano a las espadas (*Cirolingio de Tracia*, I, cap. 34).

Lindamor de Escocia (1534), *Palmerín de Oliva* (1511) y *Cirolingio de Tracia* (1545) son tres de las obras que hemos incluido en estos ejemplos, y coincide que todos fueron publicados en la primera mitad del siglo XVI, época de redacción de *El cortesano*.

El siguiente tópico recurrente es la reacción de los testigos ante la escena (12) En este caso son las damas las que protagonizan ese rol dentro de la escena, salvo en el cuarto combate que intervienen los bufones. Esto entronca con otro conocido tópico, el de la *teikēhoscopia*, utilizado desde la Antigüedad, como se puede leer en la *Iliada* de Homero y asimismo, en los libros de caballerías. En palabras de Federica Zoppi:

La mirada del lector/oyente se traslada del centro de la acción a su periferia para observar cómo la guerra afecta al contexto social y familiar. El torneo y la justa caballeresca adquieren en las celebraciones festivas cortesanas de la época un valor espectacular que queda bien reconocible en los libros de caballerías; las mujeres forman parte de esta audiencia, espectadoras ante las cuales el caballero exhibe sus capacidades en el combate (2022, 214-215).

Así pues, Luis Milán emplea el mismo recurso, las mujeres reaccionan desde esa posición al acontecimiento que están observando. Su reacción en los combates siempre va a ser de miedo y espanto ante el espectáculo que viven ante sus ojos. Este tópico se muestra en otras novelas de caballerías como *Tristán* (1501), *Amadís* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *Clarián* (1522), *Polindo* (1526), *Félix Magno* (1531), *Cirolingio* (1545), *Belianís de Grecia* (1547), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) y *Leandro el Bel* (1560).

Siguiendo con otro de los tópicos frecuentes, este se entronca con el miedo producido a los espectadores y es el del sonido atronador que produce la lucha (7). Ese tópico se detalla también en *Sergas de Esplandián* (1510), *Clarián* (1522) y *Cirolingio* (1545) como un ruido de una batalla mayor, y en otros libros de caballerías como *Tristán* (1501), *Amadís de Gaula* (1508), *Palmerín* (1511), *Primaleón* (1512), *Polindo* (1512), *Lisuarte de Grecia* (1514), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) y *Belianís de Grecia* (1547). Ofrecemos algunos ejemplos del uso en estas obras:

A esta sazón se juntaron las batallas con tan grande estruendo que toda la tierra hizieron temer, que todo el mundo parecía ser junto en aquel encuentro, e assí era, por cierto, la verdad (*Lisuarte de Grecia*, I, cap. 48).

Lidamor passó por él encima de aquel su poderoso cavallo Gamedor sin aver ningún contraste; passó por él con tanta furia y estruendo que no parecía sino un muy fuerte trueno (*Lidamor de Escocia*, I, cap. 36).

El estruendo que del golpear resonava era tal que muy lueño de allá se podía oír. Tan grandes eran las priessas que muy poco vagar se davan los unos a los otros (*Clarián de Landanís*, I, cap. 9).

Una variante del sonido atronador es la consecuencia de los fuertes golpes: la caída con la rodilla al suelo. En la *Máscara* sucede en el último de los combates. En el CORDE hemos localizado algunos libros de caballerías que incluyen esta variante como el *Amadís de Gaula* (*libros primero y segundo*), *Primaleón*, *Polindo*, *Palmerín de Olivia*, *Lisuarte de Grecia*, *Espejo de Príncipes y caballeros* (*primero y segundo libro*) y *el Belianís de Grecia*.

Por último, el tópico de las centellas que en el combate de la *Máscara* se describen como «centellas de fuego». La caracterización de las centellas se ofrece en otras novelas de caballería como ilustran estos ejemplos:

E danse tan fuertes golpes que bivas centellas de fuego hazían saltar de las armas. (*Polindo*, I, cap. 30)

El palestino se adelantó a herir al fuerte guerrero con la espada en la mano sobre el azerado y fuerte yelmo, con tanta furia que un grande escuadrón de centellas dél le hizo saltar (*Espejo de príncipes*, II, cap. 19)¹⁷.

Todos estos tópicos literarios tuvieron gran influencia dentro de la novela de caballerías y demuestran que los autores renacentistas no solo se inspiraron en ellos, sino que los aplicaron con estructuras sintácticas y léxicas similares. Este episodio de *El cortesano* es una muestra más de la gran influencia literaria que ejerce la ficción caballeresca en la obra de Milán. El gusto por la novela de caballerías sigue vigente en la corte valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Siguiendo a Colella, este episodio de la *Máscara* «tiene una fuerte intencionalidad política y propagandística, ya que pone de manifiesto evidentes paralelismos entre los personajes más importantes de la épica antigua y la rama aragonesa de Nápoles» (2019,

¹⁷ Y en otros como *Tristán* (1501), *Amadís de Gaula* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *Clarián* (1522), *Belianís de Grecia* (1547) y *Leandro el Bel* (1560).

306). Introducir personajes clásicos en las obras caballerescas concedía de una sensación de eternidad para la obra como afirma Lilia E. F. de Orduna (1989) en su estudio del *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández. De modo que, de interpretarse políticamente, el Duque de Calabria consideraba estas representaciones como un oasis nostálgico de aquel reino perdido de Nápoles. En conclusión, el episodio de la *Máscara* en *El cortesano* (1561) de Luis Milán es un ejemplo que prueba la importancia de la ficción caballerescas para la construcción artística y literaria del Renacimiento.

§

Bibliografía citada

- Almela y Vives, Francesc, *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània, 1958.
- Beltrán, Rafael, «La discòrdia entre ferrers i teixidors al *Tirant lo Blanc*: entrades reials, imaginari carnavalesc i motius folklòrics», *Tirant* 23 (2020), pp. 1-56.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1998.
- , «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el Amadís de Gaula y en el Esferamundi de Grecia», *Librosdelacorte.es*, 22, (2021), pp. 209-234.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y Estudio de Motivos en los Libros de Caballerías Castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, Filología Española (Literaturas Española e Hispánica), 2007.
- , «El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 171-194.
- Bouza Álvarez, Fernando Jesús, «Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesano», *Manuscripts*, 13, (1995), pp. 185-203.
- Burke, Peter, *Los avatares de «El cortesano»*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Castaño Santos, Soledad, «Literatura cortesana y ficción caballesc: la “Aventura del monte Ida” en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Historias fingidas*, 10, (2022), pp. 189-214.
- , *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano (1561) de Luis Milán: crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral*, tesis doctoral, Universitat de València, 2023.
- Colella, Alfonso, «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5 (2015), pp. 229-252.
- , *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019.
- Demattè, Claudia y Tomasi, Giulia, MeMoRam: base de datos de motivos caballesc. Acceso abierto en <https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it> (cons. 18/12/2024).

- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Expilly, Jean Joseph, *Della Casa Milano Libri Quattro. Dedicati et consecrati dall'Abbate Expilly A.S.A. Giacomo IV Francesco di Paula Milano Franco Gioeni d'Aragona*, París, Giuseppe Barbou, 1753.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana*, Londres, Tamesis Books - IVEI, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED - Universitat de València - Universidad de Sevilla, 1993.
- García Sánchez, M.^a Dolores, *Estudio y edición de «El cortesano» de Luis Milán*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Haro Cortés, Marta, «El “Claribalte” en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. José Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 249-282.
- , «El Claribalte en la trayectoria literaria e ideológica de Fernández de Oviedo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 385-403.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, «Los colores en la heráldica de los libros de caballerías», *Janus*, 7 (2018), pp.19-54.
- Lucía Megías, José Manuel «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y origen de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.
- Marino, Nancy, «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanófila*, 104 (1992), pp. 1-15.
- Marín Pina, María del Carmen, «Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana en el *Cristalián de España*» en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 277-302.
- , *Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

- Marqués de Cruïlles, *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, ed. Ernest Belenguer, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009.
- Martín Romero, José Julio, «Aquellos furibundos y terribles golpes»: la expresión del combate singular en los textos caballerescos», *Revista de Filología Española*, 86(2), 2006, pp. 293-314.
- Milán, Luis, *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Tordera, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2001.
- , *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- , *El cortesano*, edición literaria de Soledad Castaño Santos, Valencia, *Lemir*, 28 (2024), pp. 586-843.
- Oleza, Joan, «La Valencia virreinal del Quinientos: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984 pp. 61-74.
- , «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 149-182.
- , «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992, pp. 47- 64.
- Orduna, Lilia E.F. de, «Héroes troyanos y griegos en la “Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia” (Burgos, 1547)» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín - Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp.559-568.
- Pinilla, M.^a Regina, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1982.
- , *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994.
- Pla Colomer, Francisco Pedro; Vicente Llavata, Santiago, *La materia de Troya en la Edad Media hispánica: Historia textual y codificación fraseológica*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert, 2020.

- Ravasini, Inés, «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 69-92.
- Río Nogueras, Alberto del, «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, (Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009), Madrid, Biblioteca Nacional de España Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402.
- Ríos Lloret, Rosa Elena, *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.
- Romeu i Figueras, Josep, «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista Valenciana de Filología*, 1 (1951), pp. 313-339.
- Ruiz de Lihory, José, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1987.
- Sánchez Palacios, M.^a Esmeralda, *Confluència de gèneres a El Cortesano de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.
- Sirera, Josep Lluís (1984): «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- , «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 247-270.
- Solervicens, Josep, *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- Tomasi, Giulia, «Las humanidades digitales y la base de datos MeMoRam: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8, 2020, pp. 129-156.
- , «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias fingidas*, 10, 2022, pp. 271-288.
- Vega Vázquez, Isabel, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.

- Villanueva Serrano, Francesc, «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118.
- Zoppi, Federica, «Motivos de risa femenina en los Palmerines italianos (I): humorismo sobre el servicio amoroso caballeresco», *Revista de Literatura Medieval*, XXXIV (2022), pp. 209-227.



De la espectacularidad al olvido: la celebración litúrgica en el *Florisando* (1510) y *Don Florisandro* (1550)

Juan José Sánchez Martínez*
(Universidad de Jaén)

Abstract

En esta investigación, enmarcada en el desarrollo de una tesis doctoral sobre la representación del pensamiento y la política religiosa en los libros de caballerías publicados entre los reinados de los Reyes Católicos y Carlos V, se estudian las celebraciones litúrgicas que desembocan en la realización de procesiones con las que se invoca a la divinidad, representadas en el *Florisando* (1510). Posteriormente, se realiza un análisis comparativo entre los pasajes de la obra castellana y su traducción al italiano, el *Don Florisandro* (1550) de Mambrino Roseo. El estudio demuestra el profundo conocimiento que poseía el autor sobre liturgia y cómo estas celebraciones eran habituales en la época de escritura de la obra. Igualmente, la comparación entre las dos obras, castellana e italiana, aporta interesantes datos sobre el proceder de Roseo en sus traducciones del ciclo amadisiano.

Palabras Clave: libros de caballerías, religión, liturgia, procesiones, traducción.

In this research, framed within the development of a doctoral thesis on the representation of thought and religious politics in chivalric books published between the reigns of the Catholic Monarchs and Charles V, the liturgical celebrations that culminate in the performance of processions invoking the divinity, represented in "Florisando" (1510), are studied. Subsequently, a comparative analysis is conducted between the passages of the Castilian work and its Italian translation, "Don Florisandro" (1550) of Mambrino Roseo. The study demonstrates the author's profound knowledge of liturgy and how these celebrations were common at the time of the work's writing. Similarly, the comparison between the two works, Castilian and Italian, provides interesting data on Roseo's approach in his translations of the Amadisian cycle.

Keywords: Chivalry books, religion, liturgy, processions, translation.



* Este artículo se inscribe dentro de la realización de una Ayuda para la Formación de Doctores del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU20/01999).

1. Introducción

Era el caso que aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra y por todos los lugares de aquella comarca se hacían procesiones, rogativas y diciplinas, pidiendo a Dios abriese las manos de su misericordia y les lloviese; y para este efecto la gente de una aldea que allí junto estaba venía en procesión a una devota ermita que en un recuesto de aquel valle había. Don Quijote, que vio los estraños trajes de los disciplinantes, sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto, se imaginó que era cosa de aventura y que a él solo tocaba como a caballero andante, el acometerla (*Don Quijote de la Mancha*, I, 52, 552).

En este célebre pasaje, como en tantas otras ocasiones, Cervantes evidencia las dos realidades representadas en su obra: por un lado, la que ven los ojos de don Quijote, la misma que contemplan quienes lo rodean –y quienes lo leen–, y, por otro, la que entienden y observan los ojos de su entendimiento, y que solo él es capaz de ver. Antes de relatar el recio envite del caballero, refiriéndose a los disciplinantes que toma por malhechores, nota el narrador que debería recordar lo que observa, pues forma parte de su experiencia vital: «sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto». Sin duda, el ingenioso hidalgo, a través de los ojos de Cervantes, habría contemplado numerosas procesiones de rogación por el fin de pestes, hambrunas, sequías y catástrofes varias provocadas por Dios como consecuencia de la actitud pecaminosa de las gentes¹. El genio alcalaíno aprovecha una práctica habitual de la religiosidad de la época para construir una graciosa aventura que hubo de arrancar las carcajadas de algunos lectores del siglo XVII y, a buen seguro, la indignación de otros. Años antes los autores que precedieron en la escritura caballeresca a Miguel de Cervantes hicieron lo propio en los libros que con fruición devoró el bueno de Alonso Quijano y que se erigen como la piedra angular de la construcción de el *Quijote*. Como en la obra cervantina, en las páginas de libros como el *Florisando* (1510), el *Clarián de Landanís*, parte I, libro I (1518) y el *Clarián de Landanís*, parte I, libro II (1522), el *Lepolemo*

¹ Para la concepción en la época de las catástrofes naturales como castigo divino véase Iglesias Castellano (2013).

(1521), el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526) o el *Florindo* (1530), por mencionar algunos, desfilan clérigos y laicos en solemnes y devotas procesiones y rogativas, descritas con mayor o menor profundidad, dependiendo de la obra.

El presente estudio, que forma parte de un proyecto de tesis doctoral sobre la religión en los libros de caballerías publicados en las primeras décadas del siglo XVI, centra su interés en el *Florisando* de Páez de Ribera, libro que constituye la primera de las continuaciones heterodoxas del *Amadís* (Sales Dasí, 2002), que fue publicado en 1510 en la ciudad de Salamanca. El análisis arroja una interesante luz sobre la figura, sumida en la penumbra, de Páez de Ribera, dada la escasez de datos biográficos² que se poseen sobre el autor del *Florisando*. A este respecto, a partir de los descubrimientos realizados en la citada tesis en curso, algunos ya dados a conocer en otros artículos y congresos³, si bien no son estrictamente biográficos, permiten, cada vez con más seguridad, afirmar lo que ya consideraron Chevalier (1958) o Sales Dasí (1998, 137-158) acerca de la ocupación clerical del autor. Los conocimientos que despliega en su libro sobre las Sagradas Escrituras, los textos patrísticos, decretos y cartas papales, así como sobre la liturgia de la Iglesia Católica demuestran que Páez de Ribera hubo de ser un docto e ilustrado hombre de iglesia de la época, del que, a falta de otros documentos, queda mucho que decir a partir de su obra.

Así pues, en este artículo se analizan las celebraciones litúrgicas representadas en el *Florisando*, centrando la atención en aquellas que pueden considerarse como un espectáculo público: las procesiones. A partir de ejemplos de la realidad histórica, se constatará que las prácticas descritas en la obra representan los usos y costumbres habituales de la época en este

² En el estudio introductorio a su edición de la obra García Ruiz (2018, 10-12) realiza un esbozo biográfico del autor.

³ En el III Congreso Internacional sobre Literatura Caballescica: «Tradicón y libros de caballerías», celebrado en la Universidad de Jaén el 27 de septiembre de 2023, se pronunció una conferencia por invitación titulada «Las fuentes bíblicas en los libros de caballerías» en las que se indagó sobre el uso de los textos bíblicos en la obra de Páez de Ribera, así como en otras obras. Dicha investigación fue ampliada en otra conferencia monográfica sobre la obra de Ribera, «El *Florisando* de Páez de Ribera: una Biblia Caballescica», dictada en el seno del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico el 22 de febrero de 2024. Previamente, se publicó un estudio sobre los métodos de conversión en el *Florisando* y las *Sergas* en Sánchez Martínez (2023).

tipo de eventos religiosos. Además, como podrá comprobarse posteriormente, no solo esconden tras de sí una profunda erudición acerca del proceder en este tipo de manifestaciones públicas de fe, sino que se vinculan directamente con el mensaje político que impregna las páginas de la obra⁴. Finalmente, una vez realizado este análisis, se establecerá un diálogo entre la obra castellana y su traducción al italiano, el *Don Florisandro*⁵, a partir de la comparación de estos pasajes, omitidos por Mambrino Roseo, con la intención de dar una posible respuesta a estas y a otras omisiones realizadas por el traductor.

Antes de iniciar el análisis de los textos, conviene explicar brevemente el concepto de procesión religiosa y cuáles eran, y son, las funciones de esta práctica que aún pervive en el tiempo presente.

Desde el punto de vista estrictamente litúrgico, siguiendo a Martínez de Antoñana (1957, 818) en su *Manual de Liturgia Sagrada*, las procesiones son «públicas y solemnes rogativas que bajo la dirección del Clero hace el pueblo fiel, yendo ordenadamente de un lugar sagrado a otro, con el fin de excitar la piedad, conmemorar los beneficios de Dios, darle gracias e implorar el auxilio divino». No obstante, más allá de lo litúrgico, las procesiones constituyen un espectáculo público que congrega a la sociedad y que permite exteriorizar y representar visualmente la posición de las distintas clases sociales y de los grados dentro de un mismo grupo, cuyo ordenamiento podía incluso causar conflictos (Carrero Santamaría, 2016, 143). Así, en palabras de Kirshenblatt-Gimblett y McNamara (1985, 2) las procesiones son «performance in motion» –un espectáculo en movimiento– y poseen una serie de elementos característicos: la procesión no es un simple desplazamiento, implica un ceremonial determinado, por tanto, cuenta con una simbología específica; las procesiones remiten a acontecimientos, pasados o presentes, de importancia para la comunidad; suelen tener una estructura y una ruta claramente deliberadas; en este sentido, la atención puede estar en la procesión en sí o en su combinación con las paradas que se realicen en determinados momentos; y, por último, vinculado también

⁴ Para la ideología del autor véase García Ruiz (2018, 12-15).

⁵ La edición utilizada para la comparación es la publicada en Venecia 1610, concretamente el ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (MAGL.3.5.125), disponible digitalizado por Google Books: <<https://books.google.it/books?id=bEz2RqSTR8AC&dq=florisando&hl=it&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>> (cons. 29/05/2024).

con lo anterior, una de sus variaciones es la peregrinación (Kirshenblatt-Gimblett y McNamara, 1985, 2-5). Además, para Narbona Vizcaíno (2000), bajo un paraguas religioso, las procesiones emiten un mensaje político a través de la representación de las jerarquías y los poderes dominantes junto al resto de la comunidad. Todas las características y funciones de la *procesión religiosa* presentadas en este sucinto bosquejo quedan de manifiesto en la obra de Ribera.

2. El origen de las procesiones en el *Florisando* (1510)

Al final del V libro amadisiano, las *Sergas de Esplandián* (1510), la sabia Urganda, concedora de que la muerte los alcanzaría, a través de un espectacular encantamiento, con su beneplácito, preserva de la muerte al rey Amadís y los suyos. A pesar de que la maga reconoce que su poder procede de Dios⁶, el primer continuador del ciclo amadisiano no puede aceptar en modo alguno el encantamiento puesto que contraviene los designios divinos y atenta contra el poder omnímodo del Creador, como así demuestra en el prólogo a partir de argumentos teológicos y escolásticos⁷. Para Ribera, la situación en la que se encuentran los personajes de las *Sergas* no es un encantamiento, sino un castigo de Dios⁸, causado por la confianza que depositaron en las artes demoníacas de la maga Urganda y por los pecados que cometieron los pueblos que habían de regir con rectitud. Además, a esta gravosa situación hay que sumar el desorden en sus reinos provocado por su ausencia⁹ y la disposición de los infieles, puestos ya en

⁶ Así lo reconoce Urganda antes de realizar el encantamiento: «Y con ayuda de aquel más poderoso Señor, y después mía, así como su sierva, por muy grandes y largos tiempos fuera de toda la natural orden quedaréis» (*Sergas*, 2002, 818).

⁷ El prólogo del *Florisando* ha sido estudiado por las investigadoras Izquierdo Andreu (2017, 2019) y Aurora García Ruiz (2010, 2012, 2015).

⁸ Indica Izquierdo Andreu (2019, 163) en su tesis doctoral que «la magia no existe para Páez de Ribera, es un reflejo del poder divino disfrazado de castigo».

⁹ En el capítulo LXXXVIII el ermitaño avisa de esto al emperador de Roma: «... vos fazen saber, muy poderoso señor, cómo a causa de la desventura grande que por pecados d'ellos Dios, Nuestro Señor, ha puesto sobre aquel reino e moradores d'él, privándolos de la vista e compañía de aquel noble rey Amadís e su muger la reina Oriana, sus naturales señores, sin muerte natural, ha venido el reino con esperança de la venida d'ellos en tanto discordia de los vezinos d'ella quea gran trabajo la gobernación han podido sostener» (*Florisando*, 2018, 230).

armas, para atacar la Bretaña. Los errores pasados provocan las calamidades presentes, sufridas por gobernantes y súbditos, y que afectan, por extensión, a toda la república cristiana. De Dios nace el castigo y de Dios ha de nacer también la piedad. El Creador, parafraseando el pasaje cervantino, solo abrirá las manos de su misericordia con el sacrificio y la continua oración. Estos conflictos terrenales tienen una causa divina, por tanto, el único que puede encontrar una salida es el Vicario de Dios en la tierra. Así, en el capítulo LXXXIX se narra la embajada del ermitaño y el emperador de Roma al papa, en la que le informan de la necesidad en la que se encuentra la cristiandad. El Sumo Pontífice afirma que pondrá todos los medios que están en su mano para aplacar la ira de Dios y, como si de una operación militar se tratase, prepara un cuidado plan para salvar al rebaño cristiano. Sus órdenes serán ejecutadas por cinco santos monjes, lo más granado de la corte vaticana y de toda la cristiandad (Anselmo, Tiburcio, Soterio, Paladio y Severino), conocidos por su intercesión en otros milagros obrados por Dios. Tras proveerlos de reliquias varias, les ordena que viajen hasta la tierra donde están los personajes encantados y que allí prediquen sermones y doctrinas al pueblo y enmienden y corrijan sus pecados.

Desaparecidos varios capítulos, los religiosos vuelven a escena en el capítulo CVIII, cuando se cuenta como arribaron al puerto de Bretaña. Al desembarcar, los cinco monjes se establecen en un monasterio a las afueras de Londres, donde se reúnen con el rey Arbán, gobernador en ausencia de Amadís, quien lamenta entre lágrimas la ira que se cierne sobre la tierra de Bretaña y muestra su deseo de que Dios torne de nuevo al siglo presente a los personajes que yacen encantados. Después de consolar al afligido rey Arbán, los monjes determinan lo que debe hacerse de acuerdo con lo encomendado por el pontífice

E que para dende en dos días fiziessen con el prelado que juntasse toda la clerezía e él mandasse juntar todo el pueblo e fuessen en una processión dende la Iglesia Mayor a aquel monesterio. E que el uno d'ellos predicaría e diría a la gente la causa de su venida e les diría, assimesmo, lo que oviessen de obrar para mitigar la ira de Nuestro Señor. El rey fue muy contento con aquello e assí lo fizo luego concertar para aquel día (*Florisando*, 2018, 274).

Se inician, pues, los preparativos de la primera de las procesiones de la obra, cuya descripción, aunque breve, da cuenta de los conocimientos del autor sobre este tipo de celebraciones. En su ya citado manual, Martínez de Antoñana (1957, 818-864) realiza una división entre los distintos tipos de procesiones existentes, describiendo con minuciosidad los procedimientos que deben seguirse para su establecimiento y organización. Así, siguiendo al liturgista claretiano, a partir de los detalles dados por Ribera¹⁰, puede establecerse que se trata de una procesión extraordinaria, puesto que responde a una causa transitoria y pública (el encantamiento de Amadís), y general, al ser partícipe de la misma toda la clerecía, como queda de manifiesto en la narración, y tener lugar «por motivo de interés común» (Martínez de Antoñana, 1957, 818-864). Aunque no se detalla su orden, sí queda claro que cuenta con un recorrido definido entre dos lugares santos (la Iglesia Mayor y el monasterio de los monjes) y ordenado pues se dice que los participantes, tanto religiosos como laicos, se desplazaron de forma muy concertada y devota: «E con mucha devoción la <clerizía> [clerecía] e el pueblo fueron con una muy concertada e devota procesión a aquel monesterio donde los sanctos monjes estavan» (*Florisando*, 2018, 275). No obstante, es posible, *avant la lettre*, determinar el tipo de procesión que se esconde tras la sucinta descripción, si se tiene en cuenta la importancia que tienen los religiosos en el conjunto de la obra. Esta procesión precede a la que tendrá lugar en capítulos posteriores y que finalizará con el milagro que despertará del letargo a los personajes encantados. En su consecución jugarán un papel determinante, como intermediarios entre el cielo y la tierra, los monjes enviados por el papa, algo que se recordará una vez se obre el milagro. De hecho, tal llega a ser su fama que, al final de la obra, las gentes peregrinan hasta su presencia: «Como por todas partes del mundo fuese aquella tan alegre nueva de tan alto milagro, de muchos lugares venían a ver aquellos santos monjes» (*Florisando*, 2018, 394). Así, en

¹⁰ En cuanto a su regulación, explica Antoñana (1957, 819) que esta «es competencia exclusiva del Ordinario del lugar, esto es, del obispo (o de los que hacen sus veces, como el administrador apostólico temporal o permanentemente constituido, los Prelados *nullius*) y del Vicario general; quienes han de contar con el consejo del Cabildo catedral cuando se trate de ordenar procesiones extraordinarias». Si bien Ribera solo cita al *prelado*, término utilizado en la época como sinónimo de *obispo*, teniendo en cuenta que la procesión partirá de la Iglesia Mayor y sus conocimientos, no es extraño suponer que, aunque obvie los detalles del permiso, fuera conocedor del procedimiento completo.

puridad, la procesión de este capítulo se constituye como otro peregrinaje –el primero– del pueblo de Breaña hasta el lugar donde están los santos que, por su intercesión, harán que Dios obre el milagro¹¹ que tanto esperan y desean. El autor no distingue el orden de los participantes, a diferencia de lo que hace en la descripción de la segunda de las procesiones, pero sí los papeles desempeñados por los santos monjes en la misa que se celebra tras la llegada de la comitiva al convento:

E salió el convento con sus solenes ceremonias a recibir la procesión, e emperación la misa, e era el preste el monje Tiburcio, e el diácono Severino e el subdiácono Paladio, e el otro Soterio estava por assiste al altar. E Enselmo predicó muy devotamente e manifestó al pueblo como su venida era por mandamiento del Papa para rogar a Dios que oviesse piedad de aquellos pueblos e alçasse su ira de aquellos reyes (*Florisando*, 2018, 275).

Se especifica, pues, que Tiburcio es el preste; Severino, el diácono; Paladio, el subdiácono; Soterio, el que assiste al altar; y Enselmo, el predicador. Las funciones de los oficios eclesiásticos referidos por Ribera quedan recogidas en las *Siete Partidas* de Alfonso X, obra que el autor del *Florisando* conocía de buena mano puesto que en uno de sus capítulos copia a pie juntilla la obra alfonsí¹². Sobre el preste, el rey sabio dice lo siguiente: «Pero este nome de preste, o sacerdote, tanto quiere dezir en nuestro lenguaje, como missacantano, que ha de consagrar el cuerpo, e la sangre de nuestro señor Iesu Christo. E otrosi ellos deuen predicar al pueblo, e darles la bendicion, despues de la missa» (Partida Primera, título VI, ley IX). En otras palabras, el preste es el sacerdote principal, es decir, quien celebra y preside la misa. Por su parte, el diácono y el subdiácono son sus ayudantes. Siguiendo de nuevo las *Partidas* (Partida Primera, título VI, ley X), el subdiácono, a su vez servidor del diácono, es quien debe entregarle a este el pan y el vino para que se las ofrezca al preste, encargado

¹¹ Ya se hecho mención anteriormente como los monjes era conocidos por sus milagros. Su fama, como relata el narrador era conocida ya por el ermitaño que había instruido a Florisando: «el hermitaño sabía e había oído que eran personas de muy sancta vida e que por su intercessión e oración d'ellos, Nuestro Señor havia fecho algunos miraglos» (*Florisando*, 2018, 234).

¹² Aurora García Ruiz (2015, 82-91) en su tesis doctoral descubrió que en Ribera copia en el discurso de Enselmo sobre la saña, la ira y la malquerencia, actitudes que debe evitar todo rey, el texto de las *Partidas*.

de realizar la consagración al ser sacerdote celebrante. También toman protagonismo durante la Liturgia de la Palabra¹³, parte de la celebración previa a la Eucaristía, en la que se leen las Sagradas Escrituras. En este momento, al diácono le corresponde la lectura del Evangelio mientras que al subdiácono la lectura de la Epístola (es decir, la primera lectura). El humanista sevillano Fernández de Santaella en su *Vocabulario Eclesiástico* de 1499, obra publicada en torno a los años que hubo de escribirse el *Florisando*, también les atribuye las mismas funciones durante la Liturgia de la Palabra:

Diaconus, diaconi, masculini generis, media corepta, ministro. Tomalo el uso por el que canta el Evangelio. Griego es. Como subdiacono, el que la canta la epistola, aunque ambos son ministros. Dizese tambien diacono, conis. Tertiae decli 1 Timo 3 (*Vocabulario Eclesiástico*, s.l.).

No obstante, en el episodio narrado por Ribera, las tareas quedan mucho más repartidas. Así, la lectura del Evangelio y la posterior prédica (o sermón) no son realizadas ni por Tiburcio, como sacerdote que preside, ni por el diácono Severino, sino por Enselmo. La clave está en que se dice que «predicó muy devotamente» puesto que *predicar* implica ambas cosas, es decir, la lectura del Evangelio y la declamación de la posterior homilía, tal y como se recoge en el citado *Vocabulario*:

Praedico, cas. me. Cor. por predicar, o declamar en publico, y tambien se dize, predicar, cantar el Evangenlio y assi se entiende S. Isidro quando dize que el oficio de diacono es predicar y tal acento guardo dico, cas. en los trisyllabos con los otros compuestos. 3. Regun 22 & Marci. 5. Tomase por publicar de palabra o por escripto o por edicto alguna cosa 2. Esdre 2 (*Vocabulario Eclesiástico*, s.l.).

Por su parte, Soterio, asistente del altar, tendría una función equivalente a lo que hoy en día se conoce como monaguillo. Este reparto de tareas tan gradual en el Sacrificio de la Misa fue una práctica habitual en la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965), momento en que se establece una mayor centralización de las tareas en torno al sacerdote celebrante. Así, desde el Concilio, preferentemente, salvo justa causa,

¹³ Para una completa y exhaustiva explicación de las partes de la Misa, véase Jungmann (1961).

ha de ser el mismo sacerdote que preside la celebración quien realice la prédica¹⁴. Sirva como muestra de esta costumbre, ya en desuso, además de lo narrado por Ribera, este pasaje recogido por Alonso de Andrade en su biografía de don Baltasar de Moscoso y Sandoval, quien fuera obispo de Jaén:

Tomaron todos sus asientos y el cardenal se vistió para dezir missa y salió del sitial, assistido de sus ministros, llevando un canónigo, y dignidad del báculo pastoral; dixo la missa reçada y comulgó a los vocales y a los comissarios de la ciudad; bolvió en acabando a su silla, quitosse la casulla, tomó plubial y mitra; vistieronse dos capitulares de Toledo, un cánonigo de diácono, y un racionero de subdiácono, que le assistieron el tiempo que duró aquella session. Predicó el doctor don Luis de Velasco Villarín, canónigo magistral de Toledo (*Idea del perfecto prelado*, 1668, 343).

En cuanto al sermón de Enselmo, aunque no pueda ser diseccionado con detalle, pues excede los objetivos de este artículo, cabe realizar algunas consideraciones, puesto que existe una conexión entre este y el que pronuncia en los capítulos inmediatamente posteriores al milagro que se produce tras la segunda procesión. En este momento, ante el pueblo de Bretaña, el santo monje realiza una disertación sobre cómo Dios puede castigar a los gobernantes, «aunque ellos en sí buenos fuessen» (Ribera, 2018, 275), por los pecados que permiten cometer a sus súbditos. Después del despertar de Amadís, aleccionará a los gobernantes encantados, precisamente, sobre lo mismo. En un sermón mucho más extenso, enuncia «veinte razones por donde por los pecados de unos castiga Dios a los otros temporalmente» (*Florisando*, 2018, 357). Subyace aquí la culpabilidad dual del castigo divino. Los culpables son el pueblo por sus pecados y los gobernantes, además de pecar por confianza en Urganda¹⁵, por desviarse del

¹⁴ Capítulo II, parte III, de la *Instrucción General del Misal Romano*: 66. La homilía la hará de ordinario el mismo sacerdote celebrante, o éste se la encomendará a un sacerdote concelebrante, o alguna vez, según las circunstancias, también a un diácono, pero nunca a un laico. En casos especiales, y por justa causa, la homilía puede hacerla también el Obispo o el presbítero que esté presente en la celebración sin que pueda concelebrar.

¹⁵ Sobre las consecuencias de los pecados del rey en sus súbditos, indica Nogales Rincón (2008, 57) que por el carácter modélico que se le suponía al monarca «el pecado del rey se revestía de una especial gravedad, en tanto que su actitud podía arrastrar al resto de sus súbditos hacia el mismo». Para los pecados de los monarcas en la Baja Edad Media véase también González Crespo (2008).

camino del buen gobierno. Amadís y los que yacen en la Ínsula Firme no solo han fallado a Dios por creer en los poderes de la maga, sino también por no cumplir correctamente con el gobierno que Dios les había encomendado¹⁶ puesto que su poder, como insistentemente se remarca en la obra, les fue dado por Él. Así, la única que puede restituir la situación anterior y subsanar los errores cometidos es la Iglesia, poseedora de un poder atemporal, siempre en actitud vigilante, lista para actuar si los que ostentan el poder temporal fallan. Por ello, después de predicar al pueblo de Bretaña, Enselmo y los santos monjes, junto con los principales preladados del lugar, preparan un plan para la enmienda de los pecados públicos y privados del pueblo que se desarrollará en todas las provincias, vicarías y parroquias. Por ello, después de su despertar, avisa a Amadís y los suyos de por qué fueron castigados y velará en lo que resta de obra para que no vuelva a ocurrir.

