

Épica e imagen: un análisis socio-poético de los manuscritos de Jerónimo Corte-Real (ca. 1569 y 1575)¹

Epic and Image: a Socio-Poetic Analysis of Jerónimo Corte-Real's Manuscripts (ca. 1569 and 1575)

Aude Plagnard

Université Paul Valéry, Montpellier 3

FRANCIA

aude.plagnard@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 215-239]

Recibido: 01-12-2016 / Aceptado: 28-12-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.14>

Resumen. El códice Cadaval 31 del Arquivo Nacional da Torre do Tombo y el manuscrito 3693 de la Biblioteca Nacional de España son dos valiosísimas piezas: dos manuscritos épicos e ilustrados en color por su autor, el portugués Jerónimo Corte-Real. El propósito del poeta pintor, tan original respecto a los soportes empleados para la producción épica del período, es perfectamente coherente con la importancia de la enargeia y del estilo visual de sus poemas. Texto e imagen comparten pues la misma retórica, puesta al servicio de la figura del poeta artista y humanista, capaz de ilustrarse en todas las artes, que tanto éxito tuvo en el caso

1. Agradezco a Miguel Martínez y Elizabeth Davis la organización del panel «Early Modern Hispanic Poetry and the Material Turn» (patrocinado por la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry) en el 62º Congreso anual de la Renaissance Society of America (Boston, 29 de marzo de 2016), donde presenté una primera versión de esta investigación bajo el título «The Manuscript and Illustrated Diffusion of Epic Poetry: Jerónimo Corte-Real's Poems Between Lisbon and Madrid». El presente artículo no sería el mismo sin los numeros consejos y la doble lectura de Mercedes Blanco, sin la lectura previa de Jesús Ponce Cárdenas ni sin la atenta revisión de Joseph Roussiès y Miguel Martínez. A todos, mi más sincero agradecimiento.

de Corte-Real. Esta retórica común es imprescindible para entender la posición del poeta como historiador de las guerras portuguesas y españolas.

Palabras clave. Épica; manuscrito iluminado; grabado; écfrasis; *evidentia*; poeta pintor; imagen y narración.

Abstract. The Cadaval 31 codex of the Arquivo Nacional da Torre do Tombo and 3693 of the Biblioteca Nacional de España are two extraordinary works of art: two epic manuscripts, color illustrated by Jerónimo Corte-Real, their Portuguese author. The poet-painter approach, so original for the medium it uses in comparison to the rest of the epic production, is perfectly consistent with the enargeia and the visual style of his poems. Text and image share the same rhetoric, serving the figure of the poet artist and humanist, able to shine in every art, so successful in the Corte-Real case. This common rhetoric is essential to understand the position of the poet as historian of Portuguese and Spanish wars.

Keywords. Epic; Illuminated manuscript; Engraving; *Ekphrasis*; *Evidentia*; Poet-painter, Image and Narration.

Que la épica sea un género eminentemente visual, del que sacaron inspiración los mayores artistas, lo prueba la cantidad de estatuas, esculturas, pinturas o dibujos que representan el escudo de Aquiles, obra de arte ficticia a la que Homero había dado existencia en su epopeya, mediante la écfrasis². Tal coincidencia entre texto y representación visual se da también en el proyecto eminentemente singular del poeta portugués Jerónimo Corte-Real quien, durante el último tercio del siglo XVI, dio a sus poemas épicos de corte histórico una primera vida manuscrita e ilustrada³. Su *Segundo cerco de la fortaleza de Diu*, sobre la defensa de esta impor-

2. En su acepción más antigua, la écfrasis designaba una descripción detallada, capaz, por su claridad y viveza, de provocar su visualización en la mente del lector. Véase Hermógenes, 2008, *Progymnasmata*, «X. La description» ('La descripción'): «La description (ἔκφρασις) est un énoncé qui présente en détail, comme disent les technographes, et met sous les yeux avec évidence ce qu'il donne à connaître [...]. Les vertus de la description sont principalement la clarté et l'évidence : l'expression doit presque produire la vision au moyen de l'ouïe», 'La descripción es un enunciado que presenta en detalle, como dicen los tecnógrafos, y pone debajo de los ojos la evidencia de lo que da a conocer [...]'. Las virtudes de la descripción son principalmente la claridad y la evidencia: la expresión tiene que producir, por así decirlo, la visión por medio del oído' (pp. 202-203, la