Capítulos más tarde, ejecutado el plan por distintas tierras y reinos, los santos monjes vuelven a reunirse de nuevo y disponen junto a los preladados de Bretaña la movilización de toda la clerecía del reino para su participación en la segunda y última procesión, «la más devota que fue en el mundo fecha» (Ribera, 2018, 354). Dentro de la categorización de Martínez de Antoñana (1957, 819) la primera procesión podía catalogarse como extraordinaria y general. La descrita en el capítulo CXLIX coincide en su tipología con la anterior, siendo posible integrarla dentro de un subtipo aún más específico. Se trata de una procesión de penitencia pues tiene lugar «por causa de una calamidad pública o para obtener de Dios algún favor o gracia particular» (Martínez de Antoñana, 1957, 860). Las razones para su celebración eran calamidades varias desde la falta de lluvia, la peste a cualquier tribulación. Mario Righetti (1956) en el primer tomo de su *Historia de la Liturgia* señala que las procesiones penitenciales también son llamadas simplemente *letanías* porque al finalizar se cantaba la fórmula suplicatoria conocida como *letanía* que acabaría denominándose *letanía de los santos*, es decir, una oración en la que se suplica a Dios invocando de continuo a los santos. Recoge, además, que era uno de los medios predilectos de la Iglesia en tiempo de desgracias para «aplacar la justicia de Dios»

¹⁶ «Vicarios de Dios son los reyes cada vno en su reyno, puestos sobre las gentes, para mantenerlas en justicia e en verdad quanto en lo temporal» (Partida II, título I, ley V).

y recuerda que por motivos luctuosos fueron instauradas las *letanías menores* por el obispo de Viena San Mamerto en el 470 o la *letanía septiforme* del papa San Gregorio Magno con motivo de la peste que asolaba Roma en el 591 (Righetti, 1956). La procesión del *Florisando* puede ser considerada de este tipo porque se celebra por una calamidad y una tribulación determinadas (el castigo de Dios a Amadís) y a través de las continuas oraciones que realiza la devota multitud se ruega por su misericordia.

Los autores de libros de caballerías, al igual que Cervantes, como se indicó al inicio, no hacen más que representar, bajo el velo de la ficción, las prácticas habituales de la religiosidad de la época. Por tanto, existen numerosos ejemplos de procesiones rogativas en torno a los años de escritura del *Florisando*. De entre todos, se trae a colación, por sus similitudes con la historia, los hechos acontecidos en Sevilla el Viernes Santo de 1504. En este señalado día para la cristiandad se sintió en la provincia sevillana un terrible terremoto que causó grandes desperfectos y provocó el pánico en la ciudad¹⁷. Ante esta situación el clero de la ciudad promovió prédicas, rogativas y hasta cuatro procesiones para «remediar culpas»:

Quedó la ciudad tan poseída de temor que los predicadores tomaron motivo para remediar culpas y se hicieron muchas rogativas y procesiones comenzando el cabildo Eclesiástico con cuatro: primera el Lunes de Pascua de Resurrección por sus gradas con la Imagen de Nuestra Señora de los Reyes; Martes a San Salvador; Miércoles a san Isidro; Jueves a San Leandro con su cuerpo a que siguieron las demás iglesias...(*Anales eclesiásticos*, 1677, 423).

También recoge Ortiz de Zúñiga en sus *Anales eclesiásticos* que el prelado y los dos cabildos de la ciudad dieron cuenta de lo sucedido en una carta a los Reyes Católicos. En su respuesta, Fernando e Isabel refieren que ha sido Dios el que ha enviado estas calamidades por lo que no deben dejar de implorar su misericordia y aplicar su justicia: «e pues plogó a Nuestro Señor embiar sobre esa ciudad tantos males, pestes e hambre non

¹⁷ Para Andrés Bernáldez, capellán del arzobispo de Sevilla Diego de Deza y testigo de los hechos, este terremoto fue la antesala de una sucesión de calamidades, entre las que se encontraría la muerte de la reina Isabel la Católica: «Siguióse después de este gran terremoto y espantoso movimiento de la tierra, muchas fortunas y menguas que sintió España, muchos trabajos y hambres y pestilencias y muertes; y la primera fortuna que sintió España fue la muerte de la Reyna Doña Isabel, que murió aquel propio año, adelante, en el mes de Noviembre» (*Historia de los Reyes Católicos*, 1870, 264).

ceséis en implorar su misericordia con vuestros ruegos e en procurar aplicar la su justicia» (*ibid.*). En otra carta de días posteriores, los Reyes Católicos conceden licencia a la ciudad para que continúe con las obras de piedad que buscaban alcanzar la misericordia de Dios: «Hemos vos mandado conceder la licencia que nos embiastes a suplicar e tenemos a bien que fagais essas obras de piedad e misericordia por lo que cumple implorar la misericordia de Nuestro Señor que en tal manera demuestra su ira contra los pecadores» (*ibid.*). El historiador sevillano cierra la narración del suceso señalando que se ordenó en Sevilla «extirpar y enmedar los pecados públicos», como ocurriría años después en el *Florisando*, poniendo especial atención en los pecados de mancebía.

3. *Don Florisandro* y las supresiones de Mambrino Roseo

Hablar de libros de caballerías en Italia es hablar de la inigualable dupla Roseo-Tramezzino y hablar de ellos hoy en día es hacerlo del *Progetto Mambrino*¹⁸, dirigido por los profesores Anna Bognolo y Stefano Neri. El exitoso género de los libros de caballerías castellanos, con el ciclo amadiano a la cabeza, traspasó las fronteras de la Península Ibérica difundándose por toda Europa¹⁹. En el caso de Italia, los libros de caballerías, sobre todo el *Amadís*, ya habían ejercido una influencia en su literatura, alcanzado su difusión una cota de éxito inigualable de la mano del fecundo traductor y escritor Mambrino Roseo y del perspicaz librero Michele Tramezzino²⁰. En el género italiano, como indica Anna Bognolo (1995, 51), se impone la triunfante y amena línea de divertimento establecida por Feliciano de Silva. En concreto, sobre la traducción del *Florisando* de Mambrino Roseo (*Don Florisandro*, 1550), considera Stefano Neri (2012) que en ella el traductor no se posiciona en las disputas morales y estilístico-literarias abiertas en el género español a diferencia de lo que hará en las continuaciones de su puño y letra, donde claramente se alinea con la propuesta de Silva. También avisa de que Roseo omite o resume las partes sermonarias de la obra

¹⁸ Sobre el *Progetto Mambrino*: Neri (2008) y más recientemente Bazzaco (2018).

¹⁹ La difusión europea del ciclo de *Amadís de Gaula* ha sido estudiada por Stefano Neri (2008).

²⁰ Para los libros de caballerías en Italia y la producción de Roseo: Bognolo (1995, 2003) y Neri (2008).

castellana con lo que adapta así la traducción a las demandas del público italiano (Neri, 2012, 714).

Para establecer las conclusiones que se presentan a continuación se ha realizado la comparación de los capítulos en los que toman protagonismo los santos monjes tras su aparición en la corte del Sumo Pontífice. Así, el análisis comprende el inicio de los preparativos para poner fin al castigo divino, con la presentación al papa de la embajada, y la resolución final del conflicto con el milagro. Igualmente, se comparan los capítulos finales de ambas obras en los que se produce el juramento con el que los monjes buscan arrancar las malas costumbres del ejercicio caballeresco. Los capítulos analizados aparecen en la siguiente tabla:

<i>Florisando</i> (1510)	<i>Don Florisandro</i> (1550)
Capítulo XLI	Capitolo XXX
Capítulo LXXXIX	Capitolo LX
Capítulo XC	Capitolo LX
Capítulo CVIII	Capitolo LXVI
Capítulo CXLIX	Capitolo LXXXIX
Capítulo CCXXVIII	Capitolo CXVIII

Tabla 1. Capítulos comparados del *Florisando* (1510) y *Don Florisandro* (1550).

Los capítulos de la traducción de Roseo donde se habla de las procesiones son los *capitoli* LXVI y LXXXIX. Como se ha comprobado anteriormente, en la obra castellana, la primera llegada de los monjes a Bretaña, así como la organización de la procesión, eran descritas con todo lujo de detalles. Roseo, por su parte, es mucho más escueto:

Con vento assai prospero giunse il santo monaco Anselmo con gli altri suoi quattro compagni che il Pontefice mandava per disencantare Amadis e smontaron in un monasterio che era nella città di Londria e lo fece sapere al Re Arbano

che in quel tempo era travagliato molto in mandare gente quanta più poté a raccogliere a Don Galvano, a cui faceano inemici crudelissima guerra. Egli andò ritrovargli e essi gli dissero però qual effetto eran stati dal papa mandati, di che ricevè infinita allegrezza. E quivi gli dissero i Monachi che fra duo giorni facesse che il maggior prelado del Regno ordinasse una processione nella città di Londra e per tutto il regno pregando Iddio a voler essaudir le preci loro in libberare quei precipi per la liberazion di quale veneano a esser tutti i popoli liberati (*Don Florisandro*, 1610, 199r).

La pormenorizada descripción de Ribera es resumida por Roseo en tres líneas. Nada hay de los preparativos de la procesión y su llegada al convento, ni de la prédica de Enselmo, ni de los lamentos de las gentes o del plan para extirpar sus pecados. Se omite así la intervención del rey Arbán en la que, entre lágrimas, recordaba la ira que se cierne sobre el reino y sus moradores y el posterior consuelo de los monjes en el que apelaban a la misericordia divina. En el *Don Florisandro* esperan que Dios escuche sus plegarias y libere a los personajes, pero se no habla de la cólera de Dios ni se identifica como un castigo lo que les ha ocurrido. Continúa la historia del capítulo con la embajada de Remigio al emperador de Roma y su familia, contenido que corresponde al capítulo posterior en la obra castellana (CIX), tomando parte también del siguiente (CX).

Como es previsible, con la segunda procesión ocurre lo mismo. Roseo en el capítulo LXXXIX unifica y resume lo que acontece en dos capítulos del original (CXLVIII y CXLIX). El primero de ellos, aunque breve, relataba el plan que se pone en marcha en Bretaña y lo que se dispone para el viaje a la Ínsula Firme. Se enumera y nombran los religiosos que son llamados, se ordenan oraciones, misas diarias y procesiones al tiempo que se describe el lamento del pueblo por la situación de sus gobernantes. Ribera fecha la partida a la ínsula en la víspera del día de San Juan, información que Roseo tampoco refiere. El segundo de los capítulos, mucho más extenso, pues narra el desenlace del milagro, describe milimétricamente la procesión, la multitud de altares dispuestos, las continuas oraciones y misas que de seguido se hacían en la Ínsula Firme. En la traducción italiana todo ello queda en un párrafo:

[Avendo i monaci fatte per tutti i luoghi del regno molte processioni e per tutti i monasteri di religiosi e religiose fatte ordinar molte orazioni, si ordinò che, presi

d'ogni ordine tre frati, in termine di duo giorni partissero per l'Isola Ferma]²¹, dove arrivati, si ragunò il popolo e quivi, ancora essendosi molte processioni fatte, e nella chiesa di e notte facendosi orazioni nel giorno deputato, dicendosi la solenne messa con molte cerimonie, cominciò quella terra a tremare con gran terror degli abitatori, né era anco finita, che si cominciò a vedere il palagio dove quei cavallieri erano incantati, così bello e ornato come era quando quella disgrazia adivenne a quei gran Re. La gente, di quel gran miracolo spaventata, cominciò a dar gran gridi di allegrezza l'uno all'atro quella gran meraviglia mostrando (*Don Florisandro*, 1610, 276r).

«La procesión más devota que jamás fue en el mundo fecha» del *Florisando* la reduce Mambrino a una sola línea: «si ragunò il popolo e quivi, ancora essendosi molte processioni fatte, e nella chiesa di e notte facendosi orazioni nel giorno deputato» (*ibid.*). Por el contrario, en los despertares del rey Amadís y del emperador Esplandián, Roseo es algo más fiel y prácticamente sigue palabra por palabra la narración de Ribera. Sin embargo, hay pequeñas omisiones de gran importancia. La primera se encuentra al entrar los monjes y obispos en el palacio:

[...] la qual [messa] finita, entrarono i santi monaci con i vescovi dentro il palagio e giunsero dove era il re Amadis armato posto nella sua sedia a sedere con la reina Oriana e tutti quelli altri Signori [omisión: como Urganda los había puesto, que más propiamente debemos dezir como Dios los mandava estar] a guisa che dormissero. E mentre tutti gli altri oravano, Anselmo con certe relliquie sante toccò tutti loro²² (*Don Florisandro*, 1610, 276r).

Ribera, condenador absoluto de Urganda, en el momento en el que Dios, ya sí, había plenamente abierto sus manos y derramado su misericordia, no desaprovecha la ocasión para recordar que los personajes estaban así por voluntad de Dios no por voluntad de la maga. En el *Don Florisandro* el Creador también derrama su piedad, pero el traductor no golpea la reputación de la sabia.

La siguiente se encuentra una vez han sido despertados Amadís y Oriana. La reina, sorprendida, pregunta a su marido por Urganda, pues

²¹ Corresponde con el inicio del capítulo CXLVIII del *Florisando* de 1510.

²² En la edición castellana se dice que arzobispos y obispos rezaron por las otras salas oraciones devotas y se indica con detalle que Anselmo tocó con el brazo de san Silvestre a los personajes, los santiguó y echó agua bendita. Todo ello es omitido por Roseo.

recuerda que, al sentarla en el estrado, la maga le había dicho que volvería: «Señor, yo estoy atónita en todas estas cosas. Querría yo saber dónde es Urganda, que aquí me assentó en este estrado, e dexome aquí e fuese diciendo que luego volvería e esperándola me he dormido» (*Florisando*, 2018, 355). El rey Arbán se antepone al rey y le responde que le contará lo sucedido «porque vuestra alteza vea qué tan engañada está la reina con aquel pensamiento de aquel sueño» (*ibid.*) En la traducción, Roseo solo elimina de la respuesta del rey la parte en la que se critica a Urganda:

Vorrei volentier sapere che è di Urganda, che era con esso noi in questo luogo assisa, poi partissi dicendo che tornerebbe e io intanto mi posi a dormire. Il re Arbano prese il re Amadis per la falda dell'arnese e, appartatolo dalla reina, gli disse: [omisión: «Porque vuestra alteza vea qué tan engañada está la reina con aquel pensamiento de aquel sueño»] Signore, voi sete stati qui quindeci anni incantati, privati quasi della vita umana (*Don Florisandro*, 1610, 276v).

La narración del despertar del resto de personajes es mucho más desarrollada en el original. En la traducción se condensa en pocas líneas cómo volvieron a su acuerdo don Galaor, la reina Briolanja, don Florestán y su mujer, etc. Al no seguir al pie de la letra el original se elimina otro comentario condenatorio hacia Urganda, esta vez del rey Amadís a Oriana: «Porque veáis, señora, en cuanto cargo somos a Urganda, despertad a la Reina <Briolania> [Briolanja] e preguntádgelo e yo le preguntaré a mi hermano el rey don Galaor» (*Florisando*, 2018, 355-356).

Finalmente, cabe señalar las diferencias en el despertar del enano Ardían puesto que también son notables. En la traducción italiana es un momento cómico. La respuesta del maestro Elisabad al ser despertado causa la risa de Amadís. Así, riendo, pide a Enselmo que deje al enano encantado ese día para que pueda ser visto, lo que provoca que intenten despertarlo entre más risas: «Il re Amadis ridendo disse a Anselmo che per tutto quel giorno lasciasse così stare Ardiano per aver di lui piacere e lo veda la brigata, e tutti lo toccavano per destarlo con molta risa nè poteano» (*Don Florisandro*, 1610, 277r). Sin embargo, el pasaje en la obra castellana no era para nada jocoso. No hay risa de Amadís, sino crítica del santo monje ante la petición formulada por el rey de Gaula: «Por cierto, señor, pues ya Dios le ha plazido de azer este milagro, también goze d'él [el] enano como vós,

pues es <criatna> [criatura] de Dios, e aquí no ha de quedar oy ninguna obra del diablo» (*Florisando*, 2018, 357). Amadís insiste y le pide en que consienta su mandado para que pueda verlo la gente. Finalmente, el ermitaño acepta puesto que «viéndolo la gente serán más manifestadas las obras de Dios» (*Florisando*, 2018, 357). Otra vez se remarca que lo ocurrido es obra de Dios, no de Urganda. Todo ello, cómo no, es eliminado por Roseo.

Obrado el milagro, en la traducción, se dice que los monjes partieron con alegría de la Ínsula Firme unos días después. Por su parte, en la obra castellana su marcha definitiva no se produce hasta el final de la narración, cuando Enselmo hace jurar a todos los caballeros el fin del ejercicio de la caballería andante²³. Hasta dicho momento los santos monjes, sobre todo Enselmo, siguen participando en los hechos del *Florisando*, fundamentalmente, a través de sermones que pronuncian ante la atenta escucha del resto de personajes. Ya se ha dicho con anterioridad que, despertados Amadís y el resto de los personajes, el monje les exhorta con un sermón sobre cómo Dios los había castigado por los pecados de su pueblo. Como es habitual, en la traducción se eliminan estos capítulos sermonarios. Tampoco traduce Roseo el capítulo en el que, cual santos en vida, reciben la peregrinación de las gentes que habían tenido noticia del milagro que por su intercesión se había obrado. No obstante, aunque despedidos ya de la Ínsula, vuelven a aparecer brevemente en dos ocasiones más antes de su aparición final en el juramento del penúltimo capítulo. Quizás por olvido entre tanta omisión y unión de capítulos, Roseo traduce algunas breves alusiones a los monjes. Reaparecen de hecho en el mismo capítulo habiéndose anunciado ya al final del capítulo del desencantamiento en el despertar del enano Ardián: «Onde i monaci lo andaron col medesimo modo a desencantare...» (*Don Florisandro*, 1610, 278). También vuelven a hacer acto de presencia en el capítulo inmediatamente posterior cuando se dice que Amadís pidió al rey Arbán llevase a los monjes en un barco con el fin

²³ «E los monjes se fueron con él, e metiolos donde Esplandián e Florisando estavan, e fizieron el mismo juramento, e despidiéronse d'ellos, e de las emperatrices, e de la reina Oriana, e de las otras reinas e señoras, encomendándolas a Dios e echándoles su bendición se fueron. E el rey Amadís mandó darles una nao bien adereçada de bastimento e compañía, e ellos metieron en ella aquella reliquia del braço de san Silvestre, e entraron ellos, e alçaron las velas e llevaron el viaje de Roma» (*Florisando*, 2018, 476).

de alejarlos del bullicio producido por el recibimiento del pueblo a los reyes:

Amadis pregò il re Arbano che conducesse quei santi monaci in una nave sequestrata dai rumori della corte, e venuta la mattina tutti presero secondo l'ordine dato il lor camino. Saputa nella gran Bertagna la nuova della disencantazione del re Amadis, frategli e gli altri, era infinta la gente che usciva fuori a vedergli [...] ²⁴ (*Don Florisandro*, 1610, 280v).

Finalmente, aparecen por última vez al final de la traducción en el penúltimo capítulo. Con respecto al capítulo original en castellano, donde como se decía anteriormente se produce la marcha definitiva de estos personajes, este pasaje es mucho más reducido. En la traducción de Roseo el final es mucho más simple. Relata, en boca del monje, que Dios era muy deservido con la caballería errante por lo que el rey debía prohibir «questa mala usanza». Convencidos todos con esta parca argumentación, en contraposición de la extensa exégesis del monje Enselmo en el *Florisando*, todos juraron y prometieron no volver a errar. Además, los libros de nigromancia fueron quemados y prohibidos en toda la cristiandad:

il monaco Anselmo [...] mostrò con la vittoria quanto fosse male il permettere che i cavalleri erranti vagasser pe'l mondo e quanti danni perciò alle genti adivevenano e come era per questo Iddio molto deservito, pregando quei re volessero proibire e più non ammettere questa mala usanza e tanto seppe egli ben persuader loro, che così promisero e giuraron tutti. E ciò fatto il santo Monaco, dopo l'aver visitati l'imperador e Florisando, che già cominciavano a migliorare e eran posti in sicurezza della vita, si combiatò con gli altri monaci, facendo prima che tutti i libri di nigromanzia fossero per tutti quei regni di cristiani abbrusciati e proibiti (*Don Florisandro*, 1610, 363r).

Por su parte, Páez de Ribera concatena una prohibición tras otra con el fin de acabar con el ejercicio de la caballería andante, como ya avisó Sales Dasí (2002, 118). La justificación de estas prohibiciones es sustentada con citas bíblicas y patrística, al tiempo que su incumplimiento, pues

²⁴ Corresponde este pasaje con el capítulo CLVII de la obra castellana: «Cuando en Bretaña fue sabido el milagro tan grande que Nuestro Señor había fecho, por su rey e por sus hermanos, infinita era la gente que salía por los caminos a ver al rey Amadís, e a su reina e señora Oriana» (*Florisando*, 2018, 368).

sería atentar contra los propios designios de Dios, sería castigado con la pérdida de todos sus reinos. Nada de esto hay en la traducción de Roseo.

La oposición de Roseo al *Florisando* y a la línea «heterodoxa» (Sales Dasí, 2002) del *Amadís* alcanza su punto álgido en la redacción del *Albero della genealogia di Perione re di Gaula*²⁵, donde ataca sin medida la obra de Ribera, aunque suponga caer en contradicciones y argumentos arbitrarios, pues, como anotó Stefano Neri (2012), el fin último del traductor es reivindicar la autoría del ciclo italiano del *Amadís de Gaula*. No obstante, como indicó también el citado investigador, ya comienza a mostrar su posicionamiento en su decisión de no traducir el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526)²⁶ y, de forma aún más clara, en sus continuaciones.

4. Conclusiones

En el *Florisando* de Páez de Ribera, como en la propia realidad histórica, ante una calamidad enviada por la ira divina y provocada por los pecados del pueblo y sus gobernantes, se busca el remedio a través de manifestaciones públicas de fe. Tras las dos procesiones, rigurosamente descritas, una de ellas, a juicio del narrador, «la más devota que fue en el mundo fecha» (Ribera, 2018, 354), se obra el milagro que despierta del encaminamiento a los personajes de las *Sergas*. Por consiguiente, con los sacrificios y las oraciones del pueblo, dirigido por los santos monjes, se consigue el efecto que se buscaba: conseguir el perdón de Dios. Cada desfile procesional, como se ha explicado, pertenece a un tipo específico de procesión y en ambos los monjes juegan un papel crucial, como santos intercesores ante Dios. Además, en otra muestra de su erudición religiosa, Ribera distingue también con precisión los papeles desempeñados por los santos monjes en la misa que se celebra tras la llegada de la comitiva al convento en la primera procesión. De esta manera, el análisis de las celebraciones litúrgicas en el *Florisando* demuestra el profundo conocimiento

²⁵ La tabla ha sido estudiada por Neri, Bognolo y Fiumara (2010).

²⁶ Para Stefano Neri (2012, 636) es el primer posicionamiento de Roseo a favor de la línea ortodoxa del *Amadís*.

que poseía Ribera sobre liturgia religiosa. Un saber tan exhaustivo que permite ahondar en la hipótesis de que su autor hubo de ser un hombre de Iglesia.

Finalmente, en lo que respecta al estudio comparativo entre la obra castellana y su traducción al italiano, las omisiones analizadas implican no solo la eliminación de las extensas descripciones religiosas y de los sermones, a todas luces contenido farragoso y aburrido para el público italiano como hubo de serlo también para el castellano²⁷. También suponen la eliminación de los pasajes en los que se considera lo sufrido por los personajes de las *Sergas* un castigo, así como los comentarios condenatorios hacia la maga Urganda. Mambrino Roseo elimina quirúrgicamente los ataques que los personajes de la obra de Ribera profieren contra Urganda, porque la maga y su magia, en sus futuras continuaciones jugará un papel preponderante. Recuérdese que en la continuación añadida por Roseo a las *Sergas de Esplandián*, escrita tras la traducción del *Florisando*, Urganda desencanta a los personajes para, después, volverlos a encantar puesto que así debían estar dado que la obra que continuaba el ciclo era, precisamente, el *Don Florisandro*. Durante la traducción de esta obra, entre grandes y sutiles, pero significativas, omisiones, el traductor italiano empieza a abonar el camino en su labor literaria como continuador y autor del ciclo amadysiano en Italia.

§

²⁷ Para la suerte editorial en Italia del *Florisando* Calef (2012).

Bibliografía citada

- Acero Durántez, Isabel, «López 1555. 2.1.», *7PartidasDigital*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, 2019. URL: <<https://7partidas.hypotheses.org/4825>> (cons.3/11/2023).
- Andrade, Alonso de, *Idea del perfecto prelado en la vida del Eminentísimo Cardenal Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo, primado de las Españas*, Madrid, Imprenta de Joseph Fernández de Buendía, 1668.
- Andrés Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos andaluces, vol. 2, 1870, pp. 263-266.
- Bognolo, Anna, «Amadís encantado: Scrittori e modelli in tensione alla nascita del genere dei “libros de caballerías», en *Atti del Convegno di Roma [Associazione ispanisti italiani]*, Roma, Bulzoni Editori, vol. 2, 1996, pp. 41-53.
- , «Il “Progetto Mambrino”: per un’ esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei libros de caballerías», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2003, pp. 191-202.
- Bazzaco, Stefano, «El Proyecto Mambrino y las tecnologías OCR: estado de la cuestión», *Historias Fingidas*, 6, 2018, pp. 257-272. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/89>> (cons. 14/10/2023).
- Calef, Paola, «El “Florisando” de Ruy Páez de Ribera en Italia», en *Estudios de literatura medieval. 25 de años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coords. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012, pp. 243-254.
- Carrero Santamaría, Eduardo, «La procesión, memoria litúrgica del medioevo en la pintura de la Edad Moderna», *Quadrivium – Revista digital de musicología*, 7, 2016, pp. 143-158.
URL: <<http://avamus.org/wp-content/uploads/2018/03/11.Carrero ESP.pdf>> (cons. 4/10/2023).
- Chevalier, Maxime, «Le roman de chevalerie morigené. Le *Florisando*», *Bulletí Hispanique*, 60/4, 1958, pp. 441-449.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Cupsa editorial, 1977.

- Dietrick Smithbauer, Déborah, «López 1555. 2.1.», *7PartidasDigital*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, 2019. URL: <<https://7partidas.hypotheses.org/4825>> (cons.3/11/2023).
- , «López 1555. 2.1.», *7PartidasDigital*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, 2019. URL: <<https://7partidas.hypotheses.org/4825>> (cons. 3/11/2023).
- Diego Ortiz de Zuñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1677.
- Fernández de Santaella, Rodrigo (1499): *Vocabulario eclesiástico por orden del alfabeto*, Sevilla, 1499. URL: <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1000895>> (cons. 03/11/2023).
- García Ruiz, María Aurora, «*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia», en *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. 1, pp. 873-882.
- , «La sabiduría eclesiástica frente a las tentaciones demoníacas en el *Florisando* de Páez de Ribera», en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2012, pp. 155-170.
- , *Edición y estudio de Florisando (1510) de Páez de Ribera*, Universidad de Jaén, Tesis Doctoral inédita, 2015.
- , «Introducción», en *Florisando*, ed. María Aurora García Ruiz, Alcalá de Henares/Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Editorial Universidad de Jaén, 2018, pp. 9-30.
- García Rodríguez de Montalvo, Garci, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.
- Izquierdo Andreu, Almudena, «Moral y doctrina contra la magia en el *Florisando*: un estudio a través de su prólogo», *Historias Fingidas*, 5, 2017, pp. 167-183. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/75> > (cons. 03/11/2023).
- , *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 2019.
- González Crespo, Esther, «Los pecados de los monarcas en la Baja Edad Media», en *Pecar en la Edad Media*, eds. Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó, Madrid, Sílex, 2008, pp. 27-53.

- Iglesias Castellano, Abel, «La interpretación de las catástrofes naturales en el siglo XVII», *Ab initio*, 8, 2013, pp. 87-120.
- Jungmann, José Antonio, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico litúrgico*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.
- Martínez de Antoñana, Gregorio, *Manual de Liturgia Sagrada*, Madrid, Editorial Cocusa, 1957.
- Narbona Vizcaíno, Rafael, «Ideología y representación cívica en la sociedad hispánica medieval» en *El món urbà a la corona d'Aragó del 1137 als decrets de nova planta. XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, ed. Salvador Claramunt Rodríguez, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2000, vol. 2, pp. 273-278.
- Neri, Stefano (2008a): «Progetto Mambrino. Estado de la cuestión», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas)*, ed. Alexia Dotras Bravo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 577-589.
- , «Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)», en *Amadís de Gaula: quinientos años después*, eds. José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008b, pp. 565-591.
- , Bognolo, Anna y Fiumara, Francesco, «El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del Siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 481-491.
- , «Penoria, el hijo que Amadís nunca tuvo. La encrucijada del *Florisando* en el ciclo amadisiano italiano», en *Estudios de literatura medieval. 25 de años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012, pp. 711-720.
- Nogales Rincón, David, «Confesar al rey en la Castilla bajomedieval (1230-1504)», en *Pecar en la Edad Media*, eds. Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó, Madrid, Sílex, 2008, pp. 55-79.
- Righeti, Mario, *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, vol. I.

- Roseo, Mambrino, *L'istoria et gran prodezza in arme di Don Florisandro Prencipe di Cantaria, figliuolo del valoroso Don Florestano Re di Sardegna*, Venezia, Spineda, 1610.
- Páez de Ribera, *Florisando*, ed. María Aurora García Ruiz, Alcalá/Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Editorial Universidad de Jaén, 2018.
- Sales Dasí, Emilio, «El *Florisando*: libro sexto en la familia del Amadís», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 137-158.
- , «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 117-152.
- Sánchez Martínez, Juan José, «“Más agora somos tornados a la fe verdadera que es la tuya”»: Las conversiones al cristianismo en los libros de caballerías del reinado de los Reyes Católicos (1474-1516)», en *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*, eds. Carmen F. Blanco Valdés y Elisa Borsari, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2023, pp. 483-490.



I grandi apparati e feste fatte in Melano (1559): narrativas de guerra para celebrar la paz

Jimena Gamba Corradine
(Universidad de Salamanca)

Abstract

Se analiza un torneo de invención realizado en Milán en 1559. Se resumen su argumento y desarrollo, se estudia la conexión de la publicación de su relación con el tratado de paz de Cateau-Cambrésis, se revisa los elementos que lo unen y lo separan del género de los torneos de invención y se proponen algunas hipótesis sobre la realización de esta fiesta.

Palabras clave: fiesta cortesana, torneo, Milán, fiesta caballeresca, libros de caballerías, Cateau-Cambrésis

An invented tournament held in Milan in 1559 is analyzed. Its plot and development are summarized, the connection between the publication of its account and the Treaty of Cateau-Cambrésis is examined, the elements that link it to and distinguish it from the genre of invented tournaments are reviewed, and some hypotheses about the organization of this event are proposed.

Key words: courtly feast, tournament, Milan, chivalric feast, chivalric literature, Cateau-Cambrésis



1. Preliminares

Como toda fiesta cortesana, la fiesta caballeresca es también una representación simbólica del poder y de la idiosincrasia de la realeza y la nobleza. Mediante artes figurativas y performativas, a través de relatos mitológicos o bajo la retórica del jeroglífico o del emblema, entre muchos otros recursos, en la fiesta cortesana la nobleza gobierna emociones y expectativas entre los espectadores y se afianza como grupo social a partir de la proyección pública de una estética, unos valores y una concepción política. La fiesta cortesana constituye, pues, la imagen pública de un conglomerado social que se presenta en esta como idóneo para gobernar y, así mismo, que justifica su perpetuación dinástica. La celebración cortesana,

por otra parte, adquiere una dimensión trascendental en la relación escrita que se solía preparar posteriormente para describirla. Especialmente en las relaciones impresas –de mayor difusión y proyección que las manuscritas– los objetivos propagandísticos y celebratorios se fortalecían y perpetuaban, pues permitían que el perecedero y efímero evento festivo adquiriera una profundidad espacial y temporal¹.

En este artículo examino desde varios ángulos el torneo realizado en una fiesta cortesana milanesa del 5 de febrero de 1559. En primer lugar, me interesa resaltar el carácter pionero de esta celebración en lo que respecta al desarrollo del *torneo a soggetto* en Italia, del que se suele decir que inicia su evolución en la corte ferraresa, en la década del sesenta del siglo XVI. Pese a que la crítica no lo ha resaltado, en este torneo milanés ya se anuncian todos los elementos constitutivos de los torneos dramatizados que se verán en la Ferrara de Alfonso II de Este. En segundo lugar, me gustaría poner en evidencia la directa relación entre el inicio de estos torneos dramatizados en las principales cortes europeas y el clima que precede al tratado de paz de Cateau-Cambrésis (firmado el 2 y 3 de abril de 1559). Se trata de un proceso en el que los torneos dramatizados se convierten en una suerte de simulacros de guerra en tiempos de paz, dando lugar a la representación de una narrativa del conflicto que se resuelve siempre en términos de concordia y paz, como si se tratara de una metáfora de la pacificación europea. En tercer lugar, quisiera resaltar el carácter perpetuador y trascendental de esta relación impresa (y, en general, de las relaciones impresas de torneos de invención), especialmente con respecto a la nueva situación de paz experimentada en Europa después del tratado de Cateau-Cambrésis. Resulta particularmente curioso que la relación impresa que nos describe esta fiesta milanesa, escrita por Ascanio Centorio degli Ortensi y con título *I grandi apparati e feste fatte in Melano* (1559), saliera a la luz con posterioridad al 29 de mayo de 1559, cerca de cuatro meses después de la celebración de la fiesta y, además, después de la firma del

¹ La bibliografía sobre la fiesta cortesana es actualmente extensísima, por lo que aquí solo me limitaré a incluir las referencias bibliográficas pertinentes para el tipo de fiesta caballeresca que estudio.

tratado de paz. El hecho de que la impresión de la celebración se hubiera realizado con cerca de cuatro meses de distancia desde el evento festivo no resulta muy coherente dentro de la lógica del género de las relaciones de sucesos festivos, que, como noticias frescas, solían imprimirse o divulgarse por escrito en un tiempo próximo al evento efímero. Esta distancia temporal muestra la autonomía del impreso con respecto al evento festivo y podría verse, entre otras cosas, como el resultado de una celebración de los nuevos tiempos de paz. En términos generales, la hipótesis que planteo en este trabajo es que, si bien celebraciones parecidas a la de 1559 ya habían tenido lugar anteriormente (en Milán y en otras cortes), y habían sido puestas por escrito, el género impreso de los libros de torneos constituye un «género de paz», producto, si se quiere, de un escenario pacífico que rodea a Cateau-Cambrésis. Un escenario en el que aquellos que estuvieron luchando en las guerras anteriores al tratado necesitaban encauzar su potencial guerrero y, además, buscaban un reconocimiento público de este potencial en el texto impreso.

2. El desarrollo de los *tornei a soggetto* en el siglo XVI y el torneo milanés de 1559

El texto donde se narra el torneo milanés realizado el 5 de febrero de 1559 se intitula *I grandi apparati e feste fatte in Melano dalli illust. Et Eccel. S. il s. Duca di Sesa...* y fue escrito por Ascanio Centorio degli Ortensi². Además de este torneo, en esta relación se describen otros episodios festivos de

² El texto se imprimió en Milán, en 1559. La dedicatoria del autor al Duque de Sessa está firmada el 29 de mayo de este mismo año, por lo que se habría impreso con posterioridad a esta fecha. Ascanio Centorio degli Ortensi fue un noble milanés del que se conservan algunos tratados militares, que sirvió o estuvo relacionado con Giovanni Battista Castaldo, marqués de Cassano. Justamente, el torneo que se describe en *I grandi apparati...* se realizó en el patio de la casa de este último. Para más información sobre el autor de esta relación puede consultarse el *DBI*. Según Álvarez-Ossorio Alvaríño (2001, 110), la fiesta también se describe en una carta del embajador Visconti (Milán, 6 de febrero de 1559) resguardada en el Archivio di Stato di Mantova, AG 1678, que no he podido consultar.

esta celebración que preceden al torneo³. La fiesta se realizó durante el gobierno español del duque de Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba (1520-1578), quien había asumido el cargo de gobernador y capitán general del Milanesado en abril de 1558. Dado el reciente nombramiento del Duque de Sessa como gobernador de Milán, la crítica ha interpretado estas celebraciones como una proyección política del nuevo gobierno español sobre el estado de Milán en un contexto favorable para la corona española dentro del clima que desemboca en el tratado de paz.

En el prólogo dedicatoria al Duque de Sessa justamente se alaba a este noble por mostrarse perfecto tanto en las cuestiones de Marte como en las de Minerva, es decir, por sostener adecuadamente su gobierno tanto en la guerra como en la paz, una referencia, sin duda, a la pacificación que tuvo lugar con el tratado de 1559:

E da questo si comprende la grandezza del bell'animo vostro, che non solo nelle cose di Marte, ma anco in quelle di Minerva vi mostraste sempre perfetti, sostenendo la guerra con quel peso & accortezza che vi si richiedea e nella pace si ricercavano⁴.

Se enfatiza también en este prólogo el hecho de que las pasadas victorias guerreras hayan llevado a una deseada paz, lo que permite que se realicen celebraciones de concordia y armonía como el torneo que se describirá. Es decir, se afirma que el torneo descrito en la relación hace parte de un nuevo período del estado de Milán (más allá de que se haya realizado unos meses antes de la firma del tratado), liderado acertadamente por el Duque. En este orden de ideas, el autor de la relación se dirige al Duque en estos términos:

Et essendo ritornati dalle passate guerre vittoriosi in Melano, e volendo dare a quest'afflitto popolo con l'occasione di questa tanta felice e disiderata pace [...]

³ Han estudiado esta fiesta Vianello (1936), Sartori (1961), Bernardi (1995), Barrigozzi Brini (1999), Leydi (1999) y Álvarez-Ossorio Alvaríño (2001).

⁴ *I grandi apparati e feste fatte in Melano...*, preliminares.

alcun solazzo e spasso, di commune concordia ordinaste in casa del S. Castaldo quel bello e'pomposo torneo e maravigliosa sena⁵.

Como explico más adelante, el argumento de este torneo –como ocurre con gran parte de los torneos de invención– constituye una suerte de representación del conflicto que se resuelve en términos de acuerdo y concordia. Si en su origen medieval el torneo era un enfrentamiento guerrero real en el que se ponían en práctica las destrezas armamentísticas de sus participantes, en el siglo XVI se consolida paulatinamente un espectáculo de falso enfrentamiento guerrero estructurado en una narrativa de representación de conflicto y consenso final⁶. La violencia real de los torneos medievales se va poco a poco transformado en una representación de la violencia, planificada estratégicamente, en donde el vencedor o los vencedores del torneo se establecen de antemano, generalmente siguiendo una lógica de conveniencia política y diplomática. En la presentación de la aventura caballerisca, los nobles dialogan y conviven con seres mitológicos o mágicos –e incluso se metamorfosean en estos–, lo que otorga a la representación de la nobleza un estatus inmortal, divino y superior. Como ocurrirá usualmente en los torneos de invención, el juego festivo caballeresco de este torneo milanés también se estructura a partir de una aventura que, aparentemente, debe ser resuelta con las armas. En este caso se trata de una suerte de juicio de una dama desdeñosa que es acusada –y defendida– por las dos partes del enfrentamiento.

La aventura de la fiesta caballerisca milanesa se inicia con la descripción de una «horrendissima querela» que presenta un llamado caballero de Marte a la diosa Venus para que castigue a una dama ingrata que no sigue

⁵ *I grandi apparati e feste fatte in Melano...*, preliminares.

⁶ En italiano se denomina *torneo a soggetto* aquel torneo dramatizado que incorpora diálogos, música, escenografía, una narrativa coherente y en el que el enfrentamiento violento constituye apenas un simulacro. En francés se suele utilizar el término *tournoi à thème* y en el contexto español Pedro Cátedra (2005, 101-102) propuso el término «torneo de invención». Sobre los torneos de invención en la Europa del XVI puede consultarse Povoledo (1968), Strong (1988: 62-68), así como Cátedra (2007: 66-69) y Gamba Corradine (2017). Para los *tornei a soggetto* italianos específicamente puede revisarse Bettoni y Cardini (1986) y Puppi (1990).

las reglas de la diosa, es decir, que no ama a quien la ama (*I grandi apparati e feste fatte in Melano*, ff. 1r). Venus expone esta petición a Júpiter y a otros dioses. Estos acceden a que se condene a la dama a morir colgada, mientras es atormentada por la Inestabilidad, el Fraude y la Ingratitud. Algunos de los dioses sugieren incluso un castigo más cruel, que finalmente no se lleva a cabo: Neptuno pide que sea desgarrada por perros, Marte que muera de rabia y Juno que sea enterrada viva (ff. 2v-3r). Dado que el desdén de la dama se ha hecho sentir sobre todo en Milán, se envía a la corte de esta ciudad a Mercurio para que transmita la encomienda del castigo a los cortesanos milaneses. Siguiendo el motivo caballeresco de «alzadas las mesas, tablas o manteles», en el que al terminar una cena o celebración se presenta una aventura caballeresca, Mercurio llega a la corte de Milán y comunica la queja a los presentes: el Duque de Sessa, el Marqués de Pescara, César Gonzaga, Andrea Gonzaga, César de Ávalos, entre otros nobles italianos y españoles que son nombrados en la relación (ff. 3v). En la corte se acepta la querrela y se determina que la dama debe morir el domingo de carnaval y que tres caballeros –los mantenedores del torneo, el Marqués de Pescara, César de Ávalos y Jorge Manrique– se encargarán de defender la causa de Venus. Se dará la opción de que se presenten al torneo aquellos caballeros que quieran exculpar a la dama, quienes deben luchar contra los mantenedores. Como en todo torneo dramatizado, se presentan detalladamente las reglas de este (ff. 5r-6r). El día del torneo la dama ingresa y se ubica en una suerte de patíbulo con escalones, al lado de un pino, en el templo de Venus. La dama está acompañada de las alegorías de la Inestabilidad (que se presenta con una vela en la cabeza), el Fraude (con espinas) y la Ingratitud (con una víbora). Estas la atormentan continuamente, jalonando su ropa, cabello o manos (f. 7v). Según se establece en las reglas del torneo, los caballeros que luchan por su libertad pueden, mediante un desempeño guerrero virtuoso, hacer que la dama descienda un escalón del tablado donde se encuentra y se aleje así paulatinamente de su condena. En el caso contrario, ascenderá un escalón, acercándose a su

muerte. Este mecanismo de ascenso y descenso creará una tensión dramática a lo largo de toda la fiesta.

Este argumento se desarrollará en un escenario efímero, levantado en el patio interior de la casa del Marqués de Cassano, ideado por el medallista y escultor Leone Leoni («Leone Aretino», en la relación). Por lo que respecta a la descripción de la relación y, por supuesto, considerando el magisterio de Leoni, debió de tratarse de un aparato escenográfico no solo espectacular, como la relación lo evidencia, sino también muy refinado⁷.

La celebración tiene lugar después de la puesta sol. El patio se llena de antorchas y, además, se utiliza una técnica muy popular en este tipo de fiestas que consistía en rellenar vasos de cristal con agua de distintos colores y ponerlos detrás o adelante de una fuente de luz, lo que generaba una proyección lumínica multicolor. Tres lados del patio se utilizan para el público y en el cuarto lado se levanta la escenografía⁸. Se cuelgan paños azules que representan nubes. El lado utilizado para la escenografía se divide en tres espacios, posiblemente mezcla de escenografía en relieve —en madera y yeso— y escenografía pintada, quizás con perspectivas y diversos planos. En el espacio central se encuentra una representación del infierno en llamas, con el Aqueronte y la barca de Carón. De este lugar saldrán a escena diferentes monstruos, como, por ejemplo, una serpiente, ubicada en la barca de Caronte, que expulsa fuego por los ojos y la boca, así como numerosos espíritus provistos de lanzas y armas que se dirigen amenazantes a la dama con la intención de atacarla. También Orfeo aparece en las

⁷ Leone Leoni había trabajado en varias ocasiones para el emperador Carlos V y su familia, con la fabricación de esculturas y otras obras (véase Álvarez-Ossorio Alvariño, 2001, 25 y *passim*). Además de en este torneo de 1559, este artista realizó también labores en distintas escenográficas efímeras, especialmente en Milán, como reseña Barigozzi Brini (1999); entre otras, participó de la construcción efímera de algunas festividades del viaje del príncipe Felipe por Italia, en 1549, o una fiesta mantuana de 1561, de la que se conserva descripción en *I grandi apparati, le giostre, l'impresa, e i trionfi, fatti nella città di Mantova*, texto redactado por Andrea Arrivabene (sobre esta véase Río Nogueras y Demattè, 2017). Puede verse también Merino (2005), con amplia bibliografía.

⁸ Para la descripción de la escenografía partimos de la relación escrita, pero también de Barigozzi Brini (1999, 266-268), quien intenta discernir entre la realidad escenográfica y la construcción retórica de la relación.

puertas del infierno para quejarse de todas las mujeres ingratas y pide que se condene a la dama en cuestión (ff. 11v-12v). En el segundo espacio, a la izquierda del infierno, se encuentra representado un templo de Venus, de orden dórico, donde se hallan esta diosa y Cupido. Es aquí donde se ubica el árbol con una horca, destinada a ahorcar a la dama juzgada, así como la escalinata por donde esta debe ascender o descender, según se desarrolle el encuentro armado. Finalmente, a la derecha del infierno se representa a los Campos Elíseos, con diferentes árboles (cedros, naranjos, mirtos), fuentes y matorrales con angelitos (¿seres humanos o esculturas?) que se desplazan al ritmo de la música. A este escenario tripartito se suman otras estrategias escénicas, como el descenso de Mercurio del cielo en un globo de nubes o la presencia ponderada de los cuatro elementos naturales: agua (Aqueronte), fuego (infierno), tierra (Campos Elíseos) y aire (pájaros)⁹.

A lo largo de la fiesta aparecen dos tipos de personajes: por una parte, los caballeros torneantes, nobles que se representan a sí mismos, ingresan para defender una de las dos causas –que la dama muera o se salve–; por otra parte, figuras mitológicas, alegóricas o ficcionales que suelen aportar la parte más dramáticas del evento, algunas de las cuales intervienen con un parlamento o canto de cierta complejidad estética¹⁰. Sobre los primeros se indica en la relación su nombre, título nobiliario y se describe su atuendo, como llegó a ser típico en relaciones de fiestas caballerescas; sobre los segundos se suele describir detalladamente sus vestidos, sus acciones y, así mismo, se incluye su canto o parlamento.

Sartori (1961, 889-893) dedica una parte de su artículo sobre la música en el Milán del Quinientos a analizar las referencias musicales de esta relación festiva de 1559. Como música de fondo, señala las referencias a la música que se produce en la representación de los Campos Elíseos,

⁹ La mitología fue utilizada en numerosas ocasiones por los libros de caballerías Quinientistas, y también por las fiestas caballerescas de la época, mediante un proceso de reinterpretación del mito en la fábula caballeresca. Véase para esto, por ejemplo, Marín Pina (1998) y Gallé Cejudo (2013).

¹⁰ A nivel métrico, las poesías que cantan o declaman estos personajes intercalan endecasílabos con heptasílabos, con rima consonante. Quien hubiera escrito las poesías habría creado conscientemente una suerte de madrigales bastante bien concebidos.

donde se escuchan varios instrumentos, así como numerosos cantos de pájaros (¿pájaros vivos o imitación de su canto?). Desde el templo de Venus, por otra parte, aparecen tres caballeros acompañados de una «eccellentissima musica» de violas de arco, *cornetti* y voces (Sartori, 1961, 891). La joven que será juzgada por su desdén amoroso recita un lamento – posiblemente acompañado de música–. Más adelante aparece «Anfione» (¿o Arión?) sobre un delfín, tocando una lira, y cantando una defensa de la dama¹¹. Orfeo, así mismo, que interviene más adelante, canta unas estrofas en contra de la dama, y Apolo, que aparecerá al final del torneo acompañado de las nueve musas, también tiene una intervención musical, al igual Safo, quien, con una lira, canta a favor de la dama¹². En suma, Sartori señala la presencia de una gama de expresiones y combinaciones musicales con voces, instrumentos de arco y de viento:

Questa imponente rappresentazione evocativa dei regni d'oltretomba che inquadrava, come episodio, il torneo cavalleresco, si giovava dunque di un notevole apporto musicale puntando sulle diverse espressioni del canto solistico accompagnato, del canto corale, degli strumenti ad arco (viola), e di quelli a fiato (cornetti) (1961, 893).

Si en la primera parte del torneo los escenarios principales son el templo de Venus y el infierno, en la parte final de la fiesta, sin embargo, se impone el espacio paradisiaco de los Elíseos, con la presencia de Apolo, las musas y la propia Safo quienes, en una suerte de apología feminista contra la denuncia misógina de los querellantes, rescatan a la doncella de su condena (ff. 16v y sigs.). Finalmente, los mantenedores del torneo acabarán por rendirse a los pies de Venus y la coronarán de laurel. La moraleja

¹¹ Barigozzi Brini (1999) sugiere que se trata de una representación de Arión, dado que lo acompaña un delfín.

¹² Sartori no sabe con certeza si las liras con las que aparecen estos personajes son una imitación de la lira clásica u otro tipo de instrumento de cuerda pulsada.

implícita en el final del torneo proyecta una suerte de defensa de los valores medievales del amor cortés, donde la dama, por más desdeñosa que sea, merece alabanza y adoración¹³.

Este torneo cumple, sin lugar a duda, con todas las características propias de los torneos de invención: la competición caballeresca es apenas un simulacro, pues el resultado final del torneo está determinado de antemano –la dama será liberada por Apolo–, existe un andamiaje escenográfico complejo, en el que se enmarca la narrativa del torneo, así como representaciones dramáticas y, además, en este caso, presencia de música elaborada¹⁴. Los torneos de invención –y, en general, la fiesta caballeresca– se enriquecieron con elementos específicos del código caballeresco, lo que permitió que la celebración se nutriera de diversas aristas de raigambre literaria e histórica: enfrentamientos bélicos, aventuras, magia, asuntos amorosos, etc. El torneo milanés incluye elementos del código amoroso caballeresco, que triunfan al final de la representación, cuando la dama es liberada por Apolo y las musas. La fiesta caballeresca recibió, así, todo el potencial creativo de las *estorias fingidas* caballerescas, lo que la acercaba sustancialmente a una celebración de carácter narrativo, donde se cuenta un relato coherente. Es decir, no se trata, simplemente, de un panegírico de la nobleza creado a partir de una suma de imágenes, entradas o parlamentos disociados, sino de una fábula, de un relato que, utilizando la verosimilitud, el decoro y, sobre todo, la unidad, enseña y convence de algo. Este torneo milanés de 1559 cumple con varias de las características propias de los torneos de invención y de la fiesta caballeresca Quinientista, y constituye, de hecho, posiblemente, una de las muestras italianas más tempranas e importantes de este tipo de espectáculos.

¹³ Aunque el torneo finaliza, la fiesta, sin embargo, continúa con un banquete (¿real o alegórico?) acompañado de música (ff. 20r y sigs.) y una representación con poesías dedicadas a las damas (ff. 25 y sigs.).

¹⁴ Dentro del género de los torneos de invención, en la segunda mitad del siglo XVI se fraguó un tipo de torneo muy particular: la ópera-torneo. El enfrentamiento guerrero se expresaba así mediante un desarrollo musical elaborado. Como recuerdan Brumana y Ciliberti (1986, 167), muchos torneos dramatizados se representaron en lugares cerrados, como teatros o palacios. Esto permitía una elaboración e interpretación musical refinada y elaborada, favorecida por la acústica del espacio cerrado. Se conservaron algunas partituras de óperas-torneo, aunque otras, desafortunadamente, se perdieron, como la que compuso Claudio Monteverdi para el torneo *Mercurio y Marte*, representado en Parma en 1628.

Para los estudiosos del tema –Povoledo (1968), Strong (1988) o Cátedra (2007), entre otros– cuando el torneo medieval tradicional incluye, por un lado, un «prólogo recitado» –es decir, un parlamento recitado o cantado por caballeros o actores– y, por otro lado, un aparato escenográfico de cierta complejidad, se habla de *torneo a soggetto* (*tournoi à thème* o «torneo de invención»), en contraste con el torneo convencional de raigambre medieval que servía esencialmente para ejercitarse en tiempos de paz. En este tipo de espectáculo, cada vez más próximo a una representación dramática sin violencia auténtica, los prólogos recitados se engarzan entre sí de forma coherente, construyendo un relato.

Ejemplos de torneos de invención de elaboración rudimentaria se pueden encontrar desde el siglo XV –en el contexto de la corona aragonesa, por ejemplo– y hubo en el XVI antecedentes importantes, como el consabido torneo de Binche de 1549 (Río Nogueras 2012), con motivo del viaje de presentación en sus territorios del príncipe Felipe. Sin embargo, el desarrollo de este juego bélico festivo tuvo lugar especialmente en la segunda mitad del siglo XVI y a principios del XVII. Creemos que la evolución de este espectáculo está necesariamente ligada al surgimiento del «libro de torneo», es decir, de la relación escrita de estos. Seguramente el hecho de que se consolidara un género editorial con características tan delimitadas permitió que este subgénero festivo (es decir, que la fiesta misma) tuviera un apoyo testimonial para repetirse y perpetuarse por varias décadas, en una suerte de ejercicio de ida y vuelta desde el evento festivo hasta la «caballería de papel», por usar la terminología de Pedro Cátedra (2007). Las cortes italianas fueron el entorno idóneo para el progreso de este subgénero festivo y editorial. En ninguna otra parte de Europa se representó un número tan considerable y magnífico de torneos de invención, ni se imprimieron relaciones tan detalladas y estructuradas como en Italia.

Investigadores como Povoledo (1968) y Strong (1988) sitúan un cambio fundamental del género torneístico en Ferrara, en la corte de Alfonso II de Este (duque desde 1559). Entre 1561 y 1570, este duque concibió un proyecto de cinco fiestas caballerescas –vinculadas entre sí– que

serían un paradigma importante para otras celebraciones italianas y del resto de Europa¹⁵. Este plan festivo incluía, además, un proyecto editorial de cinco relaciones impresas (y de varias reimpressiones) en el que se siguen parámetros librarios similares. Se trata de textos en formato cuarto, de entre, aproximadamente, treinta y ochenta folios, que reproducen un modelo similar: introducción-dedicatoria, aventura o demanda de un don, cartel de desafío, descripción de la escenografía, descripción del torneo –donde se exponen las vestimentas de los caballeros y se transcriben los «prólogos recitados»–, entrega de premios y, cuando la hay, folla, es decir, lucha final desordenada de todos los combatientes. Muchas de estas relaciones comenzaron a incluir, además, tablas con los temas tratados y listas finales con los nombres de los cortesanos participantes, o a marcar estos nombres (con cursiva o versal) en el cuerpo del texto, en una suerte de poética del nombre propio que pretendía darle reconocimiento a la nobleza concurrente. Este género editorial es, pues, una suerte de libro-espejo, concebido para que la corte se viera reflejada en él y para que otros nobles, posiblemente de cortes extranjeras, también llevaran a cabo un reconocimiento estamental.

Si bien la crítica suele situar el inicio de los torneos de invención elaborados en la corte de Alfonso II de Este, dos años antes de la primera manifestación torneística importante de Ferrara –descrita en el impreso *Il Monte di Feronia* (1561)¹⁶–, la corte milanesa ya se adelantaba al desarrollo de este espectáculo. En la fiesta de Milán de 1559 existe una escenografía compleja, posiblemente creada a partir de mezclar cortinajes pintados y estructuras en tres dimensiones de madera y estuco. Se reproducen también «efectos» mecánicos especiales muy comunes en la tradición posterior, como el descenso de Mercurio sobre una nube para resolver el conflicto –el tópico del *deus ex machina*–, el desplazamiento de la barca de Caronte o la aparición de Anfión (¿o Arión?) sobre un carro. Así mismo, varios personajes intervienen con un «prólogo recitado» o cantado, con

¹⁵ Sobre esta serie de fiestas caballerescas, donde se representó, además, una suerte de ópera torneo, *Il tempio d'amore* (1565), puede verse Baldassarri (1986), Marcigliano (2003) y Gamba Corradine (2016).

¹⁶ Edita y estudia la traducción castellana de este texto Gamba Corradine (2016).

métrica hepta y endecasilábica. La música, además, está presente a lo largo de toda la representación, tanto en su faceta infernal como paradisíaca.

Hay algunos elementos, sin embargo, que evidencian que estamos aún ante un modelo algo primitivo: existe una delimitación muy clara entre los caballeros torneantes (que no participan con parlamento) y los personajes mitológicos o ficticios (que sí lo hacen), como si se tratara aún de un intento por mezclar dos argumentos distintos, el bélico y el mitológico, que no se funden del todo. Venus, Caronte, Orfeo, Mercurio, Anfión, Apolo, Safo y la dama condenada, entre otros, recitan y cantan, mientras que los caballeros torneantes se limitan a aparecer en escena para el ejercicio bélico. En torneos posteriores la ficción penetrará radicalmente en la corte y los cortesanos torneantes devendrán generalmente una suerte de «actores» disfrazados que declaman un parlamento, además de seguirse presentando acompañados de figuras mitológicas o ficticias.

Por otra parte, la relación, si bien, como hemos dicho, constituye uno de los primeros libros de torneos, tiene todavía elementos que evidencian que este subgénero se está consolidando. Las relaciones de torneos impresas antes de esta milanesa son breves fascículos donde apenas se describe el cartel del torneo, el nombre de los participantes y poco más (tenemos ejemplos de impresos de fiestas de Brescia, 1548; Padua, 1549; Vicenza, 1553)¹⁷. Paulatinamente los textos se van haciendo más extensos, con la descripción detallada de los atuendos y acciones de los participantes, la narración de la aventura, los parlamentos recitados, etc. En la relación milanesa de 1559, por ejemplo, aún se describen muy sumariamente el atuendo y las acciones de los participantes. A esto se suma que la relación del torneo aparece vinculada a la fiesta que se desarrolla posteriormente, un magnífico banquete acompañado de piezas musicales y de la declamación de poesías para las damas. Es decir, se trata todavía de una relación festiva que describe todos los acontecimientos de las celebraciones y no de un «libro de torneo», donde generalmente el torneo es el único relato en toda la relación, de forma unitaria y autónoma. Esto último va teniendo

¹⁷ Véase Gamba Corradine (2016, 163-164).

lugar en ese género de textos en la medida en que el argumento de la fábula se constituye como una narración coherente y unitaria que no necesita de otros episodios de la fiesta. Sin embargo, por otra parte, ciertas marcas editoriales, como la lista de participantes al final de la relación (ff. 32v), evidencian que ya se está perfilando el subgénero editorial descrito.

Con la relación de la fiesta milanesa de 1559 se inicia, pues, una incesante explosión de torneos de invención en Italia y de libros de torneos que describen estas fiestas, en una suerte de imitación competitiva entre cortes que transita artísticamente desde el manierismo hasta el barroco, haciendo cada vez más complejo y elaborado este tipo de fiestas bélicas: encontramos torneos de invención con relaciones descritas en Ferrara (1561, 1565, 1569 y 1570); en Mantua (1561), en Bolonia (1564), en Roma (1565); en Verona (1567), en Piacenza (157), en Florencia (1579), etc.¹⁸. La tradición caballeresca amadisiana, ariostesca y tassiana constituyen la principal fuente de inspiración literaria de este género, que se ve enriquecido, además, con los avances escenográficos, mecánicos e hidráulicos de la época, y la fiesta Milán, como hemos dicho, representa un primer testimonio olvidado por la crítica.

3. Los torneos dramatizados y la antesala del tratado de Cateau-Cambrésis

Como se sabe, antes de la firma del tratado de paz de Cateau-Cambrésis, el 2 y 3 de abril de 1559, las principales monarquías europeas – España, Francia e Inglaterra– se habían visto envueltas en una prolongada guerra durante casi toda la primera mitad del siglo en la que los estados italianos constituían en gran medida el territorio en disputa. A partir de Cateau-Cambrésis, se estableció, por lo menos por un tiempo, una política de paz. Con este tratado la monarquía española se ubicó como el poder hegemónico en Europa y las diversas disputas sobre Italia se resolvieron a

¹⁸ Véase el inventario de Gamba Corradine (2016).

favor de España¹⁹. La realización de fiestas caballerescas –especialmente espectaculares en los estados italianos–, así como la publicación de su relato impreso, fue sumamente prolífica a partir de este pacto de paz. Todo parece indicar que el desarrollo espectacular de los torneos de invención en Europa, y especialmente en Italia, está directamente relacionado con una situación de pacificación en los estados europeos. De alguna manera, parecería como si el cuerpo bélico de monarquías y estados que se había mantenido activo antes del tratado de paz debía ahora desfogar su energía, y la fiesta caballeresca fuera el lugar idóneo para ello.

Como recuerda Álvarez-Ossorio Alvarino, refiriéndose al contexto del gobierno español del Duque de Sessa en Milán,

la consolidación de la tregua con Francia y las perspectivas de paz permitieron que la corte del gobernador cambiase de escenario. Los caballeros cortesanos se trasladaron de los campos del Piamonte a las antecámaras del palacio regio-ducal (2001, 106).

Para este investigador, la ejercitación militar después de la paz se convirtió en gran medida en un «simulacro de guerra» que se desarrolló particularmente en festividades caballerescas. Estas servirían para «consolar a las tropas» que ya no entraban en el campo, constituyendo una suerte de «guerra de tramoya» cortesana (2001, 117). Así, la paz parece dar lugar a que todo un conglomerado de cortesanos guerreros, que se encontraban antes ocupados en el ejercicio de la guerra, se viera en la necesidad de canalizar su violencia a través de los torneos dramatizados, controlados y planeados, en los que solo se producían hechos violentos de forma aparente, en el marco de una narrativa mitológica o literaria cuyo desenlace ya estaba planeado de antemano. De alguna manera, se podría sostener que el potencial guerrero de los nobles que habían estado luchando en las guerras europeas de la primera mitad del XVI se canalizó hacia un espacio bélico seguro y controlado, mediatizado, además, por la ficción; se canalizó hacia una narrativa de la guerra o el conflicto como episodio temporal

¹⁹ Véase Haan (2010).

donde el enfrentamiento, enmarcado en una ficción de oposiciones –virtud-vicio, magia buena-magia mala, etc.– se resolvía siempre, al final del torneo, en términos pacíficos, de concordia y de consenso. Para que esta canalización tuviera lugar plenamente parece que fue esencial, además, la aparición de un formato impreso nuevo, el de las relaciones de torneos o libros de torneos, donde los nobles caballeros pasaban a inmortalizarse en el texto escrito.

En el marco de la nueva política milanesa en el entorno del tratado de paz, Álvarez-Ossorio Alvariño (2001) propone una interpretación de esta fiesta milanesa de 1559: sostiene que esta se inscribe en una propuesta festiva más amplia en la que el Duque de Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba, proyecta el inicio de su gobierno, con celebraciones como las exequias del emperador Carlos V, en enero de 1559 o las exequias de María Tudor –esposa de Felipe II–. En cierto sentido, al duque le correspondía la labor de suplir esa suerte de «orfandad simbólica» del Milanésado, por la larga ausencia en este del Duque de Milán, es decir, del príncipe Felipe, nombrado con este cargo desde 1554 y quien solo pasaría una vez por esta región, durante el «felicísimo viaje» del 1548-1549 para ser presentado en sus futuros reinos.

Para Álvarez-Ossorio, este torneo de 1559, *organizado* por el duque y otros nobles –Francesco Ferdinando D’Avalos (marqués de Pescara), Alonso Pimentel, Giovanni Battista Castaldo– sigue los modelos festivos del famoso torneo de Binche, de 1549, así como el de una justa celebrada en Bruselas en 1550 en la que el dios del amor es juzgado con un lazo al cuello²⁰. Dada la perspectiva de una paz duradera, el carnaval de 1559, «podía representar mediante un modelo de torneo galante y caballeresco el final de la guerra y el inicio de una *edad de oro* en la que volvería la abundancia y la prosperidad a las tierras lombardas» (2001, 110-111). La aparición de Apolo y las musas, al final del torneo, constituiría para este historiador la proyección del propio Duque como gobernador-Apolo, mecenas de las artes y las letras y favorecedor de las festividades.

²⁰ Para la fiesta de Binche véase Río Noguerras (2012).

En este nuevo orden de relaciones pacíficas entre las cortes europeas, los torneos de invención comenzaron a constituir, así, una suerte de lenguaje común, de *koiné* caballeresca, pues, como se sabe, el ejercicio, los valores y los paradigmas caballerescos eran códigos reconocidos por todas las cortes del occidente europeo. En esta dirección, muchos torneos dramatizados tenían un carácter *internacional*, construido no solo a través de fábulas que incorporaban personajes, lenguas y culturas ajenas –en ocasiones, además, de carácter exótico–, sino también en la medida en que integraban –como espectadores o como representantes– a diplomáticos, embajadores y enviados de otras cortes. En ocasiones, además, estas fiestas caballerescas estaban concebidas para celebrar o aprobar una nueva relación entre cortes. El aspecto internacional de estas celebraciones cobró especial relevancia en estados italianos gobernados por la Monarquía hispánica, como Milán o Nápoles, pues se trataba de contextos regidos por nobles españoles, pero que contaban con una nobleza local que debía ser incluida y celebraba en este tipo de fiestas. Las narrativas construidas para muchas de estas fiestas caballerescas ejercieron, de este modo, una función de cohesión cultural y política. Existen varios ejemplos de fiestas caballerescas italianas donde la lengua o la cultura literaria castellanas estuvieron presentes: en un torneo de invención de Ferrara de 1561 se presenta un llamado «caballero indiano» con un parlamento en castellano, que resulta ser un embajador estense en la corte española; en un torneo celebrado en Mantua, también en 1561 (ya mencionado, donde participa Leoni), por la boda de Leonor de Habsburgo y el Duque de Mantua, Guillermo Gonzaga, aparece Urganda la Desconocida, la maga del *Amadís de Gaula*, representando al rey de España; en una fiesta caballerisca de Pavía, de 1587, se sacan varias letras en castellano. Esto, por citar solo algunos ejemplos donde se evidencia el carácter multilingüe y multicultural de estas celebraciones.

En esta dirección, la fiesta milanesa de 1559 no solo es una suerte de presentación del nuevo gobernador español en Milán, el Duque de Sessa,

frente a la nobleza vernacular, sino que también constituye una oportunidad para integrar simbólicamente en este nuevo gobierno a la nobleza milanesa. Se trata de un ejercicio que permite acoger a la nobleza de Milán en la nueva gobernanza a través de la representación festiva del poder, pero que también consiste tácitamente en una proyección de promesas y planes para el Milanesado hechas por el nuevo gobernador.

El carácter internacional de estas fiestas caballerescas se afianzaba, además, en las relaciones impresas que las describían, que permitían proyectar la fiesta fuera de las fronteras de la corte. De hecho, si indagamos un poco en los promotores de estos textos —quienes solicitan su escritura, quienes pagan su impresión—, en muchas ocasiones se trató de nobles de cortes vecinas que querían enterarse del acontecimiento, entre otras cuestiones para tener un paradigma festivo que imitar.

4. Un impreso para celebrar la paz

La fecha que se incluye en el prólogo dedicatoria de *I grandi apparati e feste fatte in Melano* es la del 29 de mayo de 1559, es decir, cuatro meses después de la celebración, que tuvo lugar el 5 de febrero de ese mismo año. Aunque, por lo general, las relaciones festivas se publicaban con posterioridad al evento²¹, la distancia temporal entre este y aquellas no solía ser excesiva, pues una de las funciones de las relaciones de sucesos era, justamente, informar de «noticias frescas», no muy antiguas. En esta dirección, resulta curiosa esta distancia temporal entre evento festivo y relación impresa. Nuestra explicación al respecto es que la motivación final para imprimir la relación fue la firma del tratado de paz de Cateau-Cambrésis. Es decir, de alguna manera, el texto impreso viene a celebrar la paz firmada, pese a que el evento festivo se hubiera realizado cuando esta aún no se había concretado. El prólogo de la relación evidencia la conciencia

²¹ Hay casos también, sin embargo, de relaciones escritas antes del evento que funcionaban como planes o guiones que pasaban luego a la imprenta, en general con algunas modificaciones. En todo caso, la relación impresa tenía que integrar, de una u otra manera, los materiales previos al evento.

del autor del cambio de los tiempos –de la guerra a la paz– y, como se indica en los fragmentos citados al inicio de este artículo, se exalta en este prólogo dedicatoria la figura del Duque de Sessa como artífice de paz y concordia.

Como recuerda Fernández (1997), la paz de Cateau-Cambrésis se celebró *textualmente*, a partir de una serie de textos literarios que, generalmente de forma simbólica, proyectaban y defendían valores como la unanimidad, la armonía y la unidad. Se podría decir que las numerosas relaciones de torneos –especialmente italianas– impresas después del tratado de paz cumplían también la función de legitimar esta serie de valores. Aunque siempre de forma simbólica y sin aludir directamente a los pasados conflictos bélicos entre las principales cortes europeas, las relaciones de torneos se dedicaban, por una parte, a proyectar un mensaje de unidad, de concordia y de paz –que se expresaba, especialmente, al final de la narrativa del torneo, después de la resolución de la aventura planteada–. Pero, así mismo, a través de las listas y reseñas de nombres de cortesanos que participaban en estas fiestas, se daba cohesión y visibilidad a grupos nobiliarios de diferentes cortes, equiparándolos en un contexto de placer y regocijo.



Bibliografía citada

- Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Baldassarri, Guido, «Cavalerie della città di Ferrara», *Schifanoia*, 1, 1986, pp. 100-126.
- Barigozzi Brini, Amalia, «Apparati effimeri di Leone Leoni», in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, ed. Marco Rossi y Alessandro Rovetta, Milán, Vita e Pensiero, 1999, pp. 259-269.
- Bernardi, Claudio, «Il tempo profano: la 'Annual ricreazione'. Il carvenale ambrosiano nel Seicento», eds. Roberta Carpani, Annamaria Caschetta, *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milán, Vita e Pensiero, 1995, pp. 545-583.
- Bettoni, Fabio, y Franco Cardini, eds., *La società in costume: giostre e tornei nell'Italia di antico regime. Foligno, Palazzo Alleori Ubaldi, 27 settembre-29 novembre 1986*, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986.
- Brumana, Biancamaria, y Galliano Ciliberti, «Musica e torneo nel seicento: fonti per uno studio dei libretti e delle musiche», in *La società in costume: giostre e tornei nell'Italia di Antico Regime*, ed. Carlo Ceccarelli, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986, pp. 167-181.
- Cátedra, Pedro M., «Realidad, disfraz e identidad caballeresca», in *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*, eds. Carro Carbajal, Eva Belén, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentista & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 71-85.
- , «De la caballería real de Alonso Quijano al sueño de la caballería de don Quijote», *Boletín de la Real Academia Española*, 75, 2005, pp. 157.
- , *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada Editores, 2017.

- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23 (1979). URL: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/centorio-degli-ortensi-ascanio_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/centorio-degli-ortensi-ascanio_(Dizionario-Biografico)/>)
- Fernandez, H el ene, «Une paix suspecte: La c el ebration littéraire de la paix du Cateau-Cambrésis», *Nouvelle Revue du XVIe Si ecl*, 15.2 (1997), pp. 325-341.
- Gamba Corradine, Jimena, *Caballeria, diplomacia y ficción entre España e Italia: «El Monte de Feronia» (1563)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- , *Fiesta caballescica en el Siglo de Oro: estudio, edición, antología y catálogo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017.
- Haan, Bertrand, *Une paix pour l'éternité: la négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- I grandi apparati e feste fatte in Melano dalli illust. et excell. s. il s. duca di Sessa...*, Ascanio Centorio degli Ortensi, Milán, Giovanni Antonio degli Antoni, 1559.
- Leydi, Silvio, *Sub umbra imperialis Aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999.
- Marcigliano, Alessandro, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Berna, Lang, 2003.
- Merino, Esther, *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «Metamorfosis caballescica de Páramo y Tisbe en el Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urrea», in *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 289-310.
- Povoledo, Elena, «Le th  tre de tournoi en Italie pendant la Renaissance», in *Le lieu th  tral   la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, pp. 95-104.

- Puppi, Lionello, «Un torneo immobile: il Teatro Olimpico di Vicenza», in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed Età Moderna. Atti del VII Convegno di Studio (Narni 14-15-16 ottobre 1988)*, Narni, Centro Studi Storici Narni, 1990, pp. 21-34.
- Río Noguerras, Alberto del, «Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549», *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 285-302.
- Río Noguerras, Alberto del, y Claudia Demattè, «El escultor Leone Leoni diseña la Ínsula Firme según las reglas de Serlio en las bodas del marqués de Mantua (1561)», in *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, eds. Giovanni Ciapelli y Valentina Nider, Trento, Universidad de Trento, Depto. de Filosofía y Letras, 2017, pp. 829-842.
- Sartori, C., «La música nel Duomo e allá corte sino allá seconda meta del '500», en *Storia di Milano*, t. IX: *L'epoca di Carlo V (1535-1559)*, 1961, pp. 874-875.
- Strong, Roy, *Arte y poder: fiestas del Renacimiento (1450-1650)*, Madrid, Alianza, 1988.
- Vianello, Carlo Antonio, «Feste, tornei, congiure nel Cinquecento Milanese», *Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda*, 3/4, 1936, pp. 370-423.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



El relato de lo efímero en Álvaro Gómez de Castro y Oliviero Capello: del estudio documental a la recuperación de una arquitectura festiva

Carlota Fernández Travieso y Estefanía López Salas
(Universidade da Coruña)

Abstract

En 1560, Toledo fue el escenario de una fiesta pública que se organizó para recibir a la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. La ciudad fue engalanada con variados ornatos de carácter efímero, entre ellos, cinco arcos de triunfo que daban soporte a multitud de elementos iconográficos con los que se transmitía un mensaje centrado en la exaltación de la monarquía. Este artículo pretende mostrar cómo el estudio comparativo de dos relaciones de sucesos nos permite hoy aproximarnos a la realidad perdida de una arquitectura efímera: el arco situado junto a la Puerta de la Bisagra.

Palabras clave: relaciones de sucesos, arquitectura efímera, estudio bibliográfico, análisis estilístico, recreación virtual 3D.

In 1560, Toledo was the setting of a public festival organized to receive Queen Elisabeth of Valois, third wife of Philip II. The city was decorated with various ephemeral ornaments, among them, five triumphal arches that supported a multitude of iconographic elements with which a message focused on the exaltation of the monarchy was transmitted. This article aims to show how the comparative study of two news pamphlets allows us today to approach the lost reality of an ephemeral architecture: the triumphal arch located next to the Puerta de la Bisagra.

Key words: news pamphlets, ephemeral architecture; bibliographic study; stylistic analysis; 3D virtual recreation.



Carlota Fernández Travieso y Estefanía López Salas, «El relato de lo efímero en Álvaro Gómez de Castro y Oliviero Capello: del estudio documental a la recuperación de una arquitectura festiva», *Historias Fingidas*, 12 (2024), pp. 159-184.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1561> - ISSN 2284-2667.

En 1560, Toledo fue el escenario de una fiesta pública que se organizó para recibir a la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. Para tal ocasión, la ciudad fue engalanada con variados ornatos de carácter efímero, entre ellos, cinco arcos de triunfo que daban soporte a multitud de elementos iconográficos –principalmente, cuadros y esculturas unidos a cartelas explicativas–. Con ellos se transmitía un mensaje centrado en la exaltación de la monarquía, pero una vez terminadas las celebraciones, estos artefactos se desmontaron y se perdió su huella física.

No obstante, las relaciones de sucesos que dieron noticia de este tipo de eventos festivos, a menudo, contaban con minuciosas descripciones de las arquitecturas efímeras. Esto permitió que diversos autores las hayan utilizado como fuente para la reconstrucción gráfica o virtual de las características físicas de los aparatos efímeros, tal y como podemos ver en los trabajos de Collar de Cáceres (1998), Fernández González (2017, 2019), Soto de Caba y Solís de Alcudia (2019a y 2019b) y Antolini (2020), por citar algunos referentes.

En esta línea, en el proyecto BIDISO 6, se propuso recrear con herramientas digitales de diseño asistido por ordenador y modelado tridimensional las arquitecturas efímeras levantadas en Toledo en honor de Isabel, recuperando sus trazas e incorporando los elementos iconográficos en su marco compositivo. Acercándonos a la forma de expresión original –prevalentemente visual– de estos arcos, pretendemos mejorar el conocimiento de cómo eran, restableciendo la posibilidad de alcanzar una comprensión global del mensaje que comunicaban.

Aunque no contamos con documentos gráficos de ningún tipo que nos aproximen a las arquitecturas objeto de estudio, sí hemos podido localizar un total de 11 relaciones que, con más o menos precisión, nos informan sobre este recibimiento (Tabla 1). Entre todas ellas, nuestro punto de partida en el proyecto BIDISO 6 fue la que realizó Álgar Gómez de Castro en 1561, porque ofrece multitud de detalles sobre los arcos; destacando la información dimensional y compositiva indispensable para iniciar la recreación virtual, como veremos. Las ricas descripciones de esta relación se acercan al objetivo de hacer «visible» lo ausente mediante la palabra. No obstante, como en toda construcción narrativa, en el relato opera una selección informativa, que puede ser más o menos activa por parte del

autor; con la necesidad de otorgar una *dispositio* a los materiales y la elección de una mayor objetividad o implicación de quien escribe en la narración (Ledda, 1996, 228-230). La forma de utilizar estos procedimientos propia de cada autor y la intencionalidad que cada uno persigue con su texto, varían inevitablemente el mensaje captado por la vista y encerrado en los límites del relato escrito, lo que nos lleva a preguntarnos si considerar otras relaciones de sucesos puede modificar también la recreación virtual que inicialmente propusimos a partir de un único documento (López Salas y Fernández Travieso, 2024).

1	Gómez de Castro, A. <i>Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Henrrico II de Francia...</i> , Toledo, Juan de Ayala, 1561. Se ofrece la localización del pasaje en la edición de C. Fernández Travieso, A Coruña, SIELAE / Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2007.	4º: 54 ff.	7060 palabras (pp. 98-121)
2	Campo, F. <i>El muy sumptuoso y real recebimiento que la imperial Ciudad de Toledo hizo: a la entrada de la serenissima Reyna nuestra señora Doña Ysabel de la paz...</i> , Sevilla, Sebastián Trujillo, 1560.	FOL.: [4] pp.	56 palabras (p. 2)
3	Capello, O. <i>La regale et trionfante entrata in Spagna nella nobil città di Toledo della Ser[enissi]ma Regina Isabella...</i> , Milán, Francesco Moscheni, 1560.	4º: [24] pp.	2085 palabras (pp. 13-19)
4	«Entrada de la Corte en Toledo el año de 1559, y del Rey Don Phelipe II. y de la Reyna Doña Isabel de la Paz, su tercera mujer...», en <i>Tratados varios de las coronas de España, recogidos por el P. F. Diego Gascon de Torquemada</i> (British Library: Add MS 10236, fols. 48-63).	FOL.: 14 ff.	193 palabras (f. 49v)
5	Guevara, D. <i>Epithalamium Philippi et Isabelis Hispaniarum Regum</i> , Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1560. Hemos consultado la edición y traducción al castellano de M. C. Vaquero Serrano, <i>En el entorno del maestro Álvaro Gómez: Ciudad Real</i> , Oretania. 1993, pp. 220-238.	4º: [20] pp.	
6	Horozco, S. de. <i>Relación y memoria de la entrada en esta cibdad de Toledo del rey y reyna n[uest]ros señores don felipe y doña ysabela, [...]</i> (Biblioteca Nacional de España: MSS/9175, ff. 230-49). Se ofrece la localización del pasaje en la edición de J. Weiner, <i>Relaciones Históricas Toledanas</i> , Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981, pp. 181-213.	33 x 22 cm: 20 ff.	105 palabras (pp. 182-183)

7	Morales, A. de. <i>Entrada de nuestra Serenissima Reyna nuestra Señora en Toledo</i> (Biblioteca Nacional de España: Ms. 5938, fols. 186-188).	33 x 22 cm: [3] ff.	38 palabras (f. 187v)
8	<i>Relación de la entrada de la Reyna n[uest]ra S[eño]ra en Toledo que fue á XIII^o de hebrero de 1560</i> (Biblioteca de la Real Academia de la Historia: 9/3678, pliego 46).	31 x 21 cm aprox.: [1] f.	21 palabras (f. 1v)
9	Ruiz Villegas, F. «Taurus et cannarum ludus in nuptiis D. D. Philippi et Isabellae Hispaniae Regum», en <i>Ferdinandi Ruizii Villegatis burgensis quae exstant opera / Emmanuelis Martini ... studio emendata ...</i> , Venecia, Giovanni Battista Albrizzi, 1734, lib I, pp. 70-86.	4º: 16 pp.	
10	Ruiz Villegas, F. «Taurus et cannarum ludus in nuptiis D. D. Philippi et Isabellae Hispaniae Regum», en <i>Ferdinandi Ruizii Villegatis burgensis quae exstant opera / Emmanuelis Martini ... studio emendata ...</i> , Venecia, Giovanni Battista Albrizzi, 1734, lib II, pp. 87-100.	4º: 14 pp.	
11	Santiago Palomares, F. J. de (comp.). <i>Relación y memoria de la entrada en esta ciudad de Toledo del Rey y Reina nuestros Señores Don Phelipe y Doña Isabela [...], año 1561</i> (Biblioteca Nacional de España: Mss/20229, fols. 85 – 114).	32 x 22 cm: 30 ff.	355 palabras (f.26v.-27v.)

Tabla 1. Relaciones de sucesos sobre el recibimiento a Isabel de Valois en Toledo (1560). Se indica el tamaño o formato y la extensión total del documento. Si se alude al arco situado junto a la Puerta de la Bisagra, se señala el número de palabras dedicadas y la localización del pasaje. Fuente: elaborada por Fernández Travieso.

En el trabajo que aquí presentamos vamos a intentar avanzar en el conocimiento de una arquitectura efímera a partir del relato recogido en las dos relaciones de sucesos que conservamos sobre este acontecimiento festivo que más se extienden sobre el primero y principal arco de los cinco levantados para recibir a la reina Isabel de Valois, el conocido como arco a la Puerta de la Bisagra, que se situó en la primera línea de murallas, que daba paso al interior de la ciudad. Estas relaciones son la escrita por Álgar Gómez de Castro, publicada en Toledo en 1561, y la elaborada por Oliviero Capello, publicada en Milán en 1560. Nuestro objetivo es testear si a través de la comparación de dos de los principales testimonios sobre este acontecimiento podemos avanzar en el trabajo de recreación de las arquitecturas efímeras que se inició a partir de una sola relación. En otras palabras, ¿puede el análisis comparado del relato de Gómez de Castro (1561) y Capello (1560) permitirnos avanzar hacia un mejor conocimiento

de la realidad de una arquitectura festiva? ¿Qué aspectos de ambos relatos ofrecen miradas complementarias?

Para responder nuestras preguntas de partida, comenzaremos por una presentación bibliográfica de cada una de las dos relaciones de sucesos seleccionadas. En segundo lugar, analizaremos los procedimientos narrativos y estilísticos de cada texto –con particular atención al mencionado aparato efímero– y, a continuación, nos centraremos en mostrar los datos que cada una de ellas contiene sobre una misma realidad desaparecida, el arco a la puerta de la Bisagra. En último lugar, extraemos conclusiones del análisis comparado de ambos relatos relacionándolas con la finalidad con la que se produjeron y valorando las variaciones en la recreación virtual que resultan de la consideración del texto italiano.

La relación de Gómez de Castro: del relato a una primera versión del arco a la Puerta de la Bisagra

El *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel...*, fue escrita por Álvar Gómez de Castro (1515-1580), un prestigioso humanista vinculado a la Universidad de Toledo al que el Ayuntamiento encargó la redacción de la crónica oficial del evento, probablemente por haber participado en la elaboración del programa iconográfico de la fiesta. El texto fue publicado en Toledo por Juan de Ayala en 1561. Conservamos, también, en la Biblioteca Nacional de España, un testimonio manuscrito de la obra. Se trata de un amplio y completo informe (el impreso alcanza 54 hojas en formato 4º) que serviría para avalar el trabajo de la organización y tendría como principales destinatarios a destacados miembros del gobierno central y cargos civiles y eclesiásticos de la ciudad (Figura 1).



Figura 1. Portada de la relación de Alvar Gómez de Castro impresa en Toledo por Juan de Ayala en 1561. © Biblioteca Nacional de España.

El autor se ocupa de lo sucedido en Toledo el 12 de febrero de 1560. La narración, en prosa, se desarrolla siguiendo el itinerario de la comitiva real desde Vargas –población cercana a Toledo donde la reina durmió el día anterior– y, por las calles de la ciudad y la catedral, hasta el alcázar. Así pues, la *dispositio* retórica elegida combina el orden cronológico y topográfico. Se atiende a la sucesión de manifestaciones que se van presentando ante la reina, pero sin renunciar a detenerse en la minuciosa descripción de la vestimenta de las personas que salen a recibirla, los monumentos

efímeros levantados, la parte de la ciudad que se observa e, incluso, a interrumpir la narración para narrar algún preparativo o suceso relacionado de los días subsiguientes.

En cuanto a la selección de la información, Álvar Gómez narra todo lo que ocurre o se presenta a la vista de la reina; pero no todos los acontecimientos reciben un tratamiento análogo, escogiendo donde extenderse más. Por ejemplo, el autor se detiene de manera particular en el arco de Puerta de la Bisagra. De hecho, la calidad de sus explicaciones sobre la procedencia y significación de sus elementos iconográficos nos hace intuir que disponía del proyecto de esta pieza o incluso que hubiese participado en la definición de su programa iconográfico. Además, el papel del autor no se reduce al de un mero narrador observador, Álvar Gómez comenta lo representado apoyándose en autoridades, aclarando el sentido de las mismas y de moralidades ocultas o ensalzando lo observado, con adjetivos como hermoso, bueno, lucida, bella, excelente... y expresando maravilla y alegría ante el sublime evento (*Recibimiento en Toledo*, 34-35).

El primero de los arcos descritos es el llamado arco a la puerta de la Bisagra. Gómez de Castro dedica a la descripción de este aparato 7060 palabras, que incluyen la reproducción de las inscripciones en latín y griego y su traducción. La descripción comienza precisando la situación del arco, el orden y las medidas globales (ancho, alto y largo) y de algunos de los elementos más destacados de la estructura. A continuación, describe la decoración del arco, en la que predomina la temática mitológica, ahondando en la significación y procedencia de los motivos y va mencionando diferentes elementos arquitectónicos que nos ayudan completar la composición de la construcción.

Al hacer esta descripción en detalle, procede de abajo hacia arriba, ocupándose primero de los motivos iconográficos relacionados con los dioses marinos, luego de los terrestres y, por último, de los celestiales, que se han dispuesto siguiendo el orden recomendado por Vitruvio. Suele comenzar con la fachada del arco que mira hacia al campo y después pasa a describir la cara opuesta, la que mira a la ciudad, cuando hay decoraciones colocadas simétricamente y, normalmente, relacionadas por su tema. Cuando describe espacios simétricos en el eje horizontal, primero se suele

ocupar del lado derecho y luego del izquierdo, aunque hay algunas excepciones, por ejemplo, al describir los cuadros de los pilastrones del segundo cuerpo de la fachada que mira al campo. El orden de su descripción se basa en la lógica del contenido iconográfico del aparato efímero.

Gómez de Castro hace referencia a 24 términos arquitectónicos que dice tomar de Vitruvio; ofrece medidas en pies de elementos de la construcción en 16 ocasiones y describe 40 espacios decorativos. De las 5466 palabras de su prosa –excluyendo las inscripciones y sus traducciones– son adjetivos 139 (un 2,5%); la mayoría se refieren a los motivos iconográficos y sólo en 11 ocasiones aportan características sobre la traza, que se relacionan exclusivamente con la composición y dimensiones de los elementos. No se menciona ningún material de construcción, únicamente se señala –aunque no siempre– cuando los motivos descritos son pinturas o esculturas, lo que puede dar lugar a suposiciones. Se remite a colores en 6 ocasiones, todos ellos referidos a elementos decorativos; algunos son ornamentos destacados, como el genio de la ciudad (del color del latón) o los cuadros de los intercolumnios (de color bronce); otros, solo detalles en escenas, en las que suelen incluirse varios motivos.

A partir de esta rica información contenida en la relación de Gómez de Castro es posible recuperar la imagen perdida de los arcos de triunfo que engalanaron la ciudad de Toledo para este acontecimiento. En la Figura 2 mostramos el resultado alcanzado en el caso del primer arco del recorrido, el llamado arco a la puerta de la Bisagra. En esta figura podemos ver la representación de sus trazas en alzado principal, el que miraba hacia el camino de entrada o campo por el que llegó la reina a la ciudad; en alzado posterior, es decir, el que miraba hacia la ciudad y sus murallas; y también en planta.

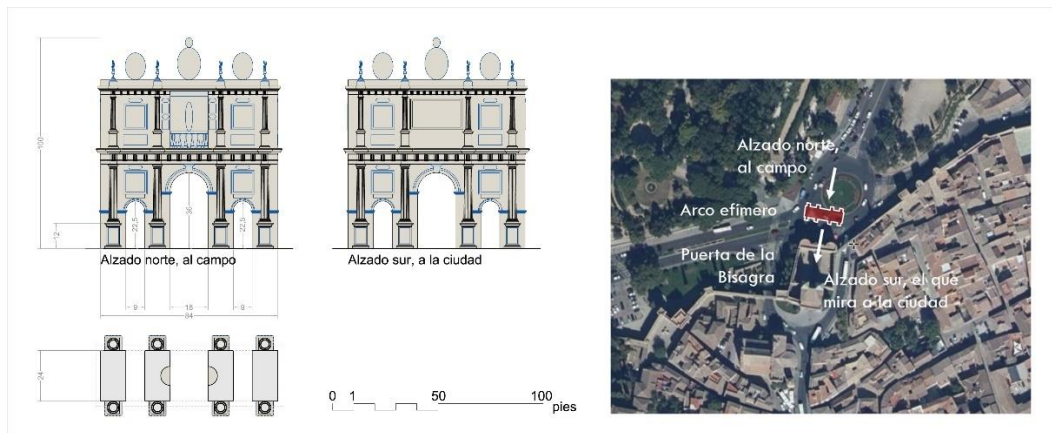


Figura 2. Alzado norte, sur y planta del arco a la Puerta de la Bisagra realizados a partir de la relación de Gómez de Castro y ubicación del mismo sobre la ortofotografía actual de la ciudad del Visor IGN. Fuente: elaborada por Estefanía López Salas

Las dimensiones para realizar esta representación proceden directamente de los datos de carácter técnico que contiene la relación de Gómez de Castro que nos permiten recrear con exactitud su volumen general, de 84 pies de ancho por 100 pies de alto y 24 pies de profundidad con un programa de dibujo asistido por ordenador (CAD). Asimismo, es posible saber a través de esta relación las dimensiones de algunos elementos, como las de sus cuatro machones, de 12 pies de anchura cada uno, la de los pedestales que arrimaban a estos, de otros 12 pies de altura, o las de sus tres arcos, de los cuales Gómez de Castro especifica que el central tenía 18 pies de ancho por 36 de alto y los dos laterales, 9 pies de ancho y 22,5 de alto:

Era este arco del género dórico, la grandeza suya era de ancho ochenta y cuatro pies y ochenta de alto, sin los remates que tuvieron veinte, que viene a tener por todo cien pies de alto. Tenía de largo veinte y cuatro pies, sin las salidas de los pedestales. Los pilastros, que eran cuatro, donde arrimaban los pedestales tuvieron de frente doze pies. El arco de en medio tenía diez y ocho pies de ancho y veinte y cuatro de largo y treinta y seis de alto. Los arcos de los lados tuvieron nueve pies de ancho, veinte y cuatro de largo, veinte y dos y medio de alto. Los pedestales tuvieron de alto doze pies, las columnas con basa y capitel veinte y ocho. Las columnas tuvieron de grueso cuatro pies por la parte de abaxo. Arquitrabe, freso y cornija tuvieron siete pies y medio de alto. El freso estaba adornado de

sus triglifos, y metopas, que son molduras y adereços del género dórico. La razón de estos vocablos está en Vitrubio, en el libro cuarto (*Recibimiento en Toledo*, 98).

Si nos fijamos en el extracto de texto anterior, además de datos dimensionales, Gómez de Castro señala el orden del arco, que en este caso era dórico. Este es un dato clave en el proceso de reconstrucción de la arquitectura a partir del relato, porque implica el hacer referencia directa a un modo de componer la arquitectura que está perfectamente documentado en los tratados del Renacimiento y anteriores, como el de Vitruvio (*De Architectura*), a quien el cronista hace referencia expresa en el texto en varias ocasiones, para que el lector acuda a este autor romano en el caso de no entender alguno de los vocablos utilizados o para conocer el orden compositivo de ciertas figuras (*Recibimiento en Toledo*, 98, 99, 111).

El hecho de que Gómez de Castro indique que el arco era de orden dórico implica que, a partir del conocimiento de la dimensión del diámetro de la columna, que es un dato que sí contiene el texto, podemos reconstruir muchos de los otros elementos compositivos que se citan en la relación, pero de los que no se indican sus dimensiones. Para entender esta cuestión, sirva como ejemplo el caso de las columnas del primero de los dos cuerpos que tenía este arco triunfal efímero en sus dos caras principales, al campo y a la ciudad.

Gómez de Castro señala que el arco tenía columnas aunque no indica en qué número. Si atendemos a las normas de composición clásica, debía haber al menos una columna sobre cada uno de los pedestales que arrimaban a los cuatro machones que sí se citan en la relación. Asimismo, cada columna se dice que tenía 28 pies de altura, con basa y capitel y, en palabras del autor de la relación, las columnas eran «de grueso cuatro pies por la parte de abajo» (*Recibimiento en Toledo*, 98). Con el término grueso se refiere a su diámetro y al especificarse que esa dimensión es en la base de la columna, también se deduce que este valor no era constante en toda la altura, algo habitual en las columnas clásicas que decrecían su ancho a medida que se aproximaban al capitel.

Si nos atenemos exclusivamente a la información contenida en la relación, esta nos aporta las dimensiones generales del elemento columna – 28 pies de alto y 4 pies de diámetro en la base –, pero no tenemos datos

para reconstruir su basa ni su capitel, que se citan como existentes, pero no se describen dimensionalmente. Para poder reconstruir el conjunto de cada columna y cada una de sus partes, basta con acudir al tratado de Vitruvio:

Siguiendo las exigencias del orden que hemos establecido, vamos a exponer todo tal como lo hemos recibido de nuestros maestros con el fin de que queden explicadas sus proporciones, y si alguien quisiera abordar este empeño teniendo presentes estas explicaciones, sea capaz de ejecutar tales proporciones correctas y sin defectos en la construcción de templos de estilo dórico.

[...] El diámetro de la columna tendrá dos módulos y la altura, incluyendo el capitel, catorce módulos. De un módulo será la altura del capitel y su anchura de dos módulos más una sexta parte. Divídase la altura del capitel en tres partes: una parte será para el ábaco junto con el cimacio; otra parte, para el equino junto con los anillos, y la tercera parte será para el hipotraquelio. La columna sufrirá una disminución tal como se ha descrito en el libro tercero, al tratar sobre el orden jónico. La altura del arquitrabe, contando con la tenla y con las gotas, será de un módulo... (*De Architectura*, 103).

Un módulo era, por tanto, la mitad del diámetro de una columna en el orden dórico según Vitruvio y este es un valor aportado por la relación de Gómez de Castro. Con estos datos, en el caso de las columnas del primer cuerpo del arco, podemos llegar a reconstruir dimensionalmente su traza perdida, en ambas caras, la que miraba al campo y la que miraba a la ciudad con una misma composición, dado que la existencia de cuatros machones y tres arcos de igual profundidad que el conjunto del arco es un dato recogido en la relación de Gómez de Castro (Figuras 3 y 4). No obstante, nada sabemos de su materialidad, del cómo fue ejecutado, con qué tipo de materiales y acabados, algo clave para tener una visión lo más completa posible de la arquitectura efímera y, por tanto, se hace necesaria una mirada complementaria.

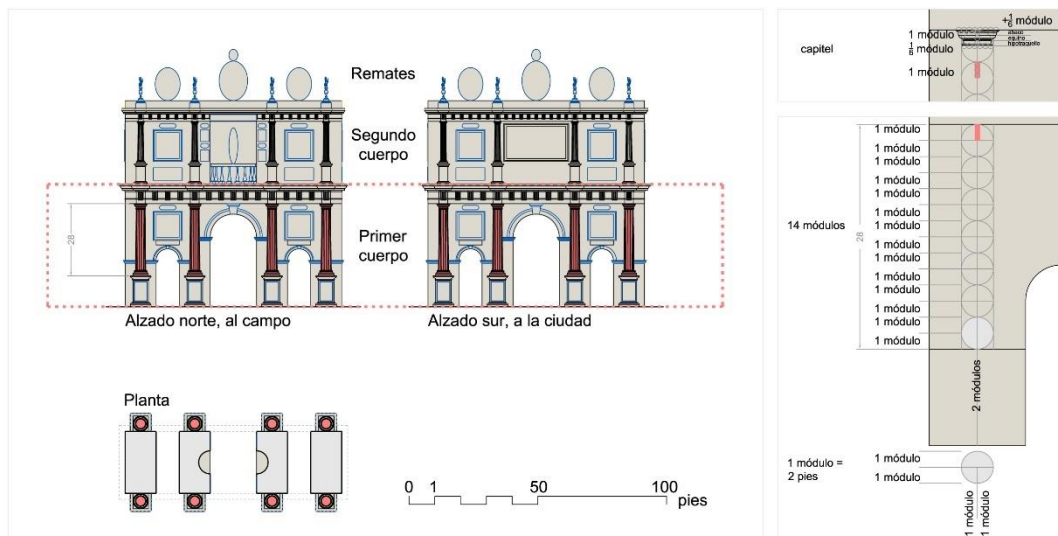


Figura 3. Proceso de reconstrucción de las columnas del primer cuerpo del arco a la Puerta de la Bisagra a partir de la relación de Gómez de Castro y las reglas proporcionales del orden dórico especificadas en el tratado de Vitruvio. Fuente: elaborada por Estefanía López Salas.



Figura 4. Primera versión del arco a la Puerta de la Bisagra a partir de la relación de Gómez de Castro. Fuente: elaborada por Estefanía López Salas.

La relación de Oliviero Capello: del relato a una segunda versión del arco a la Puerta de la Bisagra

La regale et trionfante entrata in Spagna nella nobil città di Toledo della Serenissima Regina Isabella... fue escrita por Oliviero Capello (Casale, 1520-Chieri, 1567), comisario general del Monferrato (1555) y gobernador de Ponzone (1557) que defendió los intereses españoles en el conflicto con los franceses en el Piamonte. Tras lograrse la Paz de Cateau-Cambrésis – que el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois ratificaba –, Capello fue miembro de una delegación que el gobernador de Milán, Gonzalo Fernández de Córdoba, el duque de Sessa, envió con la misión de representarle en Toledo e informar. A la llegada de la reina, estaban reunidas en la ciudad las cortes y gran cantidad de caballeros de diversos reinos; diez días después, se celebró, además, la jura como heredero del príncipe Carlos. La relación, que adquiere la forma de carta, tiene como principal destinatario al gobernador, al que llegaría el texto gracias al trámite de Evasio Arditio, secretario de la cancillería milanesa, al que –como podemos leer en el documento– Capello envía la misiva con el ruego de que le mantenga en buena gracia con su Excelencia. El texto, que fue publicado en Milán por Francesco Moscheni en 1560, consta de 12 hojas en formato 4º; se trata, pues, de una relación mucho más breve que la de Gómez de Castro, que alcanzó la forma de libro (Figura 5).

La obra se estructura en dos secciones. En la primera, el autor informa –en 5 hojas– de lo sucedido entre el envío de su última carta, el 17 de enero de 1560 y el 2 de marzo, extendiéndose de manera particular en el recibimiento a la reina. Destaca el esfuerzo por dar cuenta de quienes asistieron y su indumentaria. En la segunda parte –que ocupa 6 hojas–, el autor se centra en la descripción de los cinco arcos efímeros. Se advierte cierto hilo narrativo que nos guía por las calles de Toledo, proponiendo un itinerario diferente al seguido por Gómez de Castro, pues de la puerta de la calderería Capello nos dirige directamente hacia el alcázar y describe a la entrada en Zocodover el arco de los sederos. Luego, realiza un inciso en esta ruta para describir el arco que decoraba la puerta del Perdón de la Catedral, que la reina vio antes que el de los sederos. Por último, vuelve a

la plaza de Zocodover, para aludir a las estatuas situadas delante del palacio.

En la primera parte de la relación, predomina, pues, el orden cronológico; mientras que, en la segunda, se opta por una *dispositio* retórica basada en un orden topográfico, siguiendo los pasos del enviado italiano por los principales monumentos de la fiesta y la obligada mención a la decoración de los principales espacios simbólicos visitados por la reina: la iglesia mayor y el palacio real.

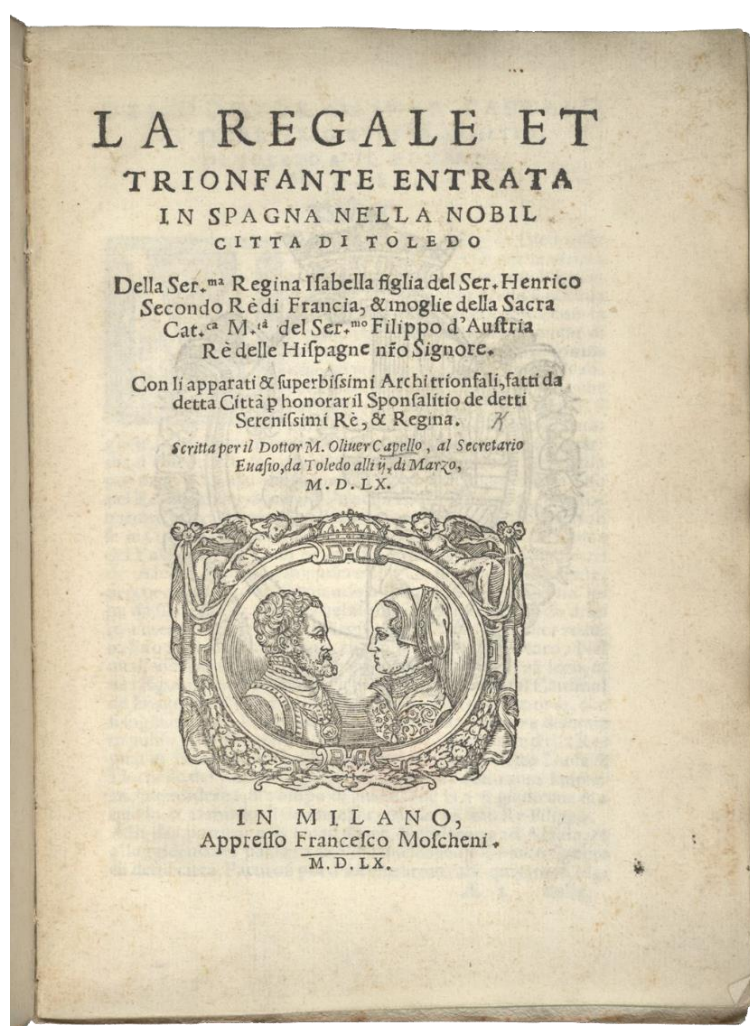


Figura 5. Portada de la relación de Oliviero Capello impresa en Milán por Francesco Moscheni en 1560.
© British Library.

Capello insiste en varias ocasiones en que por razones de espacio o tiempo no hace un relato completo:

[...] se incamino la Regina sola sotto il Baldochino portato dalli Regitori, & il restante d'essi con li Giurati la circondauano come stafieri, con Principi & persone Ilustri, che sarebbe lungo narrarli, pero ne scriuero alcuni delli piu principali (*La real y triunfante entrada*, [8] p.).

[...] Et perche vna delle cose piu principali, & della quale in questi trionfi se n'habbi a far memoria. Fu la quantità & varietà delle liuree de Prencipi, che à si Honorato sponsalio si trouarono, facendo mentione, se non di tutte, almeno delle piu notabile, perche lungo saria à volerle narrar tutte, & saranno le seguenti [...] (*La real y triunfante entrada*, [10] p.).

[...] Otre a questi ve ne sono infinite altre (liuree) [...] pero si lassa de raccontarli per breuita, facendo solamente mentione dele tre seguenti molto superbe & belle [...] (*La real y triunfante entrada*, [12] p.).

Vi sono ancora dell'atre stuatue per la città [...] pero essendo si motti a basso non molto eleganti se sono tralasciati per breuità di tempo (*La real y triunfante entrada*, [24] p.).

En el criterio de selección, parece primar aquello que al autor le parece más destacado por su calidad: nos habla de los principales señores o los más notables, de las libreas más soberbias y hermosas y, si algún aparato no es mencionado, es porque sus motes eran los menos elegantes. Así bien, Capello parece aprovechar la ocasión para poner de relieve la presencia de algunos caballeros italianos, entre los sobresalientes: el príncipe de Sulmona, el príncipe de Parma, el conde de Benevento, el siciliano don Carlo de Ventimiglia o el hijo de Tommaso Marino.

Llama también nuestra atención que el tratamiento que se hace de los eventos y aparatos que la relación recoge es muy desigual en extensión. La mayoría se narran sucintamente, dedicándoles una breve alusión, mientras que otros, como los cinco arcos efímeros, se describen con detalle, en una sección aparte. Dentro de ellos, sobresale, claramente, el espacio dedicado al arco de Puerta de la Bisagra, cuya descripción ocupa 6 de las 12 páginas de la segunda parte de la relación.

Con todo, siguiendo la clasificación de Ledda (1996, 228-230), el tipo de selección informativa es intermedia, una operación cualitativo-cuantitativo, pues el autor se esfuerza en cumplir con la convención genérica de

narrar la sucesión de manifestaciones festivas, sin omisiones llamativas sobre lo sucedido con respeto a lo narrado por Álgvar G3mez¹.

Por otra parte, Capello no se limita a una descripci3n neutra y objetiva, constantemente muestra su aprecio por el sublime acto que presencia, destacando las cualidades positivas de cuanto ve y oye: la escaramuza era «cosa bellissima, & superba da veder & sentire»; el primero de los arcos, «superbissimo, & con dotte inscrittioni»; la reina, hermosa e iba lujosamente ataviada; destaca constantemente la riqueza de las vestimentas de los asistentes; la finura de los paños de seda; los fuegos artificiales eran «bella cosa à vedere»; etc. El autor se implica en el relato, transmitiendo su valoraci3n y emoci3n, pero, en contraposici3n con la intervenci3n que hace Álgvar G3mez en los hechos, 3l no introduce interpretaciones de s3mbolos, emblemas o pinturas ni se detiene en descripciones de la ciudad de Toledo. Estas aportaciones del cronista oficial son las que, en gran medida, suponen una ampliaci3n del relato y la diferencia de extensi3n entre ambas narraciones.

Capello dedica a la descripci3n del arco de la Puerta de la Bisagra –el primero del que se ocupa en su texto– 2085 palabras, reduciendo en un 70% el n3mero empleado por G3mez de Castro. La descripci3n comienza tambi3n ofreciendo datos de car3cter general sobre el arco triunfal, como la distancia aproximada en pasos con respecto a la Puerta de la Bisagra y algunas de las principales caracter3sticas a nivel compositivo, que concuerdan con lo indicado G3mez de Castro; pero se ańaden, adem3s, detalles sobre los materiales de construcci3n y el color que el cronista oficial omitt3a.

A continuaci3n, Capello se centra primero en la fachada que mira a la plaza (la del campo, en palabras de G3mez de Castro); pasa, despu3s, al interior de la b3veda mayor; luego, se ocupa de los laterales y, por 3ltimo, de la fachada que mira a la puerta de la ciudad. En contraposici3n con

¹ Capello incluso introduce detalles ausentes en el relato del cronista oficial, como que el rey recorri3 la ciudad enmascarado para poder ver de cerca los actos festivos, que la librea del monarca espańol era la misma lucida en la entrada que hizo en la ciudad de Mil3n o que el programa iconogr3fico del arco de los sederos, situado a la puerta de la plaza de Zocodover, fue seguramente proyectado por Gonzalo P3rez, secretario de Felipe II.

Gómez de Castro, trata por completo cada una de las caras antes de describir elementos de otras. Su descripción parece centrarse primero en los elementos más destacados de cada haz del aparato. Por ejemplo, en la primera fachada (el alzado norte que mira al campo) se detiene primero en las dos filas de columnas y en los cuatro cuadros de gran tamaño que destacaban en ambos lados del arco triunfal entre esas columnas, ya en el cuerpo superior, ya en el inferior, dejando para después los «cuadritos» de los netos de los pedestales, que debían apreciarse mejor acercándose más a la arquitectura. Culmina la descripción de esta cara con la estatua que preside el arco, en el centro del cuerpo superior (el genio). Cuando describe espacios simétricos en el eje horizontal del arco, primero se ocupa siempre del lado derecho y luego del izquierdo. Capello realiza un ejercicio de *ekphrasis* con un orden más sistemático, ceñido a la distribución espacial de los elementos sobre el arco.

El autor italiano introduce 7 términos arquitectónicos y nos orienta sobre la disposición de los elementos de forma menos técnica, utilizando adverbios y locuciones adverbiales de lugar. No ofrece medidas de ninguno de los elementos de la construcción, aunque trata de dar idea del tamaño, mencionado que la bóveda del medio es mayor que las otras, hablando de «grandes cuadros» o de «cuadritos». Describe 35 espacios decorativos, eludiendo totalmente algunos de los mencionados por Gómez, así como algunos motivos secundarios que se presentan en los espacios sí recogidos. De las 1533 palabras en italiano —excluyendo reproducción de las inscripciones del monumento—, son adjetivos 145, un 9,5% del total, un porcentaje significativamente mayor que del humanista; la mayoría se refieren a los motivos iconográficos; contabilizamos 11 adjetivos que refieren características sobre elementos de la estructura y algunos, como los dedicados a las columnas de la fachada que daba al campo o la cornisa, suponen detalles novedosos. Más allá de indicar la presencia de pinturas o esculturas, Capello menciona 3 materiales de construcción. Así mismo, remite a los colores de 23 elementos, no solo de motivos iconográficos (estatuas o pinturas), algunos de ellos, como veremos, también de componentes arquitectónicos.

La relación de Oliviero Capello nos ofrece, por tanto, un relato complementario al de Gómez de Castro a la hora de afrontar el trabajo de

recreación de la arquitectura efímera. Es complementario porque, como veremos a continuación, si comparamos y mezclamos los datos de ambos, podemos completar y perfeccionar el resultado obtenido por nuestra primera vía de aproximación, la crónica oficial de la entrada de Isabel de Valois de Gómez de Castro.

Aunque la relación de Oliviero Capello no contiene ningún dato de carácter dimensional y, como consecuencia, el trabajo que aquí desarrollamos no podría tomar como punto de partida esta fuente, sí es más rica que la anterior en lo que atañe a la descripción de la materialidad del arco, es decir, nos permite adentrarnos en el conocimiento de cómo estaba construido, ya que cita algunos de los materiales que se emplearon en la obra, sus colores y acabados. Estos datos también son fundamentales en el objetivo de recuperar una imagen lo más próxima posible a la realidad de la arquitectura efímera no conservada

Prima alla porta di Bisagre, doue sua Maestà entro, difuori circa vinti passi vi è vn'Arco fondato sopra tre volte, e quella di mezo è maggiore di legname, e tela bianca. Tiene nella facciata dauanti il piazza quattro grosse colonne, spicate dall'Arco tonde con incauature messe a oro, e il medemo tengono li capitelli e piedi d'esse, dietro le quali e in la facciata attaccate li sono altre quattro colonne quadre di color di porfido, da vna parte di queste colonne, li sono doi quadri grandi depinti, l'vno disopra a chiaro e scuro; e l'altro a color di metallo. Dall'altra parte vi sono altrettanti quadri, depinti alla medema maniera. (*La real y triunfante entrada*, [13] p.)

En el extracto anterior, vemos como, del conjunto del arco, Oliviero Capello empieza señalando que era de madera y tela blanca, materiales que nos hablan, por un lado, del carácter temporal de la construcción. Por otro, el color blanco de la tela puede hacer referencia a la intención de conseguir un acabado que imitase al de un mármol blanco, un tipo de material generalmente reservado para los edificios más majestuosos desde la antigüedad clásica.

Asimismo, es una relación de sucesos que, desde un punto de vista compositivo, nos permite resolver algunas de las hipótesis abiertas por la primera vía. Si, a modo de ejemplo, volvemos a prestar atención a las columnas del primer cuerpo, Capello dice de ellas que eran cuatro en la fachada de delante de la explanada y también cuatro en la posterior (*La real*

y *triumfante entrada*, [13] p.), confirmando así la correspondencia con el número total de cuatro machones y sus correspondientes pedestales descritos por Gómez de Castro. Asimismo, el autor italiano señala que las cuatro columnas de la fachada al campo estaban separadas del arco y eran «redondas, con surcos insertos de oro –y lo mismo tienen los capiteles y pies de estas–» (*La real y triunfante entrada*, [13] p.). Es decir, eran columnas de sección circular y exteriormente poseían estrías o acanaladuras que estaban pintadas en color oro, el mismo que cubría la superficie de capiteles y basas.

No obstante, al leer esta parte del texto también nos surge la duda de si la fachada principal del arco no sólo tenía las cuatro columnas redondas, sino también otras cuatro columnas cuadradas justo detrás y pegadas a la fachada, lo cual también puede interpretarse el relato de Capello y conduciría a una composición distinta del arco elaborado a partir del relato de Gómez de Castro (Figura 6).

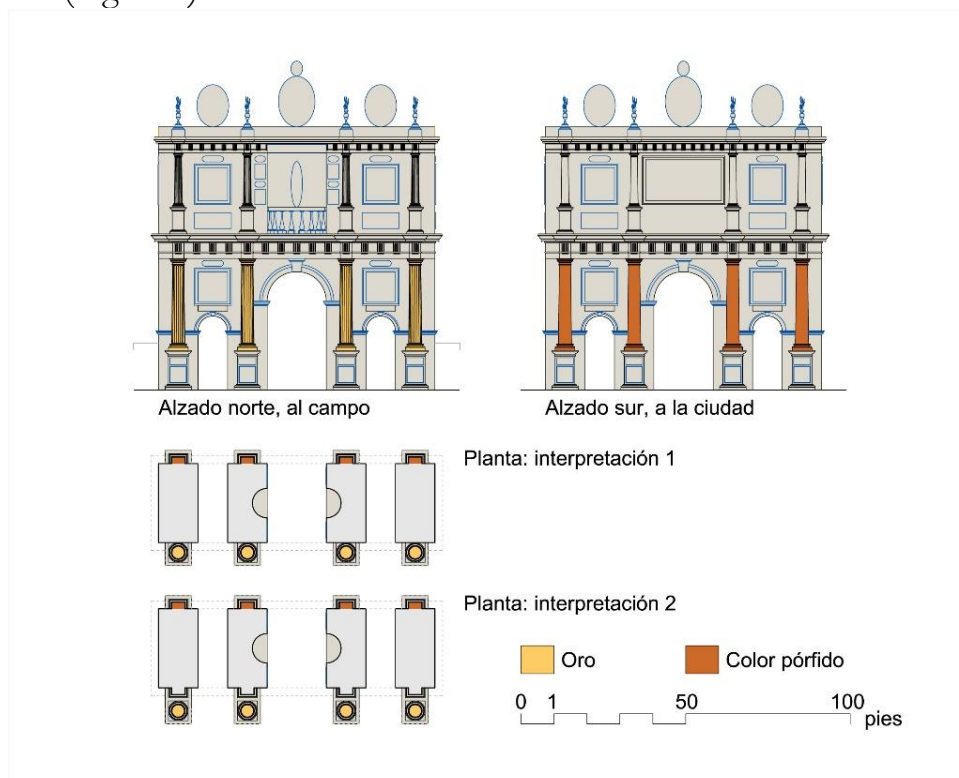


Figura 6. Segunda versión de los alzados y planta del arco a la Puerta de la Bisagra, elaborada a partir de los datos recogidos por la relación de Oliviero Capello, indicando la doble interpretación posible en planta. Fuente: elaborada por Estefanía López Salas.

En cualquier caso, lo que sí está claro es que solo había otras cuatro columnas en el cuerpo primero de la fachada posterior o a la ciudad, de las que Capello señala que, a diferencia de las anteriores, estaban pegadas al arco y que eran «cuadradas de color pórvido» (*La real y triunfante entrada*, [13] p.). En otras palabras, su sección no era circular como las de la cara al campo, sino cuadrada, y su acabado no era con acanaladuras de oro, sino imitando un tipo de roca ígnea, utilizada en la construcción de edificios desde la antigüedad por su dureza y aspecto decorativo y, generalmente, de color rojo oscuro. Por tanto, si bien Gómez de Castro señala la existencia de columnas sin especificar el número ni el tipo, Capello añade algunos datos más que completan la mirada del cronista oficial y que, a nosotras, nos ayudan a perfeccionar la primera versión del arco reconstruido, no solo sus trazas bidimensionales sino especialmente su texturizado en el trabajo de modelado digital, que busca obtener un resultado lo más parecido posible a la realidad no conservada (Figura 7).



Figura 7. Segunda versión del arco a la Puerta de la Bisagra a partir de la relación de Gómez de Castro completada con el relato de Oliviero Capello, primer cuerpo al campo y a la ciudad. Fuente: elaborada por López Salas.

Reflexión final

Cumpliendo la misión encomendada por la cancillería milanesa, la función informativa parece ser la intención predominante en el relato de Capello, que sin perder de vista a su principal público –compuesto por cargos políticos extranjeros ausentes en la fiesta–, se esfuerza en transmitir la magnificencia de la fiesta dando preeminencia en su relato a aquellas manifestaciones que mejor pueden transmitirla, como los cinco arcos triunfales; especifica quiénes participan en los eventos relacionados con la monarquía española; abunda en detalles descriptivos que hacen más vívidos los acontecimientos, mencionado colores o materiales, y aporta notas sobre aspectos que pueden atraer la atención de los italianos, como la vestimenta de varios caballeros de esa nacionalidad.

Gómez de Castro tiene también entre sus intenciones la de informar, pero declara ir más allá buscando también guardar memoria del evento y entretener. Así mismo, el relato del cronista oficial, con la pretensión de contribuir a la exaltación de la monarquía y hacer valer los servicios prestados a la Corona por la ciudad, cumple con una función propagandística más marcada. Mientras el texto de Capello se escribe al calor de la noticia –la carta se fecha el 2 de marzo, 17 días después de la fiesta dedicada a Isabel de Valois–, Gómez de Castro, en consonancia con sus propósitos, se toma el tiempo para recopilar la información necesaria para realizar un informe final de la fiesta y se extiende en interpretaciones del programa iconográfico y digresiones corográficas (*Recibimiento en Toledo*, 29-30 y 31-32).

La forma de utilizar estos procedimientos narrativos y estilísticos característicos de cada autor y el propósito de cada uno de ellos con sus obras, nos sitúan ante dos versiones diferentes de los hechos acaecidos en Toledo para recibir a Isabel de Valois. De tal manera, la relación de Oliviero Capello, como se muestra con el ejemplo del arco a la Puerta de la Bisagra, nos sirve para cotejar muchos de los datos que manejábamos ya gracias a la lectura de la relación de Álvaro Gómez de Castro y para sumar otras informaciones. El ejemplo anterior nos permite identificar una clara complementariedad entre ambas relaciones, de modo que, si recuperamos en este punto nuestras preguntas de partida, podemos concluir que, en

primer lugar, el análisis comparado del relato de Gómez de Castro (1561) y Capello (1560) sí nos permite avanzar hacia un mejor conocimiento de la realidad de la arquitectura festiva. En segundo lugar, la complementariedad de ambos relatos, con el ejemplo concreto de las columnas del primer cuerpo analizado en ambos casos, vemos que se produce en dos aspectos clave de la recuperación de la realidad perdida que proponemos en el proyecto BIDISO 6: forma-volumen de los elementos arquitectónicos y materialidad, acabado o apariencia exterior.

No obstante, aunque en los apartados anteriores nos hemos parado en un ejemplo muy concreto, lo cierto es que la lectura comparativa de ambas relaciones ofrece más posibilidades en el objetivo de avanzar sobre la primera versión del arco a la Puerta de la Bisagra realizada exclusivamente con los datos de Gómez de Castro. En concreto, nos permite avanzar en otros dos aspectos clave del estudio de estas arquitecturas festivas: su posición en la trama de la ciudad y la disposición del programa iconográfico que soportaban sobre sus fachadas.

En cuanto a la posición del arco en la trama de la ciudad, Gómez de Castro señala que la arquitectura efímera se situaba delante de la Puerta de la Bisagra «apartado della como ochenta y cuatro pies» (*Recibimiento en Toledo*, 98), es decir, separado unos 23,4 metros (López Salas y Fernández Travieso, 2022, 148). Esta distancia queda confirmada en la relación de Capello, cuando este señala que el arco estaba «a una distancia de alrededor de veinte pasos» (*La real y triunfante entrada*, [13] p.). En este caso, la complementariedad entre las fuentes permite confirmar la información recogida con diferentes unidades de medida y, en ambos casos, con mención expresa de un valor no exacto, por los términos usados.

En último lugar, otro aspecto en el que ambas relaciones se complementan es en los datos relativos al complejo programa iconográfico que se desarrollaba en los diferentes cuerpos del arco. La relación de Capello nos permite ordenar de forma inequívoca la posición de dieciséis de los diecisiete elementos iconográficos que decoraban los netos de los pedestales (Capello omite el «cuadrillo» con la nave retenida por una rémora). Estos elementos son minuciosamente descritos por Gómez de Castro, pero sin hacer referencia a su orden dentro de la arquitectura, un aspecto

clave para poder interpretar correctamente el mensaje que se quería transmitir.

En definitiva, el estudio comparativo de distintas relaciones de sucesos sobre un mismo acontecimiento y la fusión o mezcla de sus datos nos permiten hoy avanzar en el conocimiento de la fiesta pública del Siglo de Oro

§

Bibliografía citada

- Antolini, Margherita, «Operational methodology for a historical, critical and virtual reconstruction of Baroque ephemeral apparatuses», en *2020 IMEKO TC-4 International Conference on Metrology for Archaeology and Cultural Heritage Proceedings, 22-24 Octubre 2020*, pp. 617-622. URL: <<https://www.imeko.org/publications/tc4-Archaeo-2020>> (cons. 22/11/2023).
- Collar de Cáceres, Fernando, «Arte y arquitectura en la Entrada de Anna de Austria en Segovia», en *Jorge Báez de Sepúlveda. Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, ed. Begoña Canosa Hermida y Sagrario López Poza, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón, 1998, pp. 177-254.
- De Architectura* = Vitruvius Pollio, Marcus, *De Architectura. Opus in Libris Decem*, ed. José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza Forma, 1997.
- Fernández González, Laura, «Virtual Worlds: Visualizing Early Modern Festivals in the Iberian World», *Newsletter of the Association of Spanish and Portuguese Historical Studies*, 7 (2017), pp. 6-13.

- Fernández González, Laura, «Imagining the Past? Architecture and Public Rituals in Early Modern Lisbon, Madrid and Valladolid», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 3-2 (2019), pp. 1-16.
DOI: <<https://doi.org/10.1080/24741604.2019.1621091>> (cons. 22/11/2023).
- La real y triunfante entrada* = Capello, Oliviero, *La regale et trionfante entrata in Spagna nella nobil città di Toledo della Ser[enissi]ma Regina Isabella...*, Milán, Francesco Moscheni, 1560.
- Ledda, Giuseppina, «Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, eds. María Cruz García de Enterría y otros, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá y Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 227-237. URL : <http://www.siers.es/upload/actas/23/siers_actas_i.pdf> (cons. 22/11/2023).
- López Salas, Estefanía y Fernández Travieso, Carlota, «El itinerario triunfal de Isabel de Valois en Toledo: entre la puerta de la Bisagra y la plaza de San Vicente», en *Cuando viajar se explica con palabras*, eds. Mónica Martín Molares, María Elvira Lezcano y Francisco Javier Novoa Blanco, A Coruña, Servizo de Publicacións, 2022, pp. 139-161.
- López Salas, Estefanía y Fernández Travieso, Carlota, «Relaciones de sucesos: fiesta pública en el Renacimiento y arquitectura efímera», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 8-2 (2024), pp. 341–372.
DOI: <<https://doi.org/10.1080/24741604.2024.2391175>>.
- López Salas, Estefanía, García Arranz, José Julio, Santos Miñambres, Manuel Alberto, López Poza, Sagrario, «Estudio interdisciplinar de una relación festiva de la descripción textual a la representación visual de la arquitectura efímera y su iconografía», en *Scire vias: humanidades digitales y conocimiento*, coords. Fátima Díez Platas y César González-Pérez, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023, pp. 79-112.
- Recibimiento en Toledo* = Gómez de Castro, Álvaro, *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel...*, ed. Carlota Fernández Travieso, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2007.

Soto Caba, Victoria y Solís Alcudia, Isabel, «Adereçados y pintados de pinçel». Una recreación virtual: policromía efímera en la Lisboa de 1619», *Revista de Humanidades Digitales*, 3 (2019a), pp. 110-123. DOI: <<https://doi.org/10.5944/rhd.vol.3.2019.23172>>.

Soto Caba, Victoria y Solís Alcudia, Isabel, «De la policromía efímera. Metodología e informática para una recreación virtual del color. Los arcos triunfales lisboetas del desembarco de Felipe III (1619)», en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, coord. Inmaculada Rodríguez Moya, Valencia Universitat de València, 2019b, pp. 67-80.



Uma «onça» ameaça o destino de Clarimundo

Lênia Márcia Mongelli
(Universidade de São Paulo)

Abstract

Muito jovem, mas já como «moço da guarda-roupa» do príncipe D. João, filho de D. Manuel I, João de Barros (1496-1570) escreveu a *Crônica do Imperador Clarimundo* (1522). Contrariando sua expectativa de, com ela, apenas «treinar a pena para obras de maior fôlego», a narrativa ganhou várias reedições. Texto bem estruturado, acompanha a formação de Clarimundo, nas armas e no amor, do nascimento à realeza e perda do filho D. Sancho. Suas «aventuras», recheadas de imagens e símbolos, vão além do panorama histórico quinhentista em que se ancoram. Em uma delas, de largas implicações, Clarimundo enfrenta uma «onça», animal cuja dificuldade de identificação começa pela etimologia do vocábulo. É o que este artigo pretende examinar.

Palavras-chave: livro de cavalarias; Quinhentismo português; heroísmo; simbologia; feitiçaria

Very young, but already a “gentleman of the bedchamber” to Prince João, King Manuel’s son, João de Barros (1496-1570) wrote the Chronicle of Emperor Clarimundo (1522). Contrary to his expectations that with it he would simply “train his pen for works of broader scope”, the narrative was reprinted several times. A well-structured text, it follows Clarimundo’s development in arms and in love, from birth to royalty and loss of his son D. Sancho. His “adventures”, filled with images and symbols, go beyond the 16th-century historical panorama in which they are anchored. In one of them, with far-reaching implications, Clarimundo confronts a jaguar (“onça”), an animal whose difficulty in identification begins with the etymology of the word. This is what this paper aims to examine.

Keywords: book of chivalry; Portuguese 16th-century; heroism; symbology; witchcraft.



«Pergunta, pois, aos animais e eles te ensinarão» (Jó 12, 7-9)

Uma narrativa bem arquitetada

Quando João de Barros (1496-1570) compôs a sua *Chronica do Emperador Clarimundo, donde os Reys de Portugal descendem* (1522)¹, na juventude dos vinte e tantos anos, apenas para «provar o estilo, como fazem os bons soldados, que antes da batalha se exercitam em pelejas e escaramuças fingidas, para depois se acharem adestrados nas verdadeiras»², quem sabe já com os olhos postos em uma História de Portugal de maior fôlego, talvez não pudesse então prever o sucesso da obra. Acolhida de imediato por D. Manuel I (1495-1521) e pelo Príncipe D. João, futuro D. João III (1521-1557), a *Crónica* foi beneficiária, além do amparo Real, de pelo menos quatro circunstâncias favoráveis: a) foi escrita no fervor do Expansionismo

¹ Quanto à edição de base utilizada para este artigo, esclareço: toda e qualquer citação ou referência à narrativa em exame foi cotejada com a edição de 1522 que se encontra online na Biblioteca Nacional de Espanha, conforme consta da Bibliografia final. Para a mesma finalidade, servi-me também da cópia impressa desta referida edição, gentilmente cedida pela colega Dra. Nanci Romero, por ela transcrita e inédita.

Segundo esclarecimento: sabe-se hoje das numerosas deficiências da edição mais difundida da *Crónica do Imperador Clarimundo*, a de Marques Braga, de 1953, baseada, por sua vez, na de 1742. Contudo, ainda é a edição amplamente acessível, depois de meus malogrados esforços para obter a edição mais recente de que tenho notícias: *Primeiro romance de cavalarias e primeira novela sentimental*. - 1ª ed. - [S.l.]: Círculo de Leitores, 2018. - 757, [9] p. ; 25 cm. - (Obras pioneiras da cultura portuguesa / dir. José Eduardo Franco, Carlos Fiolhais; 10). - *Crónica do imperador Clarimundo* / João de Barros; coord. Ricardo Ventura. *Menina e moça* / Bernardino Ribeiro; coord. Isabel Morujão. - ISBN 978-972-42-5158-5. (As duas edições da *Crónica* previstas para 2025, a do brasileiro Flávio Antônio Fernandes Reis e outra de Aurelio Vargas Díaz-Toledo e Pedro Álvarez-Cifuentes, encontram-se no prelo).

Portanto, mantenho – sem qualquer prejuízo para o teor deste artigo - as citações extraídas da edição de 1953, cotejadas com a edição de 1522; para contornar as conhecidas discrepâncias de capítulos e paginação, indico sempre, entre parênteses e em rodapé, páginas e fôlios de uma e de outra, à disposição do leitor. Para maiores informações sobre João de Barros e as edições do *Clarimundo*, sugiro consultar a seguinte base de dados, sob responsabilidade de Aurelio Vargas Díaz-Toledo: <https://parna-seo.uv.es/UniversoDeAlmourol/>.

² Conforme diz Manuel Severim de Faria (1584-1665) em «Vida de João de Barros» (estudo que antecede a *Crónica...*, 1953, I, 17). O próprio João de Barros, no Prólogo à *Década Primeira da Ásia* (1628), trata o *Clarimundo* como «pintura metafórica de exércitos e vitórias humanas» (classificação bem estudada por Reis, 2013, 220-237).

ultramarino quinhentista português, por alguém que já começava a conhecer por dentro os meandros da Corte manuelina, onde vivia; b) portanto, não era difícil adaptar àquela realidade o modismo dos livros de cavalarias, em ascensão desde os séculos XI-XII sob inspiração da «matéria de Bretanha» e às voltas com vários padrões de heroísmo antigos; c) a presença, no texto, do sábio Fanimor e sua famosa profecia em versos – 42 estrofes em oitava rima – sobre os sucessos passados e futuros dos reis de Portugal, inserção «realista» no âmbito da ficção; d) a excelente formação clássica de João de Barros, base de seu «claro engenho», iniciada já quando entrou, ainda menino («à idade do jogo de pião»), no serviço de D. Manuel, que o deu para «moço da guarda-roupa» do Príncipe D. João. Essa conjunção de fatores propiciou e alimentou sua prolífica produção literária: além das obras de cunho moral e do pioneirismo nos estudos sobre a gramática da Língua Portuguesa, teve publicados ainda em vida os três primeiros volumes das *Décadas da Ásia*, sobre os feitos dos portugueses na Índia (1552, 1553, 1563, respectivamente; o quarto volume, inacabado e concluído por outras mãos, só veio à luz em Madrid, em 1615). Em meio à grandeza desses projetos – inclusive porque o último previa desdobramentos das atividades portuguesas na *Europa, África e Santa Cruz* -, é no mínimo curioso o interesse despertado pelas aventuras cavaleirosas de Clarimundo, como atestam as referidas edições da obra: à primeira, de 1522, seguiram-se 1555, 1601, 1742, 1791, 1843 e a última, de 1953, que tomou por base a de 1742.

Haverá duas outras razões para a narrativa ter caído no gosto popular e erudito de então, em que pese à generalizada rejeição a «histórias fingidas»³ como esta: de um lado, ela compõe, junto ao *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e ao *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544), de Francisco de Moraes, os três títulos mais difundidos dentre os que ficaram conhecidos por «livros portugueses de cavalarias» do século XVI, com as quais se teria dado a «nacionalização» do gênero em Portugal, de certa forma competindo com a notoriedade do ciclo do *Amadis de Gaula* (1508, data que se sabe não ter sido a da primeira edição: Eisenberg, Marín Pina, 2000, 130; Vargas Díaz-Toledo, 2012). De

³ Cfr. «Introdução» a *Palmeirim de Inglaterra* (2016).

outro lado, o enredo é estruturalmente muito bem articulado, numa progressão que prepara Clarimundo, com rigor pedagógico, para assumir suas funções régias: a descrição delas ficou reservada ao Livro III, enquanto no Livro I se tratou de seu exaustivo treinamento bélico e, no Livro II, dos desconcertos de Amor, testando a resistência corporal e espiritual do futuro monarca. Educação completa, cujo formato foi há muito estudado por Joseph Campbell (1995)⁴.

Para executar esse refinado programa didático, João de Barros recorreu ao figurino das muitas narrativas épicas, em que se marcava por episódios miraculosos o nascimento de um protagonista de tal estirpe, e o seu crescimento, no anonimato, cercava-se de incógnitas desencadeantes de perturbadoras expectativas – as «aventuras». Clarimundo desponta e desenvolve-se em um mundo recheado de símbolos. Filho primogênito ansiosamente esperado por Adriano, rei da Hungria, e Briaina, filha do Rei Cláudio de França, chegou em meio a «sinais maravilhosos de sua vinda» (Barros, *Crónica*, 1953, vol. I, 66)⁵: 1) no dia anterior, quando o rei-pai vai à caça (Le Goff & Schmitt, 2002, I, 139), levando consigo muitos falcões de plumagens diversas, entre os quais um «nebri» de nome Bronai, aquele grupo de aves assusta uma garça real, «de formosura maravilhosa», que sai voando alvoroçada, perseguida pelos falcões, mas é defendida por Bronai, que desvia para si o ataque. Em seguida, e surpreendentemente, garça e falcão lutam entre si, até que, exaustos, tombam mortos na água, de repente a ferver; 2) retornando ainda surpreso ao castelo, el-Rei é avisado: Arnicalaz, «capitão do Turco», invadiu o porto e destruiu quase todos os navios ali ancorados, não fosse a interferência providencial do conde Drongel. E a Natureza preparava outro susto: em noite negra e tempestuosa, com águas que escorreram como em segundo dilúvio, «turcos» sobreviventes abrigaram-se em uma mesquita no alto de um monte, mas foram destruídos por fogo de repentino e impetuoso corisco; 3) após essa fúria, «começou a luz d'alva mui graciosa e rosada a esclarecer as terras», como se participasse do parto de Clarimundo (daí o nome analógico no batismo),

⁴ Para a ficção da cavalaria, é emblemático o enigma traçado por Chrétien de Troyes para o seu *Perceval* (1961). Quanto aos livros de cavalaria ibéricos, o paradigma amadísiano foi levado em conta por João de Barros - cf. «Introdução» a *Espejo de príncipes y caballeros - segunda parte* (2003).

⁵ João de Barros (1522, Livro primeiro, ij, fo. iiij).

cuja «formosura era mais divina que humana». Prova dessa parceria com o «divino» é um «sinal de chaga que sobre o coração na parte direita trazia, tão vermelho que parecia verter claro sangue, e quanto lhe mais remédios punham, tanto se mais assanhava». Desistiram de a curar, vendo que «era mistério e obra de Deus». Assim termina o emblemático capítulo II do Livro I (Barros, 1953, 70)⁶.

Os três episódios (solenemente explicados por Fanimor no capítulo 20 do Livro III – Barros, 1953, 238)⁷ resumem questões fundamentais da vida do recém-nascido, como é de praxe ante presságios e profecias: 1) a luta do falcão e da garça simboliza não só as divergências e acertos que afastarão e unirão Clarimundo e Clarinda, filha do imperador de Constantinopla (casados apenas no Livro III – Barros, 1953, capítulo 16, 210)⁸, mas também de seus esforços em defesa da cristandade em geral. Para a composição da cena, João de Barros poderá ter-se inspirado no *Physiologos*: ali se descreve o voo de «pombas» ordenadamente organizadas em grupo, única forma de se defenderem do «falcão veloz», que não hesitará em se aproximar de qualquer delas que se desgarre das companheiras para voar sozinha. Há que driblar, inclusive, a esperteza e o poderio dessa espécie de ave de rapina, capaz de executar voos altíssimos, chegando «até perto do sol»⁹. Também a escolha da «garça» não é casual: pássaro «justo», distingue-se pela fidelidade ao ninho, ao próprio leito, e pela alimentação saudável, preferindo o que pode recolher das águas¹⁰. Portanto, a dupla «garça/falcão» representa galhardamente os futuros soberanos dos portugueses. 2) Conforme a comparação feita pelo próprio João de Barros, o corisco que desce dos céus ecoa o dilúvio genesiaco. Insatisfeito com a corrupção generalizada na terra, Deus disse a Noé: «Eis chegado o fim de toda a criatura

⁶ João de Barros (1522, fo. v).

⁷ João de Barros (1522, cvij, fo. clxv).

⁸ João de Barros (1522, ciij, fo. clix).

⁹ *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires* (2005, 208-210). Convém lembrar que, supostamente redigido no século II d.C., o modelo greco-latino perdeu, com acréscimos e adaptações, até o século XIII.

¹⁰ Segundo Arnaud Zucker, em seu comentário ao verbete *Physiologos...* (2005, 252), essa imagem da garça aproxima-a da cegonha, inclusive no quesito do «voo alto», conforme o texto bíblico: as aves constroem os seus ninhos nos cedros do Líbano, «e nos ciprestes a cegonha tem sua casa» (Sal 104, 17). Isidoro de Sevilha (*Etim.* XII, 7, 21) atribui o nome latino da garça, *ardea*, ao fato de voar muito alto (*árdua* significa «alta»). A mesma lição está no *Livro das Aves* (1999, 147). De acordo com a editora, a obra é cópia do Livro I do tratado *De bestiis et aliis rebus*, do séc. XIII.

diante de mim, pois eles encheram a terra de violência. Vou exterminá-los juntamente com a terra.» (Gn 6, 12-13). Quando a tempestade celeste destrói a mesquita do «Infiel», mostrando a abonação divina por meio da Natureza, anuncia-se a estrondosa vitória final de Clarimundo e de seus numerosos aliados sobre o «Turco», sucesso descrito no capítulo 17 do Livro III (Barros, 1953, 213)¹¹, a modo de coroamento da «realeza congênita» do recém-nascido. Historiador que supostamente já se anunciava ali, na juventude, leitor atento da tradição, João de Barros alinha-se ao «providencialismo» típico da historiografia do Humanismo renascentista em Portugal, que retoma com convicção o espírito lendário do conhecido «milagre de Ourique»¹². No *Panegírico* à infanta D. Maria, por ocasião da morte do pai dela D. Manuel I, Barros lembra, emocionado, o canto de vitória em nome do Rei após conquistar a Índia e a Etiópia, sempre em defesa da Fé: «Deus é conosco». 3) A chaga do lado direito do coração, a mais trabalhada das sugestivas marcas distintivas em Clarimundo, refere os percalços que Amor colocará em seu caminho. A ferida miraculosa, que sangra apenas quando alguma ameaça afeta a lembrança de Clarinda, cicatriza imediatamente após o casamento (Barros 1953, capítulos 22, 164 e 23, 176 do Livro II)¹³, consumando a posse da amada. Trata-se do «casamento secreto», de tão larga presença nos livros de cavalarias (Conde, 1948)¹⁴, selando uma espécie de acordo só conhecido dos amantes, que «mutuamente se concedem tudo a título gratuito, sem serem impelidos por obrigação alguma», nas conhecidas palavras da Condessa Maria de Champagne (*De Amore*, [1985]; 2000, 137). Conquista árdua, fez-se lentamente por etapas: da efígie de Clarinda ou *távoa* de que Clarimundo não se apartava – contato imagético e puramente visual -, à *justa* alegórica com os mantenedores da Casa Perfeita, onde se confirma a sublimidade da Dama escolhida (Barros,

¹¹ João de Barros (1522, ciiij, fo. clxj).

¹² Como se sabe, a 25 de julho de 1139, o próprio Jesus Cristo teria aparecido a D. Afonso Henriques (1139-1185) na batalha de Ourique, prenunciando-lhe a derrota dos muçulmanos em número muito maior de combatentes. Saraiva (1993, 69-71); Figueiredo (1950, 244-245); Paixão (1996, Tese de Doutoramento).

¹³ João de Barros (1522, lvj, fo. lxxxvi e lvij, fo. lxxxviii).

¹⁴ Para evitar citações longas, enviamos o leitor à cena em questão: Barros (1953, vol. II, capítulo 32, 282-283; 1522, lxxvj, fo. cviiij).

1953, capítulos 25, 257 e 32, 314 do Livro I, respectivamente)¹⁵, e ao enlace carnal.

Os três poderosos acontecimentos descritos alicerçam o parto inco- mum e equilibram a narrativa. Contudo, pela óptica solene de João de Bar- ros, não pareceram suficientes para atestar a grandeza do futuro Impera- dor da «brava gente». Faltava – mote deste artigo - o sonho da rainha Briaina, mãe de Clarimundo, contendo implicações densas e com efeitos mais devastadores sobre o protagonista. Diz o narrador:

[...] jazendo a rainha Briaina em seu leito, no maior repouso de seu descansado sono, sonhava que vinha a ela uma loba com um filho atravessado na boca, e com muitos afagos, assim como se a conhecera, soltava-lho no regaço, e dêi hi tomava o príncipe, que ela nos braços tinha, e partia com ele na boca, sem ter ninguém que lho pudesse tomar.

E estando mui triste e descontente com esta perda, vinha um homem de dois corpos mui grande e temeroso, e lançava-lho nos braços, banhado em sangue das muitas chagas, com que vinha tão demudado que o não podia conhecer, té que uma daquelas chagas lhe dizia que conhecesse seu filho, que aquele era o seu amado Clarimundo, e que desse graças a Deus, porque lho mandava pera seu descanso, e também que o guardasse melhor do que o fizera em sua meninice, porque ainda uma onça lho havia de roubar, da qual ele maior dano receberia. Por isso, que tivesse mui bom aviso em o desviar dos lugares onde ela andasse, e que se o assim não fizesse, sua vida seria duvidosa.

(Barros, 1953, vol. I, 91-92)¹⁶

Esta linguagem cifrada, metafórica, que coloca em cena uma loba e uma onça, assim se traduz, denotativamente, ao longo da trama: 1) quanto à loba: logo que o Príncipe nasceu, o Rei seu pai deu-o a criar à condessa Urbina e ao conde Drongel, pois ela amamentava o próprio filho Filinem, pouco mais velho. Para poder dedicar-se exclusivamente ao bebê Real, Urbina, mãe amorosa, pediu a Fainama (uma das filhas de Biscarnão, «fronteiro-mor do gram turco», hospedada em sua casa) que, tendo per- dido o filho que esperava, se ocupasse de Filinem, por quem a jovem já nutria amor incondicional. Por azar, em uma noite, Fainama, dormindo,

¹⁵ João de Barros (1522, xxvj, fo. xxxv e xxxiiij, fo. xlix).

¹⁶ João de Barros (1522, vij, fo. viij). A memória deste sonho é reativada logo adiante: João de Barros (1953, capítulo 25, 239; 1522, xxvj, fo. xxxv).

sufoca a criança com o peso de seu corpo e ela morre. Em lágrimas, desesperada e com muito medo, decide trocar os bebês: veste Filinem com as roupas do Príncipe e em seu lugar no berço coloca o pequeno morto. A partir daí, a tragédia ganha amplas proporções até o desfecho: Drongel e Urbina fogem apavorados, sem saber o que dizer ao Rei; por seu lado, também Fainama desaparece com o príncipe nos braços, mas, parando em uma fonte para tomar água, assusta-se com um barulho e esquece o bebê na borda do tanque. Encontra-o Grionesa, senhora aristocrática, e decide criá-lo; coloca-lhe o nome de Belifonte (= o belo da fonte) e assim nasce o primeiro epíteto do anônimo Clarimundo. Uma boa parte deste episódio culmina no suicídio de Fainama (Barros, 1953, Livro I, capítulo 9, 103)¹⁷, incapaz de conviver com a enormidade de seu crime; 2) quanto à onça: a decifração deste enigma exige um bocado de esforço do leitor, não só porque os atores dele não são diretamente relacionados àquele animal, como também pela não linearidade da narração. A explicação retroativa de antecedentes e o desfecho dão-se no capítulo 13 do Livro III (Barros, 1953, 186)¹⁸; os fatos em si, nos capítulos 37 (Barros, 1953, vol. III, 1) e 38 (Barros, 1953, Livro II-vol. III, 10)¹⁹. Em mais uma aventura de «provação», ainda como o inexperiente Belifonte, Clarimundo vence duas monstruosas bestas-feras²⁰, os irmãos gigantes Pantafasul (este com dois corpos, Panta e Fasul) e Learco, colocando a salvo, sem saber quem era, a rainha Briaina, sua mãe (Barros, 1953, Livro I, capítulo 20, 197)²¹. O núcleo deste longo episódio é Farpinda, cujo verdadeiro nome é Loáiba, irmã daqueles dois monstros: filha de uma «mágica», que mandou construir na Ilha das Fúrias

¹⁷ João de Barros (1522, 1522, ix, fo. x).

¹⁸ João de Barros (1522, c., fo. cxlvj).

¹⁹ João de Barros (1522, lxxj, fo. cxiii e lxxij, fo. cxv).

²⁰ «A valorização do herói, nestas histórias [de cavalaria], passa obrigatoriamente pela sua luta com elementos monstruosos. Sabiam-no Barros, Morais, Vasconcelos, Fernandes e Lobato, e quiseram frisá-lo, incluindo nos textos passos que marcam explicitamente o relevo desse antagonismo e a leitura que dele se há-de fazer...»: Almeida (1998, 330, Tese de Doutorado). Também Oliva (2003, 38): «La idea del monstruo corre pareja con la de la maravilla, con la de milagro, con la de portento. El mundo es una maravilla y el monstruo, la maravilla de las maravillas». E ainda Mittman, Kim (II, 2009). Le Goff lembra que, na sua *Psicomagia*, Prudêncio coloca os vícios e as virtudes a lutar entre si: «A obra e o assunto tiveram singular voga na Idade Média: as virtudes eram os cavaleiros e os vícios eram os monstros». (1984, II, 107).

²¹ João de Barros (1522, xxj, fo. xxviii).

um castelo com o fim de aprisionar quem por ali passasse por «tomar vingança» pela morte de seus filhos, Farpinda cumpre os desejos da mãe, mas apaixonou-se perdidamente por Clarimundo, cavaleiro desconhecido que a rejeita. Inconformada e para tê-lo sob seu feroso domínio, dá-lhe de beber o «filtro do esquecimento»; porém, inesperadamente o rapaz se perde pelo mundo, agora como o «Cavaleiro Descuidado» (= sem memória), alvo da chacota geral e alheio inclusive à amada Clarinda, que, cega de ciúmes e despeito, por muitas e muitas páginas não lhe perdoa a longa ausência sem notícias. Enquanto isto, Farcatão, gigante sobrevivente ao morticínio da família, decide visitar a irmã Farpinda, que lhe conta a desventura de seu amor, apresentando-lhe as armas esquecidas do cavaleiro desmemoriado. Farcatão reconhece-as como de Clarimundo, o matador dos gigantes; Farpinda, em lágrimas, toma então da espada abandonada e, com «desesperado coração», cheia de remorsos fratricidas, coloca a ponta da arma nele, escorregando «tanto pra fora da janela, que caiu no meio da soteia feita em mil partes».

Os dois episódios (Fainama e Farpinda), que revitalizam evidentes resíduos de leituras²², guardam estruturalmente algumas semelhanças entre si: constam de um mesmo sonho; são protagonizados por duas mulheres, ambas metaforizadas por animais, a primeira por uma loba, a segunda, por uma onça; as duas pertencem a famílias de gigantes, aquela, «dona honrada», esta, descendente de feiticeira; as duas suicidam-se, a primeira, de remorsos pela troca dos bebês, a segunda, também de remorsos pela vingança frustrada, com o acréscimo da paixão não correspondida. Contudo, para além dos pontos comuns, são duas situações bem distintas: Fainama,

²² A situação a que Fainama conduz o recém-nascido traz a lume uma das vertentes – talvez a mais conhecida – da lenda da fundação de Roma, com a história dos gêmeos Rômulo e Remo sendo amamentados por uma loba, após seu resgate do cesto em que foram postos à deriva no rio Tibre (versão do mito entroncada na história do Moisés bíblico: Ex 2, 1-3; Brandão 1993, 261-264). Quanto às desventuras de Farpinda, sustentam-nas, no mínimo, dois robustos exemplos da tradição literária medieval: de um lado, o «filtro mágico» que rouba a memória de Clarimundo relembra a bela lenda de Tristão e Isolda, dos mais grandiosos símbolos universais do Amor que transcende a morte, Rougemont (2003, 23-75); de outro lado, na *Demanda do Santo Graal*, a castidade de Galaaz, o «sergente de Jesus Cristo», também é posta à prova, quando a filha do Rei Brutos, desnorteada pelo desejo, invade os aposentos do jovem e oferece-lhe seu corpo virgem, matando-se na sequência da obstinada recusa do «eleito» ao Santo Graal. Mongelli (1995, 69-91).

boa moça apesar de sua origem «pagã», resgata-se parcialmente pelo involuntário da morte que provocou e pelo afeto que dedicava à criança; Farpinda é a pura encarnação do Mal – pela vingança, pelo suicídio, pelo desvario de amor. Daí o alerta do narrador neste caso: que Briaina «guardasse melhor o seu filho do que o fizera na sua meninice», porque da onça ele receberia «dano maior».

Uma questão implícita: por que, dentre tantas amas e servidores fieis, a rainha Briaina foi a escolhida como mediadora deste aterrorizante sonho premonitório?²³ O fato de ela ser mãe, portanto um segmento potencialmente insuspeito de mulher, e rainha (*História das Mulheres*, II e III, 1990) são dois *status* à altura de driblar a desconfiança que historicamente comprometeu a aceitação dos sonhos, principalmente os proféticos²⁴. São famosas duas passagens literárias que dividem os sonhos entre «falsos» e «verdadeiros»: no canto XIX da *Odisseia*, quando Penélope pede explicação a Ulisses, disfarçado de Estrangeiro, acerca do estranho sonho que teve, a resposta é por ela contestada, dizendo que «não é fácil interpretar sonhos», pois nem tudo «que anunciam chega a realizar-se»: «Duas são as portas dos inconsistentes sonhos: uma feita de corno, outra de marfim. Quando os sonhos vêm pela porta de marfim serrado, são palavras enganadoras, em que não podemos acreditar; mas quando vêm pela porta de corno polido, geram, em quem os vê, a certeza» (Homero, 1960, 270); no Livro VI da *Eneida*, Vergílio (70-19 a.C.), na mesma linha do que dissera Homero (c. séc. IX, VIII a.C.), descreve a descida de Eneias aos infernos, acompanhado do pai Anquises e da Sibila, alertando o jovem: «Há duas portas do sono: uma, diz-se, é de chifre, pela qual as sombras verdadeiras encontram saída fácil; a outra, brilhante, feita de marfim refulgente de brancura, mas pela qual os Manes enviam para o céu os sonhos falsos» (Vergílio, 1981, 130-131). Essa formulação das duas portas abertas pelos sonhos - verdadeiros ou mentirosos - permanece pelos tempos afora: no século XII,

²³ Dentre as várias classificações possíveis da evolutiva tipologia dos sonhos desde a Antiguidade greco-romana, talvez pudéssemos incluir o sonho de Briaina entre os «premonitórios enigmáticos» Le Goff (1994, 283-334; especificamente, 290-291). Patch (1956, especialmente 4, «La literatura de visiones»).

²⁴ «... les saints, bien sûr, de même que les rois, les moines et les clercs, avaient plus de chance de bénéficier de rêves véridiques, d'origine divine, que les simples hommes, les illettrés, les laïcs, les *rustici* et, à plus forte raison, les femmes». Schmitt (2001, 241-315, especificamente 299).

«considerado uma época de reconquista do sonho pela cultura e pela mentalidade medievais» (Le Goff, 1980, 281-288, especificamente 287), John of Salisbury retoma-a quase sem retoques, embora seja mais enfático e preciso quanto a uma espécie de fisiologia dos sonhos, já de matiz científico, atento às nossas «potências animais» (= sentidos corporais), que descansam enquanto a mente (= espírito) arriscadamente trabalha, à revelia de nossa vontade, só passível de controle por Deus e pela manutenção de uma fé firme (1984, capítulos 13-17).

O respaldo é bíblico, ou o canônico João de Barros talvez desprezasse o artifício²⁵ ao fazer porta-voz dele a virtuosa Briaina. Os sonhos, colocando o homem em comunicação com o Além, com o sobrenatural, podem trazer-lhe tanto o Bem quanto o Mal, quer ao adormecido se manifestem os anjos ou os demônios, os santos ou os traidores, os bons ou os maus governantes, os heróis ou os covardes, e mesmo o próprio Deus ou o Diabo em pessoa. No Antigo Testamento, Javé é severo e proíbe a adivinhação onírica (Lev 19, 26), previne o povo de Israel contra os falsos profetas (Dt 13, 1-6), condena o ímpio Manassés pela mesma prática acrescida de necromancia e bruxaria (II Cron 33,6), atormenta Jó com visões aterradoras que burlam o descanso do sono (Jó 7, 13-14) e, num longo pronunciamento, discorre sobre a « vaidade dos sonhos » (Ecl 34, 1-8), discurso também comum em boca do profeta Jeremias (Jer 23, 25-32). Porém, como John of Salisbury faz questão de ressaltar, ao profeta Daniel, por exemplo, foi concedido o dom de interpretar sonhos porque ele fala pela boca de Deus: na sua resposta ao pedido de Nabucodonosor, lembra que «... nem os sábios, nem os mágicos, nem os feiticeiros, nem os astrólogos são capazes de revelar-lhos. Mas no céu existe um Deus que desvenda os mistérios» e que quis atender ao rei; ao ser chamado para ouvir um segundo sonho, Daniel diz, contundente: «Sete tempos passarão sobre ti, até que reconheças o domínio do Altíssimo sobre a realeza humana, o qual a confere a quem lhe apraz» (Dan 2, 27-28). Embora em menor proporção, no Novo Testamento a voz divina faz-se igualmente ouvir, exortando o apóstolo Paulo em suas pregações para ouvidos incrédulos: «Numa noite, o Senhor disse a Paulo em visão: “Não temas! Fala e não te

²⁵ A forte presença do cristianismo no Portugal medieval e renascentista foi largamente estudada por Oliveira Marques (1974, 151-172).

cales. Porque eu estou contigo. Ninguém se aproximará de ti para te fazer mal, pois tenho um numeroso povo nesta cidade”» (At 18, 9)²⁶. Santo Agostinho, atento «à continuidade entre certas tradições da época helenística e certas tradições cristãs», ao «caráter privilegiado dos sonhos dos mártires»²⁷, à «popularidade das visões entre os hereges» (Le Goff, 1994, 313; Schmitt, 1997, 15-26; Bologne, 1998), não hesita em ver nas profecias da Sibila Eritreia (ou Cuméia) uma prefiguração da vinda de Jesus Cristo, quando «os homens deixarão os ídolos e as riquezas» e, «já libertos da carne, os corpos dos santos gozarão da luz e os pecadores serão abrasados por eterna chama» (Santo Agostinho, 1990, XVIII, cap. 23, 336-337).

Segundo esta óptica dialógica entre o sonhador e a coisa sonhada, o sonho da rainha Briaina atinge diretamente o seu «bom aviso», para que proteja o filho e o desvie «dos lugares onde ela [a onça] andasse», ou a vida dele «seria duvidosa». Desse ângulo, o enredo da *Crónica*, coeso e circular, gênese e epílogo bem amarrados, deriva naturalmente para a profecia de Fanimor: graças à tutela explícita de Nosso Senhor, tem-se também aqui a dimensão onírica, assentada nas tradições pagã e bíblica das «visões» vaticinando grandezas de toda ordem, para além da imaginação. Dentre outros exemplos, assinalem-se dois: a) o sonho clássico de Cipião: mais famoso pelo comentário filosófico de Macróbio (c. 370, autor do *Commentarii in Somnium Scipionis*) do que pelo próprio escrito deixado por Cícero no fragmentário *De Re Publica* (51 a.C.), conta como Cipião Africano aparece a seu neto adotivo, Cipião Aemiliano, para revelar-lhe seu futuro destino, o de seu país, o do próprio Universo e, nele, o lugar da Terra e do homem, além de expor-lhe as recompensas que aguardam o homem virtuoso em outra vida (Cícero, 2021); b) o sonho bíblico de Jacó: no alto da escada que vai da terra aos céus, cheia de anjos em trânsito, diz o Deus de Abraão: «... darei a ti e à tua descendência a terra em que estás deitado. Tua posteridade será tão numerosa como os grãos de poeira no solo; tu te estenderás para o ocidente e para o oriente, para o norte e para o meio-dia, e todas as famílias da terra serão benditas em ti e em tua posteridade» (Gen 28, 10-

²⁶ Le Goff pontua que «o apostolado de Paulo se situou num meio grego, habituado à oniromância e no qual os beneficiários de visões noturnas em que aparecesse a divindade (ou um seu mensageiro) adquiriam, por esse mesmo fato, maior prestígio». (1994, 284).

²⁷ Citem-se os tantos listados em Varazze (2003).

15). Em tom paralelo ao dessa verbosidade de relevo panorâmico, «o gram sábio Fanimor, senhor das Pousadas do Sol», subindo «ao eirado da mais alta torre, donde se via grande parte do mar e terra» e mirando as estrelas que «pareciam assim como no oitavo céu estão pintadas», completamente «arreatado de um espírito divino» que o acendeu «em furor», entregava-se «a meneios», girando «ora contra o Oriente, ora o Ocidente», «fazendo para todas as partes o sinal da cruz» – indícios gestuais do «fervor daquele espírito profético» invocando humildemente a «Imensa e Sacra verdade»: «Ó trina em pessoas, e só divindade / Infunde em mim graça para dizer / As obras tão grandes que hão-de fazer / Os reis portugueses com sua bondade.» (Barros, 1953, III, capítulo 4, 90-92²⁸).

Ai de Clarimundo, sobre quem pesa tamanha responsabilidade e cuja trajetória bem sucedida lamentavelmente esbarra em uma feiticeira²⁹, Farpinda! Por mais que não seja assim diabólica como sua mãe, ela entra em cena marcada pela misoginia tradicional, que desde a Queda edênica (Duby, 2001), atravessa a Antiguidade (Baroja, 1978) e a Idade Média (Klapisch-Zuber, 1990, II) para explodir nos tribunais do Santo Ofício, principalmente os contrarreformistas ibéricos³⁰. No estudo dedicado por Jean Delumeau à Mulher como uma das mais eficientes «agentes de Satã» – máxima que ganhou imensa força justamente ao tempo de João de Barros e nos anos subsequentes -, ela é o «chamariz de que se serve o Diabo para atrair o outro sexo ao inferno», risco condenado pela Igreja e, «durante séculos, um dos temas inesgotáveis dos sermões» (1989, 320). Se a essa aptidão maléfica se soma o recurso aos «mediadores de olvido», aos «criadores de evasão», conforme Le Goff referiu os «afrodisíacos e excitantes», as «beberagens que causam alucinações» utilizados por bruxas e feiticeiras (1984, II, 107), então está selada a sorte daquele que lhes cair nas garras.

²⁸ João de Barros (1522, lxxxij, fo. cxxix-cxxx).

²⁹ «A diferença entre feiticeiras e bruxas era muito tênue e relacionava-se com o meio de obtenção de seus poderes. A bruxa tinha dons inatos, pelo que, ao nascer, carregava em si todos os poderes e conhecimentos necessários à sua atividade, enquanto as feiticeiras os adquiriam ao longo da vida, fossem transmitidos por outras feiticeiras / bruxas ou pelo Diabo». Dias (1998, V, 678).

³⁰ «... a Inquisição espanhola (criada em 1478), tal como a Inquisição portuguesa (estabelecida em 1536), tem um estatuto particular que se traduz por uma quase completa independência de ação em relação à cúria romana; os tribunais hispânicos que operam na América ou na Ásia transportam com eles estruturas, maneiras de fazer e representações comuns, mas adaptam-se a diferentes contextos». Bethencourt (2000, 10; 2004).

Não só a luxúria que move Farpinda é pecado de condenação certa³¹; também o suicídio que a vítima certamente a devolve às profundezas infernais de onde proveio. Di-lo com a severidade costumeira o mesmo Santo Agostinho: «Não existe autoridade alguma que, seja qual for o caso, conceda ao cristão o direito de matar-se voluntariamente»³². As razões do interdito estão nas Escrituras: «Fugi da fornicção. (...) Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo que habita em vós, o qual recebestes de Deus, e que, por isto, já não vos pertence?» (I Cor 6, 18-20).

É no *Malleus Maleficarum* (1484), com sua listagem inquisitorial das sedutoras artimanhas de Belzebu, que se estampam os fundamentos da preocupação de Barros, ao inserir no sonho de Briaina um simulacro do «vigiai» bíblico³³: «... pelo fato de o primeiro pecado que tornou o homem escravo do demônio ter sido o ato carnal, logo é maior o poder conferido por Deus ao diabo com relação a esse ato...». Mais adiante, completa-se com um argumento inquestionavelmente danoso ao futuro de Clarimundo: «... pela bruxaria se desperta o ódio nas pessoas unidas pelo sacramento do matrimônio e se esfriam as forças generativas, a deixar os homens impossibilitados de consumir o ato para a geração da prole»³⁴. Como essa «prole», na *Crónica*, dará origem à dinastia dos grandes reis portugueses que desvendarão o mistério dos mares «descobertos e por descobrir», a intervenção de Satã vai além do protagonista e, no extremo, visa a intimidar a própria empresa marítima nacional, o Império em construção.

No plano simbólico, lobo e onça reforçam os conluios diabólicos, embora os dois animais se equivalham apenas no quesito da ferocidade³⁵

³¹ Santo Agostinho dá as razões do «temor da carne *contra natura*», ao discorrer sobre a libido – aquela que «excita as partes sexuais do corpo»: «... é tão forte, que não apenas domina o corpo inteiro (...), mas também põe em jogo o homem todo, produzindo (...) a voluptuosidade, que é o maior dos prazeres corporais. Tanto assim que, no momento preciso em que a voluptuosidade chega ao ápice, se ofusca por completo quase a razão e surge a treva do pensamento». (1990, XIII, 16, 156).

³² Por isso convém lembrar que Farpinda, herdeira de gigantes e de feiticeira, está à margem da cristandade. Barros (1953, vol. I, capítulo 20, 197. Edição de 1522: xxj, fo. xxviii).

³³ Mat 26, 41: «Vigiai e orai para que não entreis em tentação. O espírito está pronto, mas a carne é fraca».

³⁴ Kramer & Sprenger (1991, 122-123). Farpinda foi bem sucedida neste intento, uma vez que Clarimundo fica desmemoriado e «esquece» a amada Clarinda.

³⁵ Atestada por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), que em vários momentos compara o lobo aos cães; lembrando ainda que Latona, ao vir dos Hiperbóreos para Delos, fugindo com medo de Hera, disfarçou-

(com precedência para a onça), quer nos tratados zoológicos antigos, quer nos bestiários e enciclopédias medievais. No *Physiologos* greco-latino, todo perpassado da apologética e do didatismo cristão, diz-se que o lobo tem duas naturezas (*Physiologos*, 294-297): na primeira, destaca-se uma atuação ambígua, tortuosa, disfarçada, conforme a advertência de «nosso Senhor Jesus Cristo nos *Evangelhos*» - «Ide; eis que vos envio como cordeiros entre lobos» (Luc 10,3: Mat 10, 16)³⁶; na segunda, quando encontra algum homem, o lobo finge mancar da pata, onde não há qualquer ferimento, apenas para dar vazão à sua voracidade e intenção de rapina³⁷. Do mesmo ângulo Esopo (século VI a.C.) entendeu o lobo, pois em quase todas as fábulas que lhe dedicou via de regra a fera ludibria seu adversário, antes de submetê-lo ou de esperar devorá-lo³⁸. Talvez aí se possa inscrever a polaridade do poder milagroso de Francisco de Assis (1182-1226), que, com o sinal da cruz, tornou amigo e subserviente o famigerado «lobo de Gúbio», cuja terrível índole sanguinária obrigava os moradores locais a ficarem confinados em casa ou a sair armados até os dentes (*I Fioretti di San Francesco* – 21- 2004, 960-969)³⁹. Outra lenda, bastante curiosa, corre acerca dos riscos oferecidos pela proximidade do lobo: «ao tufo de pelos na extremidade de sua cauda eram atribuídos poderes afrodisíacos, porém somente

se de «loba»: Aristóteles (2014, 11 e 282, respectivamente). No belíssimo texto que escreveu em defesa dos animais e da matança deles pelos homens para alimento próprio, Pitágoras cita o lobo entre as bestas «cruéis e ferozes por natureza», ao lado do leão, do urso e dos tigres da Armênia: Ovídio (1983, 278). Acerca da referida ferocidade, o mesmo pensam Isidoro (II, XII, 23-24, 75) e, mais tarde, Hugo de São Vítor (1096-1141), que aproxima o lobo do «lince». “De Bestiis et Aliis Rebus” (*Libri Quator Patrologiae Latina*, 1993, t. CLXXVII, especificamente III, 3, 84).

³⁶ Em tempo: este foi o retrato moral escolhido por João de Barros para caracterizar a troca de bebês por Fainama.

³⁷ Na Introdução, Arnaud Zucker adverte sobre seu trabalho de tradutor: «Le texte que nous présentons est constitué de la version grecque et de la traduction de 64 chapitres du *Physiologos*. (...) Aux 49 chapitres de texte de la 1^{ère} collection (intégrale) nous avons ajouté, pour le compléter, 15 chapitres d’animaux provenant des 2^e et 3^e collections et portant sur des animaux absents du texte de base». O verbete em questão é da 3^a coleção, ao que Zucker atribui a «complementaridade» – e não distinção – entre as duas «naturezas» do lobo. *Physiologos...* (2005, 45).

³⁸ Tenha-se um instigante exemplo em «O lobo e a garça»: «Engasgado com um osso, um lobo andava à procura de alguém que o curasse. Ao deparar com uma garça, propôs a ela que lhe retirasse o osso, mediante um pagamento. Então a garça enfiou a cabeça na garganta dele, extraiu o osso e depois exigiu o pagamento combinado. E ele respondeu: “Mas você, minha cara, não satisfeita de ter retirado incólume sua cabeça da goela de um lobo, ainda exige pagamento?”» Esopo (2013, 331).

³⁹ Esta edição de *I Fioretti* é uma tradução livre e modificada de *Actus beati Francisci et sociorum eius*, escrito por Frei Hugolino de Montegiorgio, entre 1331 e 1337. E ainda, Le Goff (2001, 80).

para quem conseguisse tirá-lo de um lobo vivo; ora, quando encurralado, o próprio lobo é quem corta o tufo com uma mordida para não vê-lo cair nas mãos do caçador.» (Van Woensel, 2001, 209). Portanto, privilégio teve Clarimundo logo em sua primeira grande aventura: foi o «piedoso Senhor», e não o acaso, quem interveio ao trocar a «loba» Fainama pela benemérita Grionesa.

Conforme vimos, a onça atua em outro contexto diegético. Do seu comportamento geral de fera, Barros apresenta-nos duas descrições diversas mas complementares: em uma, simbólica, integrando o sonho de Briaina, explora-se a natureza lasciva da onça, com sua componente demoníaca; em outra, «real», denotativa, a onça é considerada na sua temível ferocidade, marca distintiva do gênero felídeo a que pertence. Por exemplo, a aventura em que D. Dinarte, irmão de Clarimundo, salva a donzela Crina da perseguição de uma onça assanhada: amante rejeitado, o nobre Policarpo, que saíra para caçar com o animal, resolve colocá-lo no encalço da moça⁴⁰, cujas vestes já estão em frangalhos quando é salva por D. Dinarte. Na batalha de vida ou morte que se trava, a besta é estraçalhada pela espada do cavaleiro (Barros, 1953, I, capítulo 27, 263-271)⁴¹.

Aqui chegados, cumpre-nos indagar: entre o signo verbal e o seu objeto, entre o referente e a coisa referida, que «onça» é essa, assim metaforicamente prestigiada? De que perspectiva a teria «visualizado» João de Barros, por volta de 1520?

Onça? Pantera? Leopardo? Tigre? Jaguar? Guepardo?

Nos dias de hoje, graças a avanços, dentre outros, das ciências naturais e biológicas a partir do século XVIII⁴², respostas às interrogações do

⁴⁰ Contrariando explicitamente severas orientações como as de D. João I para o exercício da caça («jogo que é uma laboriosa semelhança da guerra») entre reis e nobres: *Livro da Montaria* (1918, 449)

⁴¹ João de Barros (1522, xxxviii, fo. xxxix). Nesta edição de 1522, este é um dos casos de salto na sequência numérica dos capítulos da *Tauoada*.

⁴² Não é nossa intenção o exame vertical das complexas questões atinentes à moderna Biologia e às ciências a ela afins, fora de nossa competência; são aqui trazidas apenas para auxiliar no melhor entendimento do episódio em questão.

subtítulo acima podem ter mais precisão. Por «onça» (ou «jaguar»⁴³) designa-se o felino de classificação taxinômica *Panthera onca* – «cryptically colored to blend into a shadowy forest environment, skilled swimmers and tree climbers, most at home near streams, lakes and rivers» - cujos espécimes mais representativos ainda habitam áreas do Mato Grosso, no sudoeste brasileiro, e norte da Argentina (*Wild cats of the Worl...*, 1995, 94-95; *El jaguar en el nuevo milênio*, 2002). Mas literariamente a coisa não é tão simples assim, conforme veremos, levando-se em conta o volume de lendas que continuam a correr mundo afora acerca desse belo bicho; não deixa de ter razão Jules Camus, logo na Introdução de seu irretocável artigo de 1909:

Le gens de lettres, historiens, poètes, conteurs, etc., sont d'ordinaire peu familiarisés avec les noms de bêtes, de plantes e de minéraux; (...) mais c'est particulièrement au règne animal que se rapportent les erreurs les plus fréquentes et les plus singulières. Avec le temps, elles se sont tellement multipliées qu'il en est résulté une sorte de faune littéraire, tres bizarre, dans laquelle les animaux son déguisés en bêtes de tous genres, et affublés de noms plus ou moins corrompus, voire même incompréhensibles. (Camus, 1909, 1-40)⁴⁴.

Devemos ao botânico, zoólogo e médico sueco conhecido como Carlos Lineu (ou apenas Lineu, 1707-1778), considerado «o pai da taxonomia moderna», a bem sucedida tentativa científica de classificação sistematizada dos três reinos – as rochas, as plantas e os animais, cada um deles, por sua vez, subdividido em classes, ordens, gêneros, espécies e variedades, sistema ainda hoje usado na biologia. (*Systema Naturae*, 1759, t. I, 41-43). Sob a denominação de *Mammalia Ferae* – *Felis*, Lineu reúne os «felinos» *leo*, *tigris*, *pardus*, *onca*, *pardalis*, *catus*, *lynx*, já devidamente diferenciados dos *Mammalia Ferae* – *Canis*, grupo em que estão os *lupus*, *hyaena*, *vulpes*, todos com suas numerosas subespécies. Estava dado o passo que acabaria conduzindo às sofisticadas pesquisas modernas contemporâneas - principal-

⁴³ Cf. o verbete «jaguar» em Fracademic <<https://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1261727>>. E ainda: «jaguar: do tupi-guarani *ya'wara*, designação genérica dos animais do gênero *Félis*. Zool.: carnívoro fissípede, felídeo (*Panthera* – *jaguaris* – *onca*), de coloração amarelo-avermelhada, com manchas pretas arredondadas ou irregulares, porém simétricas, em todo o corpo, encontrado (salvo no Chile e nos Andes) em toda a América». Ferreira (1999).

⁴⁴ Agradeço à colega Maria Ana Ramos pelo acesso a este texto.

mente no âmbito da estrutura genética dos felinos, da genômica, da biologia molecular e dos fenótipos indicativos de sua bela pelagem (Eizirik *et al.*, 2010, 267-275) -, que, associadas a estudos sociológicos, climatológicos e geográficos do meio ambiente e da biodiversidade (relações dos animais entre si e deles com os homens, Pearson *et al.*, 2003), têm produzido resultados cada vez mais surpreendentes e detalhados. O indispensável exame de fósseis contribuiu para definir «eight principal lineages», dentre as quais a *Panthera lineage* é o grupo que nos interessa mais de perto, pois dele fazem parte: *lion, jaguar, leopard, tiger, snow leopard, clouded leopard*⁴⁵. Graças às migrações, o jaguar espalhou-se pelas Américas e o leopardo e o leão, por exemplo, pela África. Especificamente no Brasil, a onça é conhecida também como «onça-pintada», «onça-preta», «jaguar», «jaguaretê» ou «canguçu», sendo «the only panther in the Americas» (Andrade Franco *et al.*, 2018, 42-72). Por esta diversidade de designações é que os cientistas preferem usar o nome científico, padronizado internacionalmente, ao popular, com suas numerosas variações entre países e regiões, dependentes da cultura local⁴⁶.

Em que pese aos esforços de precisão dessas indispensáveis classificações modernas, resultantes de análises microscópicas de fragmentos levando em conta evoluções paleontológicas das espécies em milhões de anos, a indistinção devia ser um fato para aprendizes como o jovem João

⁴⁵ Observe-se: «Scientific names and branches are color coded [no artigo em questão] to depict recent and historic zoogeographical regions (Oriental, Palearctic, Ethiopian, Neotropical and Nearctic), as inferred from current distributions, fossil records, and our phylogenetic analyses». Quanto à idade dos ancestrais felinos: «The first felidlike carnivores appeared in the Oligocene, approximately 35 million years ago. Living cat species (subfamily Felinae) originated in the Miocene and evolved into one of the world's most successful carnivore families, inhabiting all the continents except Antarctica». Ainda a favor da minúcia da pesquisa genética: «... a large portion of felid evolutionary history is not represented in the fossil record». Eizirik *et al.* (2006, 73-77). (Devo ao biólogo brasileiro Dr. Eduardo Eizirik, Professor Catedrático da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o generoso envio deste esclarecedor artigo, bem como de outras informações em correspondência pessoal, matéria cujo aproveitamento, aqui, é de minha inteira responsabilidade).

⁴⁶ A propósito e curiosamente: o termo «jaguar», nome correto para «onça» e derivado de uma língua nativa indígena brasileira (cf. acima, nota 30), é como a fera ficou conhecida em vários países europeus e asiáticos; já «onça» – palavra predominantemente usada no Brasil – vem de uma complicada etimologia, conforme veremos a seguir, trazida pelos portugueses quando cá desembarcaram, tendo em mente animais muito semelhantes, de proveniência asiática, indiana e africana por eles então conhecidos. (O lembrete veio de uma conversa informal com o Dr. Eizirik, a quem mais uma vez agradeço).

de Barros, lidando com imagens e representações de «onças» quase trezentos anos antes. Por exemplo: observando apenas o visual externo, teríamos de perguntar por que o «leopardo» pertence à linhagem da «pantera» e não à do «leopard cat»; ou, na linhagem do «lynx», o porquê de nela incluir o lince «ibérico», o «eurasiano» e o «canadense»⁴⁷, animais de aparência tão diferente; ou, ainda, na linhagem do «ocelot», a presença dos «pampas cat», monitorados no espaço argentino e gaúcho ao lado de «jaguares». Embora os pintados mostrem pelagens específicas (Schneider *et al*, 2012, e503850; Eizirik *et al*, 2010, 4906-4921) de perspectiva genética, isso não é imediatamente apreensível ao olhar do observador leigo:

⁴⁷ Questões similares estão em Buquet (2011, 12-47): o autor aponta confusões entre o uso de «leopardo», «pantera», «lince» e «guepardo» ao longo da Idade Média Central e do Renascimento.



Fig. 1 – How to distinguish a leopard from a jaguar: both have rosettes, but jaguars (b) have extra spots inside their rosettes and leopards (a) do not⁴⁸.

⁴⁸ Kitchner, Andrew – *The Natural History of the Wild Cats*. A Comstock book published by Cornell University Press, 1991, 68 [All rights reserved].



Fig. 2 – Leopardo (*Panthera pardus*)



Fig. 3 – Jaguar (*Panthera onca*)⁴⁹

Retornemos, então, ao mundo da *Crônica do Imperador Clarimundo*. Em última instância, o mergulho vertical das ciências físicas na filogenia dos felinos não basta para explicar a configuração – textual e contextual – da onça no sonho da rainha Briaina. Da Antiguidade greco-romana ao bulício do Renascimento português, eram bem outras as lendas e informações que corriam acerca da animalia, a cujas sedutoras incógnitas se rendeu a fértil imaginação de João de Barros.

A etimologia do vocábulo é um bom começo para rastrear indiferenciações. O *Aurélio*, como é conhecido o dicionário brasileiro, oferece uma concisa síntese do que vai por outros numerosos dicionários: *Onça* - mesma origem incerta que o esp. *onza*, cat. *onça* e fr. *once*; poss. do lat. vulgar *luncea* (lat. cláss. *lynx*, *lynxis* < gr. *lynx*, *lynkós*) (Ferreira, 1999)⁵⁰; Antônio Geraldo da Cunha (1982) mantém este histórico, mas pontua que *once* é deduzido do fr. ant. *lonce* (com deglutição do artigo), que teria derivado do lat. pop. *lyncea* (class. *lynx-cis*); para José Pedro Machado, *onça* - do fr. *once*, nome de animal, é forma apocopada de *lonce*, cujo *l* foi julgado como artigo definido, isto é, pensou-se que se tratava de *l'once*, em vez de *lonce*. Esta palavra remonta a um latim *lyncea*, derivado de *lynx* (do grego), donde *lince*

⁴⁹ *Wild Cats of the World*. Photographs and drawings Art Wolfe; text Barbara Sleeper. New York: Crown Publishers, 1995, p. 94 [All rights reserved].

⁵⁰ Como a origem em *lynx* é praticamente unanimidade entre os lexicólogos, observe-se o acréscimo em um dicionário grego: «Le mot remonte à l'indo-européen et figure sous des formes variées em arménien, germanique, baltique et slave...». Chantraine (1968).

(Machado, 1956)⁵¹; enquanto o *Dizionario Etimológico Italiano* (Battisti, 1954) oferece o mesmo histórico do vocábulo, o *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia, s.a.) estende-se: *onça*: (do latim e do grego); «mamífero carnívoro, semelhante a la *pantera* (...), pelaje como el del *leopardo* y aspecto de *perro*. Vive en los desiertos de las regiones meridionales de Asia, es domesticable y en Persia se empleaba para la caza de gacelas»; no *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* (Ernout & Meillet, 1985) temos: *lynx*, *icis* (fem. *lynx*), empréstimo poético do grego. Derivado popular *luncea*, passado através de algumas línguas românicas (por exemplo, italiano *lonza*, francês *once* de *lonce*); Charles du Cange (1982 [1885]) detém-se na etimologia do *lince*, atestando que Virgílio, Horácio, Plínio chamam-no *lynx*, *icis* e aponta *lince*s como referindo *lupi cervarii* (...vulgo dicitur “*lúpus cervarius*” quod in *luporum* genere numeratur.). Hoje, *lince* seria, então, o chamado «lobo cerval», que se distingue pela agudeza da visão – talvez remotamente inspirado no mito grego do argonauta Linceo, cujo olhar penetrante lhe permitia ver o que se fazia até no inferno; Bluteau (2002, [1720]), no seu verbete «onça», começa com um amplo mapeamento, muito semelhante ao de pesquisadores modernos: «Não concordão os naturaes na descripção desta fera, ou porque dão a diferentes especies de onças o mesmo nome, ou porque as onças tem suas diferenças, conforme as diferentes terras onde se crião». No caso do «Gentio do Brasil», o que este chama *jaguarete* «é uma especie de tygre, do tamanho de hum novilho de hum anno»; e o *jaguar*, outra espécie de onça, «é do tamanho de hum lobo, & às vezes mayor, tem cabeça, barbas, orelhas & pernas de gato, cinco unhas em cada mão, & quatro nos pés, dentes muyto agudos, & olhos scintilâtes. Tem a pelle cuberta de hum pelo curto, amarello & malhado de negro com galante disposição». Termina o seu longo arrazoado de forma bastante curiosa: «De todo o dito se colige que o nome latino de onça não he *panthera*, nem *pardus*, nem *tygris*, mas com periphrasis se pode dizer *tigridis species*, que vulgo *onça* apellatur»; na *Enciclopedia Dantesca* (1970-1975), «la *leonza* o *lonza* che si

⁵¹ Segundo este autor, a primeira ocorrência da palavra «onça» em Língua Portuguesa está em Duarte Barbosa (1511-1516 – escrivão da feitoria de Cananor), *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente*. Int. e notas Augusto Reis Machado. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Geral das Colónias, 1946, 18.

dice⁵² é “uno animale de quatro piedi, poco maggiori che la lepre” (Buti), quello “che i latini ‘lynx’ e noi lupo cerviero chiamiamo” (Daniello), “che è pantera” (Ottimo; Lombardi), “ovvero liopardo” (Anonimo)». Podemos encerrar este apanhado geral com mais um estudo irrepreensível, que, no trajeto etimológico do «lince» para a «onça», considera a presença mais que marcante da «pantera» e também do «leopardo»- fundamentais que foram nas referências da Antiguidade e do Medievo:

once est vraisemblablement issu de *lonce* ‘lynx’ par aphérèse, de *l* initial ayant été interprété comme l’article défini élidé. *Lonce*, à son tour, est très probablement un emprunt à l’italien *lonza*, “panthère”, formé, au temps des premières croisades, directement sur le grec *lynx*, prononcé *lúnx*, prononcé avec [u], par les marchands de l’Asie Mineure qui faisaient le commerce de fourrure et de fauves vivants. (...) Si cette étymologie (le lien entre *lynx* et *lonce*) est exacte, elle traduit simplement l’embarras des Occidentaux confrontés à l’animal inconnu qu’était la panthère. Devant la carence d’un terme approprié, ils se sont servis de *lynx* qui rendait assez bien certains aspects que présentait le félin tacheté qui leur était proposé à l’achat. (...) *lonze* a par la suite été employé comme hypernyme pour désigner tout félin à la robe tachetée, y compris les guépards et les léopards de chasse, et ce dans l’ensemble de l’Occident. (Trachsler, 2017, 142-163)⁵³.

Como se deduz, ainda e também para João de Barros, a sua «onça», que tão perigosamente colocou Clarimundo sob a iminência de uma quase tragédia, seria algum desses *félin à la robe tachetée*, cuja presença real e simbólica foi há muito constatada em civilizações antiquíssimas. No Egito, os leopardos eram mais raros e geralmente ligados a homens; mas na Anatólia e nas amplas regiões do Egeu, a relação das mulheres com esse animal era dominante, conforme sugere a placa de bronze encontrada no norte do Irã, com uma deusa nela esculpida, levando uma carruagem conduzida por dois leopardos, possível memória de algum rito religioso. Na Mesopotâmia, bem como no Egito, envolver-se em pele de leopardo conferia às pessoas, principalmente dignatários, vários tipos de proteção – contra o

⁵² A propósito da qual se lembra inclusive o saboroso poema de autor anônimo, do final do século XIII, o *Detto del Gatto lupesco*. Alvar (2020, 187-208).

⁵³ Devo, mais uma vez, à gentileza de Maria Ana Ramos, a quem agradeço, a informação sobre este estudo.

inimigo, as doenças, a morte. Na tumba de Tutancâmon foram encontradas duas peles dessa fera (curiosamente, uma delas era imitação) (Papa-vero, 2017). No belo poema sumério de *Gilgamesh*, considerado um dos textos mais antigos da literatura universal conhecida (c. século XX a.C.) e que chegou até nós em mau estado na maioria de suas versões, o herói lamenta a morte de seu amigo Enkidu, o homem primitivo, pranteado inclusive por animais: «Lloren por ti oso, hiena, leopardo, tigre, ciervo, chacal, león, búfalo, cabra, la manada y las bestias salvajes de la estepa!» (1992, 111). Em *A Ilíada*, Homero descreve a majestade de Alexandre marchando para o combate, à frente dos Troianos, «semelhante a um deus, com uma pele de leopardo sobre os ombros, um arco recurvo e uma espada...»; muitos cantos adiante, é a vez de Antenor, cheio de ira, esperar «por Aquiles; e o seu coração valente aspirava a guerrear e a combater. Tal como a pantera sai de uma mata profunda contra o caçador, sem de modo algum, em seu coração, se assustar ou pensar em fugir ao ouvir os latidos...» (s.a., III, 46 e XXI, 307, respectivamente). No Antigo Testamento, imagens fortes como as do *Apocalipse* incluem o terrível monstro que se levanta do mar, com dez chifres e sete cabeças: «A fera que eu vi era semelhante a uma pantera: os pés como de urso, e as fauces como as de leão» (Apoc 13, 2); se na promessa anunciada por Isaías para a renovação trazida pelo reino do Messias «o lobo será hóspede do cordeiro, / a pantera se deitará ao pé do cabrito, / o touro e o leão comerão juntos» (Is 11, 6), Jeremias, pelo contrário, prevê, em Judá, a implacável punição dos grandes e pequenos por seus crimes: «Eis porque o leão da floresta os ferirá / e o lobo da estepe os dizimará, / a pantera os espreitará em suas cidades, / e aquele que dela sair será despedaçado» (Jer 5, 6)⁵⁴.

É a Aristóteles que o Ocidente medieval deve a recolha e ordenação de uma grande parte dessa esplêndida e multívoca herança, com os descartes e acréscimos «cientificamente» tratados, conforme a marca que o sábio grego imprimiu a toda a sua produção. Na *Historia Natural*, Plínio (27-39 d.C.) e, na sua esteira, Solino (século III d.C.) curvaram-se a ele e

⁵⁴ E ainda: «Pode um etíope mudar a própria pele? / Ou um leopardo apagar as malhas de que se reveste? / E vós, como podereis praticar o bem, / se estais impregnados de maldade?» (13, 23).

repetiram-no em diversas passagens (2003, vol. 308)⁵⁵. Se nos impressiona a minúcia da descrição aristotélica dos animais aéreos e aquáticos vistos em suas partes e conformações anatômicas; se, ao se voltar para os terrestres – não poucas vezes considerados em paralelo com o homem –, itens como o *habitat* e o clima são indispensáveis para melhor entendê-los, é nas ideias sobre a «psicologia» dos animais (*Historia Animalium*, 1962)⁵⁶ que Aristóteles parece realmente «moderno» e onde se colhem informações que justificam e tornam verossímeis, segundo as diretrizes do tempo, comportamentos como, por exemplo, o do sedutor e esperto Renard medieval – de tão larga presença nas animações cinematográficas de hoje (*Le roman de Renart...*, 2005). Segundo o autor grego, a distinção entre machos e fêmeas depende umbilicalmente da região em que vivem, por causa da alimentação e da espécie de convívio que desenvolvem entre si: ferocidade mais ou menos acentuada (o leopardo); maior ou menor doçura (a pantera), características nada diferentes das dos humanos, cuja «agudeza de espírito» é bastante superior no homem relativamente à mulher⁵⁷. No quesito sexualidade, elas são imbatíveis, principalmente na primavera, quando os adores se desprendem como fragrâncias: o cheiro das panteras não só atrai o macho, como permite aos caçadores encontrá-las⁵⁸. Plutarco (40d.C.-120d.C.), em seu estimulante livro dialogado («Sobre la inteligência de los animales», 2002, 265-271), reafirma contundentemente Aristóteles: de alguma maneira, todos os animais participam da «inteligência e da racionalidade» humanas; todos manifestam reações de irritação, medo, inveja e ciúmes. Autobulo, um dos interlocutores e defensor deles, chega a

⁵⁵ Nesta coleção citada, importa aqui principalmente o Livro VIII, onde são tratados o leopardo e a pantera, a par dos leões – espécies cheias de «astúcia». A pantera, «abundante» na África (de onde era proibido transportá-la para a Itália em 170 a.C.) e na Síria, atrai pelo cheiro que exala e costuma «ocultar a cabeça», para não espantar os que se sentem tocados pela indiscutível beleza do resto (p. 145).

⁵⁶ Nesta edição, cf. principalmente Books VIII e IX.

⁵⁷ A propósito da misoginia aristotélica, cite-se a pitoresca informação: «Even in the case of *mollusc*, when the cuttle-fish is struck with the trident, the male stands by to help the female; but when the male is struck, the female runs away». Aristóteles (1962, Book IX, 608 b).

⁵⁸ Conforme diz uma estudiosa contemporânea: se a «vida dos sentidos» da humanidade acompanha o andamento de desejos e prazeres, isto vem da «lascívia e glotonaria» dos animais, principalmente das bestas. De Fontenay (1998, 77).

lembrar que «o amor e a descendência» são princípios reguladores não só da sociedade dos homens, pois é tal qual entre as bestas⁵⁹.

Como se sabe, a mediação entre os clássicos antigos e os Bestiários dos séculos XII-XIII teve o papel renovador de Isidoro de Sevilha. No capítulo «Sobre las bestias» das *Etimologias*, além da primazia que deu ao leão (a exemplo da Bíblia), ele descreve, quanto aos animais que nos interessam, o tigre, a pantera, o «pardo» e o leopardo, o lince, o lobo, o cão e o gato, que seus antecessores mais ou menos agruparam na mesma «família», embora com identidade geográfica e comportamental próprias. O velho tigre, que persas e medos, por isso mesmo, denominaram *saeta*, deve seu nome ao rio *Tigris*, o mais rápido dos rios; sobre a pantera, «moteada de pequenos lunares» na variedade negra e branca, amiga de todos os animais menos da serpente, há informações mais detalhadas: gosta de conviver com suas congêneres e, curiosamente, só tem um parto, pois o filhote, na urgência de nascer, dilacera-lhe o útero com as unhas, incapacitando-a para outros nascimentos; o «pardo», cujos saltos provocam a morte, é sedento de sangue e também tem cor variada; à «terceira classe» dos pardos parece pertencer o «leopardo», «produto híbrido», pois nasce do cruzamento ou do leão com uma parda ou do pardo com uma leoa; quanto ao «lince» – a cuja etimologia, como vimos, remonta *lonce/once* -, segundo Isidoro é da família dos lobos, embora tenha as costas cobertas de manchas, como as dos pardos, e a sua urina, solidificada, se torne pedra preciosa (*lyncurius* = turmalina), razão de o próprio animal cobri-la de terra, para protegê-la da cobiça dos homens (1993, 71-73).

Por essas descrições de gregos e latinos, anteriores e posteriores à era cristã, o tigre, o leopardo, a pantera e o lince poderiam perfeitamente dar corpo à malévola Farpinda de João de Barros... Nas miniaturas do Bestiário de Oxford (manuscrito de Ashmole 1511 da Biblioteca Bodleian), segundo apresentadas por I. Malaxecheverría (*Bestiário Medieval*, 1986), as manchas ou pintas na pele do tigre, do lince e da pantera não são necessariamente o que diferencia os três animais, mas sim a sua estrutura

⁵⁹ E ainda: à p. 304, Plutarco cita um exemplo de «bons sentimentos» das feras, retomado no século XVI por Michel de Montaigne (1533-1591): «A clemência dos animais é atestada por este caso que atribuem a um tigre, o mais inumano dos bichos. Haviam-lhe dado um cabrito; durante dois dias passou fome por não querer fazer-lhe mal; ao terceiro dia quebrou a jaula para buscar outra coisa, não desejando atacar o hóspede de quem se tornara familiar». *Essais* (s.d., XII, 334-418, especificamente 355).

física, embora só no lince esta diferenciação esteja mais indubitável⁶⁰. E na síntese dos vários bestiários percorridos em cada verbete, a pantera e o seu doce perfume permitem analogias imediatas com a Virgem Maria e o plano celestial, enquanto a ferocidade do tigre (possivelmente um leopardo?) e sua capacidade de ludibriar, de atacar traiçoeiramente, torna-o quase aposto do Diabo e de suas armadilhas para abocanhar almas incautas (*Bestiário Medieval*, 1986)⁶¹.

Embora constatando, portanto, o estreito parentesco zoológico entre esses felinos aos olhos dos homens da Idade Média – e mesmo até bem posteriormente –, no sonho de Briaina está uma *onça*, termo escolhido deliberadamente por João de Barros. Para tentar elucidar a opção e concluir o nosso périplo, sublinhemos dois aspectos. Em primeiro lugar, se a palavra portuguesa difunde-se, como vimos, a partir do século XVI, a francesa *once* está atestada desde o século XIII⁶² (lembrando também *unza* = catalão; *onza* = esp.; *lonza* = it.). Na passagem famosa de Dante (1265-1321), relativa às três feras postadas à entrada do Inferno, lá está ela:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'impediva tanto il mio cammino,
ch'ï fui per ritornar più volte volto. (Alighieri, 2010, *Inf.* I, 31-36)⁶³

⁶⁰ Convém reafirmar: «L'animal exotique est très rarement vu dans son milieu naturel au Moyen Âge; seuls les pèlerin set voyageurs en Terre sainte et en Orient ont l'occasion d'en rencontrer, mais ceux-ci ne s'aventurent guère dans les forêts et les montagnes dangereuses hors des axes de communication; la bête inconnue y est vue de loin, à peine mentionnée, et rarement décrite en détail» Buquet (2013).

⁶¹ No *Physiologus* (1979, verbete XXX, 42-45), tem-se um bom exemplo de como o texto toma cada uma das características da pantera e «lê» nela uma mensagem doutrinária bíblica: se a pantera se alimentou e está satisfeita, ela dorme e levanta-se ao terceiro dia, «como a ressurreição de nosso Salvador»; e o seu rugido é tão forte, assim como a fragrância que dele se desprende, que o som e o cheiro atingem os que estão perto ou distantes, como a presença e a palavra do Senhor. Quanto à diabolização das feras, cf. Cardini («O guerreiro e o cavaleiro», in Le Goff, 1989, 57-78).

⁶² Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <<https://www.cnrtl.fr>> (cons. a 28/11/2023).

⁶³ Ainda em *Inf.* XVI, 106-108: «Io avea una corda intorno cinta,/e con essa pensai alcuna volta/prender la lonza a la pelle dipinta». Ledda (2013, 119-154).

Acredita-se que uma das portas de entrada literária desses animais na Península Ibérica tenha sido através do pequeno Bestiário que Brunetto Latini (1220-1294), muito próximo às lições isidorianas, inseriu no seu enciclopédico *Li Livres dou Tresor* (1975, 127-170), tratado traduzido ao castelhano, ao aragonês e ao catalão, com visível influência dos bestiários em prosa franceses, amorosos e moralizantes (Pascual, 2014, 115-140)⁶⁴. Nas *Partidas*, o rei Afonso X (1221-1284) reuniu, sob a denominação de «bestia brava de natura», «leon, o onça, o leopardo, o osso, o lobo cerual, o gineta, o serpiente», para recomendar: se alguém tiver algum destes em casa, deve guardá-lo e mantê-lo preso, «de manera que non faga daño a ninguno» (Partida 7, t. XV, lei XXIII) Na poesia amorosa dos trovadores occitanos, não raras vezes aparecem a pantera e a tigresa, lembradas em paralelo à beleza da Dama (Rigaut de Berbezilh): conforme generalizaram os bestiários, assim como a tigresa esquece os próprios infortúnios ao contemplar-se ao espelho, o mesmo ocorre com o trovador diante da amada (Brea, 1994, 403-431, especialmente 417)⁶⁵. No *Cancioneiro Geral* (1516), a variada compilação de poemas dos séculos XV e XVI feita por Garcia de Resende (1470-1536), Duarte de Brito, dentre outros poetas, cita a «onça» com que se depara o namorado em sua entristecida andança por montes e vales:

Vya muytos animaes,
sagytaios, escorpioões,
tygres feros, desyguaes,
gigantes, dragos mortaes,
onças feras, & lyoões. (1973, I, 357)⁶⁶

⁶⁴ A autora chama também a atenção: «El hecho de utilizar la simbología animal en clave amorosa era uno de los recursos más importantes de la poesía trovadoresca» (como por exemplo, a de Rigaut de Berbezilh). Ainda segundo a autora, nesses bestiários toscanos e catalães – principalmente os relacionados ao *Bestiário de Amor* - é significativa a presença do tigre e da pantera.

⁶⁵ Pereiro (1996, 176-177) examina a instigante e satírica utilização que D. Dinis faz do «lobo raviioso».

⁶⁶ Muito interessante, e quase ao modo da descrição profética composta por Fanimor, é o texto de Diogo Velho, «Da chãçelaria, da caça que se caça em Portugal, feita no ano de Crysto de mil quinhentos, XVI» – «ryca caça, muy rreal, / que nunca deue morrer», em que se enumeram: «Onças, liões, alifantes, / moonstos, & aues falantes, / porcelanas, diamantes, / he ja tudo muy jeral» sob o «virtuoso, exçelente & justioso dom Manuel», como o poeta faz questão de acrescentar. Resende (vol. V, pp. 177-184).

Nos livros de cavalarias portuguesas quinhentistas, posteriores à obra de Barros e a ela devedores, a «onça» continua sua trajetória: no *Palmeirim de Inglaterra*, descreve-se a pompa do armamento portado pelos cavaleiros que se preparam para enfrentar mais um temível gigante – «Estrelante tirou as suas [armas] de pardo, sem nenhuma louçainha; no escudo, em campo branco, uma onça tão grande que o ocupava todo» (Moraes, 2016, 38, 179); no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, o Cavaleiro das Armas Cristalinas tem seu descanso perturbado: «... vio sayr do castelo hum monstruoso gigante armado de pelles de onças e liões...», inimigo que, vencido, é embalsamado e conduzido em embaixada ao rei, «por hum carretyro vestido de peles de Onça» (Vasconcelos, 1867, IX, 35-42). Isabel Almeida, detendo-se em uma das sequências do *Palmeirim*, analisa a figura novelesca do «rei tirano» por oposição ao «rei justo», aquele muito bem representado por Tigririno, pagão que «pratica o sacrifício de donzelas e não hesita, quando vê contrariados os seus planos, em desafiar os deuses “com palavras arrogantes”». Trata-se de um «monstruoso príncipe», fruto de «um desequilíbrio original sugerido como pecaminoso», cuja aparência física condiz com seu retrato moral: «da cintura para cima tinha forma humana, dela pera baixo saiu ao tigre em que sua mãe imaginava ao tempo em que del rei o concebia» (Almeida, 1998, 210-211)⁶⁷.

Em segundo lugar, e como vimos, se a curiosidade do europeu estava de há muito aguçada por esses «animais exóticos», testemunhas de longínquas e misteriosas terras asiáticas e africanas (Adroer e Tasis, 1988, 9-22), o período das Navegações trouxe para a ordem do dia os diários de bordo, os relatos de viagens e as cartas oficiais, dando minuciosas notícias do que ia pelos novos mundos, exacerbando o imaginário coletivo. Pouco importa se, antes, informações desse tipo já tivessem sido consideradas em grande parte fantasiosas, como por exemplo o *Le Livre des merveilles du monde* (1355), de Jean de Mandeville (2007, ed. brasileira)⁶⁸, perplexo com

⁶⁷ A personagem consta do Ciclo dos Palmeirins: *Terceira e Quarta Partes da Crônica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se Tratam as Grandes Cavalarias de seu Filho o Príncipe D. Duardos Segundo*, escrita por Diogo Fernandes em 1587.

⁶⁸ Bem mais tarde, Fernão Mendes Pinto (1510-1583) – que de fato passou 21 anos na Índia – escreve o seu extraordinário *Peregrinação*, no mesmíssimo diapasão e movido por intuito de colaborar «na conversão do gentio» (1983). As descrições dos naufrágios de barcos portugueses na *História trágico-marítima*

a enorme quantidade de leões nas cortes orientais, obra por muitos considerada pastiche das viagens de Marco Polo (1254-1324), que noticiara, em capítulo assim intitulado, apontando as grandezas do Gran Kan da China: «De los leones, leopardos, onzas e águilas acostumbradas a cazar con los hombres» (*El Libro de Marco polo*, 1987, I, cap. 17, 83)⁶⁹, o qual personagem, também de fabuloso perfil, parece ecoar o do rei presbítero indiano suposto autor da *Carta do Preste João das Índias* (entre 1160-1190), em cujas terras nascem «panteras», «tigres», «leões brancos e ruivos» em grande abundância e a serviço do poderoso monarca (1998, 55)⁷⁰.

A verdade é que os navegantes ibéricos dos séculos XV e XVI, familiares a João de Barros, não estiveram menos impressionados com as pujantes paisagens – naturais e humanas – com que se deparavam: a «visão do Paraíso», nos termos de Sérgio Buarque de Holanda (1992; Lacarra, 1990), cataloga com propriedade quer a chegada do genovês Cristóvão Colombo (1451-1506) ao Continente Americano em 1492, comandando a frota espanhola (Colombo, *Diários da Descoberta da América*, 1998), quer o desembarque de Pedro Álvares Cabral (1467-1520) na costa nordeste da América do Sul em 1500, a mando da coroa portuguesa. Se o próprio Colombo presta contas de suas viagens aos «cristianíssimos e mui augustos soberanos das Espanhas», no caso de Cabral a palavra descritiva esteve a cargo de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), em sua célebre *Carta* (1999) a D. Manuel I: em ambos os casos, a ênfase é sobre a fauna aviária, principalmente os papagaios, em quantidade «inimaginável»⁷¹. Já para a grande

(publicada entre 1735-1736) revelam o terror dos navegantes e marinheiros de descer em terra firme, «por ser já perto da noite, e por causa dos tigres e leões» – conforme se conta da infeliz expedição de Manuel de Sousa em 1552 (1971, vol. 1, 16).

⁶⁹ A propósito dos nobres e seus felinos treinados para a caça – hábito dos mais cultivados ao longo do século XVI – vale lembrar o belo quadro pintado por Hans Mielich em 1557, retratando o Conde zu Haag, Ladislau von Fraunberg ao lado de sua «onça» de estimação. Pertence à coleção do Príncipe von und zu Liechtenstein, Vaduz-Viena, Inv. n° GE 1065.

⁷⁰ Na nota n° 9, o editor oferece uma interessante listagem de vários autores, referente à «progressiva popularização da figura do Preste João e a sua inserção nos catálogos de *mirabilia*».

⁷¹ No mesmo diapasão e a respeito das «onças» propriamente ditas, documento deveras interessante é a carta («sobre as coisas naturais de S. Vicente») do «Irmão José de Anchieta ao General P. Diogo Laínes, Roma», datada de 31 de maio de 1560, onde não só o jesuíta relata vários e cruentos exemplos da ferocidade desses animais, como informa: «Também há aqui onças, que são de duas variedades: umas cor de veado [= sussuarana ou onça parda], mais pequenas e mais cruéis; outras malhadas e pintadas [=

viagem de circunavegação de Fernão de Magalhães (1480-1521), que içou âncoras no porto de Sevilha em 1519, foi nomeado cronista um dos poucos sobreviventes daquela aventura, Antonio Pigafetta, que, ao passar pela «Terra do Verzino» (= pau-brasil), não deixa de falar dos «porcos, que nos pareceram ter o umbigo nas costas», e de uns «pássaros grandes, cujo bico parece uma colher» e que «carecem de língua» (*Relazione del primo viaggio...*, 2019, 71-73). Aos poucos, os disparates fantasistas vão diminuindo de intensidade, na proporção dos avanços das incursões marítimas: «Na era de 1530, sabado 3 dias do mes de dezembro, parti desta cidade de Lixboa, debaixo da capitania de Martim Afonso de Sousa, meo irmão, que ia por capitam de hua armada e governador da terra do Brasil...». Quem assim noticia é Pero Lopes de Sousa – «verdadeiro capitão da Renascença» - em seu *Diário*: «A terra he mui fermosa, muitos ribeiros d’agua, e muitas ervas e frores, como as de Portugal. Achamos duas onças mui grandes, e nos tornamos para as naos sem vermos gente.» (1964, 13 e 43, respectivamente). No rico capítulo que Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) dedicou às «onças» («Em que se trata de uma alimária que se chama jaguretê»), ele já fala como os «modernos» – inclusive com a similar imprecisão referencial: «Têm para si os portugueses que jaguretê é onça, e outros dizem que é tigre; cuja grandura é como um bezerro de seis meses; falo dos machos, porque as fêmeas são maiores. A maior parte destas alimárias são ruivas, cheias de pintas pretas...» (*Tratado Descritivo...*, 1971, 95, 244-245)⁷². No capítulo 127 da mesma obra, Sousa atesta com convicção («não há dúvida») a existência da lendária *upupiara* (ou *ipupiara*) que habita as águas dos rios, um dos mais antigos mitos brasileiros, monstro marinho cuja imagem fora apresentada por Gândavo, em 1576, como tendo corpo de peixe, cara e garras de tigre feroz e devorador de homens (*A primeira história...*, 2004, 9, 126-132; Taunay, 1999; Cascudo, 2000).

Mas a riqueza da mitologia latino-americana – direta ou indiretamente ligada aos felídeos - é muito mais antiga, se levarmos em conta as

jaguar ou onça pintada] de diversas cores, que são as mais frequentes em toda a parte, e estas, ao menos os machos, são maiores que os maiores carneiros, porque as fêmeas, em tudo semelhantes aos gatos, servem para comer, como por vezes experimentamos». *Minhas Cartas* (1984, 37-38).

⁷² Esta descrição acompanha exatamente a de Pero de Magalhães Gândavo, p. 96, citado na sequência.

regiões geográficas e culturais (meso-América, Andes, Bacia do Amazonas) por onde se espalharam as desenvolvidas civilizações astecas, maias, incas e, ocultas nas florestas, numerosa variedade de tribos adoradoras de divindades ligadas à terra, da qual dependia sua sobrevivência⁷³. No Peru, no sítio arqueológico de Chavin de Huantar, está um monólito de granito (que se acreditava marcar o centro do mundo), decorado com a cabeça de uma misteriosa criatura felina: com grandes narinas, presas e garras, era a principal divindade do povo chavin. O Deus asteca Tezcatlipoca aparecia muitas vezes metamorfoseado em jaguar, fazendo-se reconhecer por seu rugido e tendo por finalidade «deitar o sol no chão». Nas ruínas maias de Tikal, no norte da Guatemala, ainda existe o Templo do Jaguar Sagrado, e no *Popol Vuh* (o *Livro dos Maias*), vários mitos da criação são contados através de pumas e jaguares, além de outros animais menores (*Mitologia latino-americana*, 1995). Curiosamente, constam do Brasão de Armas da Guiana, de recente aprovação (1966), dois jaguares, de pé nas patas traseiras e de perfil: o da esquerda porta um machado (simbolizando o corte da cana para produção do açúcar, riqueza da região) e o da direita um caule do arroz (signo das indústrias deste cereal). Essa imagem, representando a estreita participação dos animais na vida natural, econômica e cultural dos seres humanos, parece remeter àqueles tempos em que os bichos estavam miticamente integrados à «alma» da Natureza e como tal eram compreendidos (Zucker, 41-44). Em meio a eles, entrelaçando realidade e *mirabilia*, nasceu e fez-se homem Clarimundo.

Hipótese de conclusão

A «história fingida» de João de Barros, contrariando o «tópico da modéstia»⁷⁴ com que ele próprio a classificou (escrita «para treinar a pena») e de que recheou os dois Prólogos à obra, está solidamente enraizada na história de seu tempo e no que ela se serviu do passado próximo e remoto,

⁷³ Para maiores informações, da perspectiva dos povos colonizados pelos espanhóis a partir de 1519, quando Hernán Cortés chega a Tenochtitlan (Cidade do México) e conquista definitivamente a cidade em 1521, cf. León-Portilla (1984).

⁷⁴ Denominada «modéstia afetada» em Curtius (1957, V, 86).

indo muito além do «realismo» adstrito à profecia de Fanimor. O que não surpreende, tendo sido Barros educado pelo protótipo «de um cortesão ideal» (Panegassi, 2017, 279), conforme se descreve, no primeiro dos Prólogos, a erudição de seus estudos. Os três livros desta *Prymera parte da Cronica...*, de irrepreensível coerência e sem trair os padrões que desde os primórdios marcaram o gênero épico (Hegel, 1964, VII, 276), jamais perdem de vista o sagrado destino do protagonista, lembrado a cada epifonema e ilustrado por suas vitoriosas «provações».

No rol de empecilhos, o sonho da rainha Briaina e seus desdobramentos podem ser considerados uma das estratégias mais bem conseguidas de João de Barros, por duas razões: 1) do ponto de vista diegético, conforme se viu, aqueles fatos solucionados quase ao final do Livro III, próximos ao desfecho, mostram um personagem agora completo, amadurecido, pronto a vencer qualquer inimigo (visível e invisível), praticamente impermeabilizado contra o Mal interno ou externo, à altura da Dinastia que ele inaugurará; 2) do ponto de vista simbólico, a colocação da «onça» (pantera/leopardo/tigre/jaguar/lince) em campo atendeu a duplo desígnio: à coragem no enfrentamento de «uma onça», cuja ferocidade verga até os mais fortes; e à vitória contra a sedução e a sexualidade, controlada por uma feiticeira a mando do Diabo maliciosamente atento à paralela sensualidade dos felinos⁷⁵.

Afinal, já nos perguntamos, que «onça» terá visto João de Barros? Ousemos uma hipótese, sem perder de vista que a obra, publicada em Portugal em 1522, envolve imaginários, sensibilidades e geografias bem mais amplos e anteriores (Franco Júnior, 2010, 49-93). Nas *Décadas*, Barros relata as interlocuções entre Afonso de Albuquerque (1453-1515) e o Rei de Ormuz (antiga cidade à entrada do atual Golfo Pérsico), por volta de 1507/1508, com trocas de cartas entre o Almirante e D. Manuel I, onde se dá notícia de um certo «caçador de onças» Nicoláo Ferreira, com cujas feras foi agraciado o referido Rei, assistido por «seus governadores e emires», além de «nobres do Reino». Perante eles se apresentou, em embaixada, «D. Garcia de Noronha, como pessoa principal, e muitos fidalgos»,

⁷⁵ Em pleno século XX, o grande escritor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), em um de seus primorosos contos, também «reinventa» a linguagem capciosa das «onças»: «Meu tio o iauaretê», in Rosa (1994, vol. II, 825).

trazendo «o embaixador o presente ante si nesta ordem: vinham dois homens a cavalo, e cada um deles trazia uma onça, os quaes sabiam caçar montaria com elas...» (Barros, 1946, vol. IV, 131-132). Muito mais faustosa do que esta foi a extravagante embaixada de Tristão da Cunha, em 1514, tendo como seu secretário Garcia de Resende, com destino a Roma, levando de presente ao papa Leão X uma série de «amostras» das fabulosas riquezas conquistadas pelos portugueses na Índia, já sob o governo de Afonso de Albuquerque. Na entusiasmada carta que o doutor João de Faria, membro da comitiva, enviou a D. Manuel – com descrições que nada ficam a dever ao reino do Preste João ou às grandiosas comemorações que abundaram nos livros de cavalarias do tempo (Perdomo, in Mongelli, 2012, 365) -, «o alifante com todo seu atabio» roubou a cena, como «ua cousa tam sinalada e tam espantosa», não só por fazer Roma curvar-se «ante o triunfo de Vossa Alteza», mas inclusive pelo insólito, pois «nom se acha escritura per todos estes estreadores que nunca alifante da Índia viesse em Roma, bem que d’Africa e doutras partes no tempo dos emperadores vieram». E para aumentar o espanto geral, «depois ia a onsa, isso mesmo atabiada, e as trombetas do Papa e da embaixada e charamelas do Papa e do Embaixador, que cá pareceram muito bem», porque «muito honraram e estadearam tam grande festa» (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 1998, V, 407-410, em Apêndice).

Portanto, essa «onça» refere o animal vindo de partes da Índia ou até da África (leopardo, pantera, tigre, lince, guepardo...), por onde andavam azafamados os portugueses; trata-se, etimologicamente, do *l’once* > *once* derivado do *lynx*, cujo *habitat*, vimo-lo, transita da África para a Ásia, através do Oriente Médio, disseminando-se em antiquíssimas e constantes migrações. No entanto, vivendo ao pé de D. Manuel e de D. João III, não seria de todo improvável se o estudioso Barros tivesse na imaginação também o jaguar americano, o *iuaretê*, ao menos por ouvir notícias dele... Afinal, anos mais tarde, quando D. João III, em 1534, resolveu dividir a colônia do Brasil em capitânicas hereditárias para melhor administrá-la, coube a Barros, em parceria com Aires da Cunha, as capitânicas do Rio Grande e do Maranhão, no norte; em 1535 partiu a primeira expedição, na qual iam dois filhos de Barros sob o comando de Cunha, para explorar aquelas terras inóspitas e desconhecidas; após três anos sem sucesso, regressaram a

Portugal, com várias naus perdidas. Por volta de 1550, o persistente historiador tentou, ainda uma vez, cuidar de sua capitania e de novo enviou seus dois filhos, mas voltaram frustrados ao ponto de partida, porque encontraram resistência feroz de potiguares e de franceses palmilhando a costa (Malheiro Dias, 1924, III, 252-257). Como essas excursões eram longamente preparadas (assim ensinaram os fenícios e outros navegantes de eras remotas⁷⁶) e com muita antecedência; como Barros contou sempre com o beneplácito de D. Manuel e de D. João III já em 1521, data da subida do jovem monarca ao trono, além da paulatina ocupação de cargos de grande responsabilidade na Casa da Índia; e como já ajuntava anotações para escrever, futuramente, sobre «as coisas de Santa Cruz», alguma «onça» d'além Atlântico não poderá então ter cruzado seus horizontes de ficcionista e historiador em potencial⁷⁷?

Independente da identificação específica do extraordinário felino travestido de Farpinda e derrotado pelo futuro Imperador Clarimundo, nada impediria o seu vencedor de ostentar com orgulho - como no passado e ainda nos dias de hoje - uma pele de onça sobre os ombros, tal qual fez um Kikuyu, feiticeiro de certa tribo no Kenya, ornamento reservado apenas aos guerreiros e aos poderosos ombreados à inteligência, à força e ao poder de qualquer animal da linhagem *Panthera*.

⁷⁶ Para introdução ao tema e tendo em vista a importante Bibliografia ali sugerida, consulte-se Henri Bresc, verbete «Mar», in Le Goff e Schmitt (2002, vol. II, 95-104).

⁷⁷ Acerca desta possibilidade e reafirmando o que eu disse anteriormente, à página 27, sobre «imaginários» e «sensibilidades coletivas», alinho-me inteiramente ao que afirmou o historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, em seu mais recente livro, a propósito da palavra *utopia* (conforme cunhada por Tomás More no século XVI) e das dúvidas que o uso dela levanta entre historiadores: «Privilegiar o rótulo sobre o conteúdo não afeta apenas grandes temas historiográficos, representa um empobrecimento epistemológico considerável. Tal procedimento implicaria dizer, a título de ilustração, que um sentimento ou uma doença não tinham existência ao momento em que se tomou conhecimento deles, apesar de antes de nomeados não terem deixado de ser sentidos, vividos, manifestados. Por isso mesmo, ninguém recusa aplicar “nostalgia” ao lamento pela falta da terra natal feito por Ulisses, Valtério ou Rolando, ainda que a palavra seja criação de um médico alsaciano em 1688». (2021, 44)



Fig. 4 – A Kikuyu witch doctor, in Kenya, conveys his exalted status by wearing a cheetah skin⁷⁸.

⁷⁸ *Wild Cats of the World*, photographs and drawings Art Wolfe; text Barbara Sleeper, New York, Crown Publishers, 1995, p. 174. (All rights reserved).

Bibliografia citada

- A Carta de Pero Vaz de Caminha*, reprodução fac-similar do manuscrito, com leitura justalinear de Antonio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale, São Paulo, Humanitas, 1999.
- Adroer e Tasis, Anna M., «Animals exóticos als palaus reials de Barcelona», *Medievalia*, t. 8 (1988), pp. 9-22.
- Afonso X, *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el nono, nueuamente glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad*, Impresso en Salamanca por Andrea de Portonaris, 1555, d. Boletín Oficial del Estado, 1985, 3 vols.
- Almeida, Isabel Adelaide P. D., *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1998 [Tese de Doutoramento].
- Alvar, Carlos, «Metamorfosis artúricas: el Gato Paul», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 187-208.
- Andrade Franco, José Luiz *et al.*, «History of Science and Conservation of the Jaguar (*Panthera Onca*) in Brazil», *HALAC - Historia Ambiental, Latinoamericana y Caribeña*, v.8, n.2 (2018), pp. 42-72. <http://halacsolcha.org/index.php/halac>
- Andreas Capellanus, *De amore*, ed. bilíngue, trad. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Festin de Esopo, 1985. [Capelão, André, *Tratado do Amor Cortês*, trad. brasileira Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2000].
- Antonio Pigafetta, *Relazione del Primo Viaggio Intorno Al Mondo* [*A primeira viagem ao redor do mundo*. O diário da expedição de Fernão de Magalhães, int. e notas Carlos Amoretti, trad. Jurandir Soares dos Santos, Porto Alegre, L&PM, 2019].
- Aristóteles, *Historia Animalium* in *The Works of Aristotle*, trad. ingl. A. Smith M.A., Oxford, Clarendon Press, 1962, vol. IV by D'Arcy Wentworth Thompson. [*História dos Animais*, ed. brasileira, trad. Maria de Fátima Sousa e Silva, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2014].

- Baroja, Julio Caro, *As bruxas e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Veja, 1978.
- Battisti, Carlo; Alessio, Giovanni, *Dizionario Etimológico Italiano*, Firenze, Barbera Editore, 1954, vol. IV.
- Bestiário Medieval*, ed. Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986.
- Bethencourt, Francisco, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália, séculos XV-XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- , *O imaginário da Magia. Feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- Bluteau, Raphael, *Vocabulário Português e Latino*, Germany, Georg & LMS Verlag, 2002, tomando por base a edição lisboeta de 1720, na oficina de Pascoal da Sylva.
- Bologne, Jean Claude, *Da chama à fogueira. Magia e Superstição na Idade Média*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.
- Brandão, Junito, *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*, Petrópolis RJ, Vozes, Ednub, 1993.
- Brea, Mercedes, «Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans», *Revue des Langues Romanes*, (1994), pp. 403-431. (Academia.edu/39748225).
- Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, ed. Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- Buquet, Thierry, «Le guépard médiéval, ou comment reconnaître un animal sans nom», *Reinardus*, 23 (2011), pp. 12-47. (Academia.edu/1177913).
- , «Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales. Jacques Toussaint. Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes», *Trema - Société archéologique de Namur*, pp.97-121, 2013 <<https://shs.hal.science/halshs-00905429v1>> (cons. 21/12/2024).
- Campbell, Joseph, *O Herói de Mil Faces*, São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1995.
- Camus, Jules, «La Lonza de Dante et les léopards de Petrarque, de l'Arioste, etc.», *Giornale storico della letteratura italiana*, 53 (1909), pp. 1-40.
- Cardini, Franco, «O guerreiro e o cavaleiro», in Jacques Le Goff, *O Homem Medieval*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 57-80.

- Carta do Preste João das Índias* - Versões medievais e latinas, pref. e notas Manuel João Ramos; trad. Leonor Buescu; seleção iconográfica Manuel João Ramos e Alexandra Campos, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- Cascudo, Luís da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, rev., atual. e ilustr., São Paulo, Global, 2000.
- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, t. I, Paris, Ed. Klincksieck, 1968.
- Chrétien de Troyes, *Perceval o el cuento del Grial*, trad. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Cícero, *Da República*, trad. e notas Amador Cisneiros, São Paulo, Edipro, 2021.
- Conde, Justina Ruiz de, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.
- Cristovão Colombo, *Diários da Descoberta da América. As Quatro Viagens e o Testamento*, trad. Milton Persson; int. Marcos Faerman; notas Eduardo Bueno, Porto Alegre, L&PM, 1998.
- Cunha, Antônio Geraldo da *et al.*, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, MEC – Instituto Nacional do Livro, 1957.
- D. João I, *Livro da Montaria* conforme o manuscrito nº 4352 da Biblioteca Nacional de Lisboa, ed. Francisco Maria Esteves Pereira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.
- Dante Alighieri, *Divina Comédia*, ed. bilíngue, trad. e notas João Trentino Ziller, notas de leitura João Adolfo Hansen, Cotia SP, Ateliê Editorial, Campinas SP, Editora da Unicamp, 2010.
- De Fontenay, Elisabeth, *Le silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- Delumeau, Jean, *História do Medo no Ocidente, 1300-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Dias, João José Alves (coord.), *Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, vol. 5, in *Nova História de Portugal*, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

- Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Espanhola, Año de la Vitoria, s.a..
- Du Cange, Charles, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Bologna, Forni Editore, 1982 [1885].
- Duby, Georges, *Eva e os Padres. Damas do século XII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- El jaguar en el nuevo milênio*, eds. R. A. Medellín, *et al.*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, Maria Carmen, *Bibliografía de los Libros de Caballerías Castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Eizirik, Eduardo *et al.*, «The late Miocene radiation of modern felidae: a genetic assessment», *Science*, vol. 311 (2006), pp. 73-77.
- , «Defining and mapping mammalian coat pattern genes: multiple genomic regions implicated in domestic cat stripes and spots», *Genetics* Jan, 184 (1) (2010), pp. 267–275.
- , «The effect of habitat fragmentation on the genetic structure of a top predator: loss of diversity and high differentiation among remnant populations of Atlantic Forest jaguars (*Panthera onca*)», *Mol. Ecol.* Nov, 19 (22) (2010), pp. 4906-4921.
- El libro de Marco Polo anotado por Cristobal Colon. El libro de Marco Polo versión de Rodrigo de Santaella*, ed., int. y notas Juan Gil, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Enciclopedia Dantesca*, ed. geral Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1975, 6 vols.
- Ernout, A; Meillet, A., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Esopo, *Fábulas Completas*, trad. Maria Celeste C. Dezotti; apresentação Adriane Duarte, São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, transc. Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, *Século XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa*, coords. e eds. Margarida dos Anjos; Marina Baird Ferreira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

- Figueiredo, Fidelino de, *A épica portuguesa no século XVI*, Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, n° 6, 1950.
- Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, eds. Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes, Fernando Maués, Cotia SP, Ateliê, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2016.
- Franco Júnior, Hilário, «O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário», in *Os três dedos de Adão. Ensaios de mitologia medieval*, São Paulo, Edusp, 2010, pp. 49-93.
- , *Em busca do Paraíso perdido: as utopias medievais*, Cotia, SP, Ateliê Editorial; Editora Mnêma, 2021.
- Gabriel Soares de Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, acrescentada de alguns comentários de Francisco Adolfo de Varnhagen, São Paulo, Companhia Editora Nacional / Editora da Universidade e São Paulo, 1971 (Brasiliana, v. 117).
- Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, int. e notas André Crabbé Rocha, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, 5 vols.
- Gomes de Brito, Bernardo, ed., *Historia Tragico-Maritima. Em que se oferecem chronologicamente os Naufragios que tiveraõ as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegaçaõ da India*, Lisboa, Edições Afrodite, 1971, 2 vols.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética – Poesia*, trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães Editora, vol. VII, 1964.
- Heinrich Kramer, James Sprenger, *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras*, trad. Paulo Fróes, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1991.
- História das Mulheres*, ed. Georges Duby e Michelle Perrot, Porto, Afrontamento, São Paulo, Ebradil, 1990.
- Holanda, Sergio Buarque de, *Visão do Paraíso*, São Paulo, Brasiliense, 1992.
- Homero, *A Ilíada*, trad. e nota int. Cascais Franco, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.
- , *Odisséia*, trad. Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1960.
- Hugonis de S. Victore, «De Bestiis et Aliis Rebus», *Libri Quator Patrologiae Latina*, ed. J. P. Migne, Bélgica, Brepols, 1993 [Ed. originale Paris, 1854], t. CLXXVII.

- I Fioretti di San Francesco* – 21/«Do lobo conduzido pelo Bem-aventurado Francisco à grande mansidão (*Fi* 21)», in *Fontes Franciscanas*, ed. comemorativa do Oitavo Centenário da Conversão de São Francisco, Coord. geral Dorvalino Francisco Fassini, ed. João Mamede Filho, Santo André, SP, Editora O Mensageiro de Santo Antônio, 2004, pp. 960-969. < http://centrofranciscano.capuchinhosp.org.br/fontes-leitura?id=2886&parent_id=2864 >.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, texto preparado por Wallace M. Lindsay, trad. espanhola José Oroz Reta & Manuel Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, 2 vols.
- Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea: vidas de santos*, trad. Hilário Franco Júnior, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Jean de Mandeville, *Viagens de Jean de Mandeville*, trad., int. e notas Susani Silveira Lemos França, Bauru SP, Edusc, 2007.
- João de Barros, *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal descendem / [tyrada de lynguoage Ungara em a nossa Portuguesa per Joam de Barros]. Se empremio nesta çydade de Lyxboa per German Guarlharde*, 1522.
- , *Crónica do Imperador Clarimundo*, pref. e notas Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1953, 3 vols.
- , *Década primeira da Ásia de João de Barros dos feitos que os portugueses fezerão no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente*, Impresso em Lisboa por Jorge Rodriguez, 1628.
- John of Salisbury, *Policraticus*, ed. Miguel Angel Madero, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Lisboa, Panorama, 1867.
- José de Anchieta, *Minhas Cartas*, extraídas do livro *Cartas, Correspondência Ativa e Passiva*, ed. Padre Hélio Abranches Viotti, S.J. , São Paulo, Loyola, 1984.
- , *Décadas*, sel., pref. e notas António Baião, Lisboa, Sá da Costa, 1946, 4 vols.
- Kitchener, Andrew, *The Natural History of the Wild Cats*, A Comstock book published by Cornell University Press, 1991.

- Klapisch-Zuber, Christiane, dir. *A Idade Média*, in *História das Mulheres*, ed. Georges Duby e Michelle Perrot, Porto, Afrontamento, São Paulo, Ebradil, 1990, vol. 2.
- Lacarra, M^a Jesús; Blecua, J. Manuel Cacho, *Lo Imaginario en la Conquista de América*, Zaragoza, Edición Oroel, 1990.
- Le Goff, Jacques, «Os sonhos na cultura e na psicologia coletiva do ocidente medieval», in Id., *Para um novo conceito de Idade Média*, Lisboa, Editorial Estampa, 1980, pp. 281-288.
- , *A Civilização do Ocidente Medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, 2 vols.
- , *O Homem Medieval*, Lisboa, Presença, 1989.
- , «Os Sonhos», en Id., *O imaginário medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 283-334.
- , *São Francisco de Assis*, Rio de Janeiro, Record, 2001.
- , Schmitt, Jean-Claude, *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, coord. trad. Hilário Franco Júnior, Bauru SP, EDUSC, São Paulo, SP, Imprensa Oficial do Estado, 2002, 2 vols.
- Le Roman de Renart*, version Paulin Paris, préf. Béatrix Beck, Gallimard, 2005.
- Ledda, Giuseppe, «Un bestiario metaletterario nell’*Inferno* dantesco», *Studi Danteschi* LXXVIII (2013), pp. 119-154.
- León-Portilla, Miguel, *A conquista da América latina vista pelos índios. Relatos astecas, maias e incas*, trad. Augusto Ângelo Zanatta, Petrópolis, Vozes, 1984.
- Livro das Aves*, ed. Maria Isabel Rebelo Gonçalves, Lisboa, Colibri, 1999.
- Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Confluência, 1956.
- Malheiro Dias, C., «O Regímen Feudal das Donatárias: anteriormente à instituição do Governo Geral (1534 - 1549): As Capitánias Setentrionais», in ID., *A Idade Média Brasileira: A Colonização*, Col. História da Colonização Portuguesa do Brasil, vol. III, Porto, Litografia Nacional, 1924, pp. 252-257.
- Michel de Montaigne, *Essais. Montaigne. O Homem e a Obra*, trad., pref. y notas Sérgio Millet, Rio de Janeiro, TecnoPrint, s.a.

- Mitologia latino-americana. Astecas, Maias, Incas e Amazônia*, comp. Geraldine Carter, introd. Rachel Storm, Lisboa, Editorial Estampa / Círculo de Leitores, 1995.
- Mittman, Asa e Kim, Susan, «Ungefraegelicu deor: monsters and truth in the *Wonders of the East*, different visions», *A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, vol. 2 (2009). < <https://www.academia.edu/2135905/> > (cons. 21/12/2024).
- Mongelli, Lênia Márcia de M., *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*, Coitia-SP, Íbis, 1995.
- Oliva, Héctor Santiesteban, *Tratado de Monstruos. Ontología Teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- Oliveira Marques, A. H. de, *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos de vida quotidiana*, Lisboa, Sá da Costa, 1974.
- Ovídio, *As Metamorfoses*, trad. David Jardim Júnior, Rio de Janeiro, Tecno-print, 1983.
- Paixão, Rosário Santana, *Aventura e Identidade. História fingida das origens e fundação de Portugal. “Crônica do Imperador Clarimundo”*, um livro de cavalarias do quinhentismo peninsular, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1996 [Tese de Doutoramento].
- Panegassi, Rubens Leonardo, *O Pasto dos Brutos: contexto de João de Barros, horizonte histórico e política nas Décadas da Ásia*, Belo Horizonte, MG, Fino Traço, 2017.
- Papavero, Nelson, «Considerações sobre os felinos do Velho Mundo tratados como ‘onças’: notas históricas e etimológicas», coord. da série monográfica Mário Eduardo Viaro, São Paulo, NEHiLP/FFLCH/USP, 2017. (Arquivos do NEHiLP, vol.14, texto online): <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/188/171/808-1>> (cons. 21/12/2024).
- Pascual, Llúcia Martín, «La Tradición de los Bestiarios Franceses y su influencia en la Península Iberica», *Estudios Humanísticos. Filología* 36 (2014), pp. 115-140.
- Patch, Howard Rollin, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

- Pearson, Richard G; Dawson, Terence P., «Predicting the impacts of climate change on the distribution of species: are bioclimate envelope models useful?», 2003. DOI: <<https://doi.org/10.1046/j.1466-822X.2003.00042.x>>.
- Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. e intr. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Perdomo, María del Rosário Aguilar, «Jardim, festa e literatura cavaleiresca», in *E fizeram taes maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*, org. Lênia Márcia Mongelli, Cotia SP, Ateliê Editorial, 2012, p.365.
- Pereiro, Carlos Paulo Martínez, *Natura das animalhas. Bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 1996.
- Pero de Magalhães de Gândavo, *A Primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, texto modernizado e notas Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- Pero Lopes de Sousa, *Diário de Navegação*, Cadernos de História, Brasil Bandechi (dir.), int. J. P. Leite Cordeiro; notas Com^{te} Eugênio de Castro, São Paulo, Obelisco, 1964.
- Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Jérôme Million, 2005.
- Physiologus*, transl. Michael J. Curley, Austin & London, University of Texas Press, 1979.
- Plínio el Viejo, *Historia Natural*, Libros VII-XI, trad. y notas E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M^a Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, M^a L. Arribas Hernáez, Madrid, Gredos, 2003, (vol. 308 da Biblioteca Clásica Gredos)
- Plutarco, *Obras Morales y de Costumbres*, int., trad. y notas Vicente Ramón Palerm y Jorge Bergua Caverro, Madrid, Gredos, 2002. «Moralia», Biblioteca Clásica, vol. IX).
- Poema de Gilgamesh*, est. preliminar, trad. y notas Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos, 1992.
- Reis, Flávio Antônio Fernandes, «O Clarimundo: uma “pintura methaforica” composta por João de Barros», *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística*, Recife, 12 (1), (jul/dez 2013), pp. 220-237.

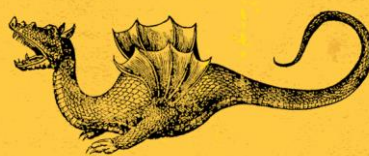
- Rosa, João Guimarães, *Ficção Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, vol. II, p. 825.
- Rougemont, Denis, *A História do Amor no Ocidente*, São Paulo, Ediouro, 2003.
- Santo Agostinho, *A cidade de Deus*, trad. Oscar Paes Lemes, São Paulo/Petrópolis, Vozes, co-edição com Federação Agostiniana Brasileira, 1990, 2 vols.
- Saraiva, José Hermano, *História de Portugal*, Lisboa, Alfa, 1993.
- Schmitt, Jean-Claude, *História das Superstições*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1997.
- Schmitt, Jean-Claude, «Le sujet et ses rêves», in *Les corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 241-315.
- Schneider, A. *et al*, «How the Leopard hides its Spots: *ASIP* mutations and melanism in wild cats», *PLoS ONE* 7(12) (2012): e50386. <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0050386>> (cons. 21/12/2024).
- Systema Naturae* = Caroli Linnaei, *Systema Naturae*. Per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis, ed. décima reformata, Holmiae, Impensis direct Laurentii Salvii, 1759, 2 t., <<https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/542>> (cons. 21/12/2024).
- Taunay, Afonso de Escragnoles, *Zoologia fantástica do Brasil (séculos XVI e XVII)*, apes. Odilon Nogueira de Matos, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
- Trachsler, Richard, «Du lynx à l'once. Animaux réels et créatures symboliques», *Reinardus*, 29, pp.142-163, in «The Zurich Open Repository and Archive», University of Zurich, <<https://doi.org/10.5167/uzh-170209>> (cons. 21/12/2024).
- Van Woensel, Maurice, *Simbolismo animal medieval. Os Bestiários*, João Pessoa, Editora Universitária, 2001.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, *Os Livros de Cavalarias Portugueses dos séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Pearlbooks, 2012.

- , dir., *O Universo de Almourol. Base de Dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII*, 2017 <<https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/>> (cons. 21/12/2024).
- Vergílio, *Eneida*, trad. Tassilo Orpheu Spalding, São Paulo, Cultrix, 1981.
- Wild Cats of the World*, photographs and drawings Art Wolfe; text Barbara Sleeper, N.Y., Crown Publishers, 1995.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Anthony Munday, *The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos. A critical edition with an Introduction, Critical Apparatus, Notes, and Glossary*, edited by Leticia Álvarez-Recio, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2022

Noemi Ricci
(Università di Verona)

§

El volumen que aquí se reseña constituye la primera edición moderna de la traducción que Anthony Munday realizó a finales del siglo XVI del libro de caballerías castellano *Primaleón de Grecia* (1512), basándose principalmente en la versión francesa de François de Vernassal (1550). *The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos* (Londres, 1589) sale ahora rescatada del olvido en una edición crítica y anotada a cargo de Leticia Álvarez-Recio. Este meticuloso trabajo ecdótico-bibliográfico se integra en la colección «Varia» de la Western Michigan University, dedicada a la publicación de ediciones y traducciones de textos poco estudiados, pero de notable valor cultural y literario.

La obra se abre con un detallado estudio introductorio estructurado en tres apartados: «Anthony Munday, Early Modern Prose Fiction, and European Chivalric Romance (1577-1603)» (pp. 1-23), «Translating Spanish Romances in Sixteenth-Century England: Munday's Method of Translation in *Palmendos*» (pp. 24-41) y «The Publication History of Anthony Munday's *Palmendos*» (pp. 42-54). La parte central del trabajo es la propia edición crítica (pp. 55-222), enriquecida por un extenso apartado de notas explicativas («Explanatory Notes» pp. 223-298), la política editorial («Editorial Policy» pp. 299-301), las descripciones bibliográficas de los testimonios («Bibliographical Descriptions» pp. 302-307), los criterios de «Word Division» (pp. 308-310), un glosario («Glossary» pp. 311-334), un

Anthony Munday, *The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos. A critical edition with an Introduction, Critical Apparatus, Notes, and Glossary*, edited by Leticia Álvarez-Recio, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 2022. Reseña de Noemi Ricci, *Historias Fingidas*, 12 (2024), pp. 233-237.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1583> - ISSN 2284-2667

índice de personajes («List of Characters» pp. 335-339) y finalmente la bibliografía («Bibliographical References» pp. 341-361).

La primera parte de la introducción, titulada «Anthony Munday, Early Modern Prose Fiction, and European Chivalric Romance (1577-1603)», analiza los aspectos más relevantes de la vida y obra de Anthony Munday, figura destacada en el panorama literario de la Inglaterra de los Tudor y pionero en la adaptación de la literatura caballerescas al público inglés. Álvarez-Recio subraya su notable versatilidad como autor, poeta, dramaturgo y traductor, así como su activa participación en el dinámico mundo editorial de la época. Este apartado se estructura en torno a tres etapas fundamentales que permiten trazar la evolución de su trayectoria creativa y profesional: «Munday's Earliest Narrative Experiments: The 1570s», «Romance and Native Prose Fiction: Munday's Chivalric Translations in the 1580s» y «Munday's Translations and the Boom of Prose Fiction in the 1590s». Munday inicia su carrera en el ámbito editorial a una edad temprana, como aprendiz en el taller de John Alde (activo entre 1555 y 1584), donde entra en contacto con las nuevas tendencias del mercado que luego definirían su producción literaria. En este contexto, el autor forja una identidad profesional caracterizada por su habilidad para identificar y responder a los intereses del público inglés, abarcando desde la prosa y el teatro hasta los folletos y las traducciones. Su trabajo en este último ámbito resulta particularmente relevante, ya que en 1602 completa la traducción de los ciclos narrativos de *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Oliva*, contribuyendo significativamente a la incorporación de los libros de caballerías castellanos en la tradición literaria inglesa.

Siguiendo adelante con la introducción, el segundo apartado, «Translating Spanish Romances in Sixteenth-Century England: Munday's Method of Translation in *Palmendos*», da cuenta de los métodos y estrategias traductivas de Munday, abordando la cuestión desde una perspectiva editorial, ideológica y cultural. La fuente primaria para el trabajo del autor es la traducción al francés del *Primaleón*, llevada a cabo por François de Vernassal en 1550, hecho que queda reflejado en la primera página de *Palmendos*, donde se indica que fue «Translated out of French by A.M.». Sin embargo, es evidente que Munday recurrió también al original castellano - como lo demuestran ciertos pasajes que guardan mayor afinidad con la versión española - y, posiblemente, a la traducción italiana de Mambrino Roseo (1548). En todo caso, la pluralidad de modelos permitió elaborar una adaptación que, aunque se desvíe de la estructura original, busca responder a los gustos y expectativas del público isabelino. Una de las

peculiaridades más interesantes de *The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos* es su diseño narrativo; mientras el *Primaleón de Grecia* relata las aventuras de ambos descendientes de Palmerín -Palmendos y Primaleón- Anthony Munday prefiere centrarse únicamente en el primero de los hermanos. Se traducen, entonces, solo los primeros treinta y dos capítulos de la obra de Vernassal, dejando las hazañas de Primaleón para un segundo libro que verá la luz en 1595, bajo el título de *The First Book of Primaleon of Greece*. La adaptación inglesa va más allá de los cambios estructurales, al incorporar transformaciones tanto ideológicas como estéticas. En este proceso, se limita el uso del lenguaje figurado, se omiten o suavizan las escenas violentas, así como las referencias explícitas a la sexualidad y a todos aquellos comportamientos considerados indecorosos, conformando un mensaje orientado hacia las virtudes de la cortesía y de los buenos modales. En cuanto a la caracterización de los personajes, Munday adopta un enfoque maniqueo, erradicando todo rasgo positivo en los antagonistas para establecer una separación tajante entre el bien y el mal. Finalmente, en consonancia con el clima religioso de la Inglaterra isabelina, el traductor elimina cualquier alusión al catolicismo para evitar la divulgación de estos ideales en un entorno protestante.

En el tercer y último apartado de la introducción, «The Publication History of Anthony Munday's Palmendos», la autora reconstruye la trayectoria editorial de *The Honourable, Pleasant, and Rare Conceited Historie of Palmendos* desde su primera impresión en el taller londinense de John Charlewood en 1589. Pese a la popularidad que alcanzó la obra, tras la *editio princeps* solo se publicaron dos ediciones adicionales; una en 1653, a cargo de Elizabeth Alsop, y otra en 1663, bajo el sello de Thomas Fawcett. Sin embargo, de acuerdo con Hayes (1925), Álvarez-Recio plantea la posible existencia de una versión anterior a la de Alsop, de la cual no se conservaría ningún ejemplar ni registro conocido. En cualquier caso, la edición de 1653, anunciada como «Newly Corrected and Amended», presenta unos cambios significativos con respecto a la *princeps*, que incluyen modificaciones en la ortografía, puntuación y sintaxis, así como alteraciones narrativas. Diez años más tarde, Fawcett presenta al público la última impresión conocida de *Palmendos*, ofreciendo un texto más breve y asequible, aunque enriquecido con dos grabados que representan a Palmendos y Belcar en figura de caballero.

Después del detallado estudio introductorio, se presenta la edición crítica del texto, que constituye el núcleo central del riguroso trabajo de Álvarez-Recio, acompañada por un riquísimo apartado de «Explanatory

Notes», unas notas explicativas que proporcionan aclaraciones de carácter histórico-cultural, lingüístico, literario y traductológico. El texto está encabezado por dos paratextos: una dedicatoria al corsario y explorador Sir Francis Drake (1540-1596), seguida de una carta dirigida a los lectores a través de la fórmula «To the courteous Reader» (p. 57). En las notas, Álvarez-Recio ilumina los pasajes más complejos del texto, ofrece una información detallada sobre los topónimos y antropónimos citados por Munday, así como sobre algunos aspectos sociales, políticos y religiosos de la Inglaterra renacentista. Se incluyen en este apartado algunos comentarios sobre los personajes, que abarcan desde breves relaciones de parentesco hasta detalles contextuales que facilitan una lectura más informada. Asimismo, se exploran las decisiones traductológicas de Munday y se señalan las discrepancias entre su traducción, la versión francesa de Vernassal y el texto original castellano, revelando el rico diálogo intertextual que caracteriza la obra.

A continuación, se exponen los criterios editoriales que sustentan la edición. En primer lugar, Álvarez-Recio justifica la elección del texto-base. De las tres copias conocidas de la primera edición - conservadas en la Huntington Library (62667), la British Library (C.56.d.10) y la Biblioteca Bodleiana (Vet. A1 e.110) - se seleccionó la primera de ellas, al ser la única completa en todas sus partes. Este ejemplar se coteja con las otras dos copias existentes, así como con las ediciones del siglo XVII para una reconstrucción textual sólida y precisa. La «Editorial Policy» se detalla en las secciones «Spelling», «Typography», «Punctuation» y «Pagination, Chapter and Paragraph Division». Álvarez-Recio opta por una edición con ortografía original («original spelling edition»), buscando preservar, en la medida de lo posible, la grafía del impreso original. Sin embargo, se introducen ciertas normalizaciones, como el desarrollo de ligaduras, abreviaturas y suspensiones. De manera similar, la puntuación original se respeta, salvo en aquellos casos en que podría generar confusión para el lector contemporáneo, logrando así un equilibrio entre fidelidad textual y accesibilidad interpretativa.

Hacia el final del volumen, el apartado «Bibliographical Descriptions» documenta de forma exhaustiva las características formales de las tres ediciones existentes «The First Edition (1589)», «The Second Edition (1653)», «The Third Edition (1663)», incluyendo la reproducción de los grabados de Palmendos (p. 309) y Bellcar (p. 310) de la versión de Fawcett.

El aparato crítico se completa con un glosario («Glossary»), que aclara todos aquellos términos y expresiones que el lector contemporáneo

podría desconocer, así como vocablos arcaicos, caídos en desuso o cuyo significado ha evolucionado desde el siglo XVI. A su vez, la autora destaca los elementos de originalidad del léxico de Munday, que consisten en la introducción de numerosos neologismos («Neologisms») y cuasi-neologismos («Quasi-Neologisms») que se recopilan en un listado.

Finalmente, la investigadora concluye su edición con un elenco exhaustivo de todos los personajes que intervienen en la historia, organizado alfabéticamente en la sección titulada «List of Characters». Cada personaje es descrito brevemente, detallando tanto su papel dentro de la trama como su relación con otros personajes relevantes. Esta lista resulta de gran utilidad para el lector, ya que facilita el seguimiento de las complejas tramas y las múltiples relaciones que se entrelazan a lo largo de la obra, proporcionando de este modo una lectura más clara y estructurada. Las últimas páginas están dedicadas a la bibliografía, «Bibliographical References», diferenciando las fuentes primarias de las secundarias.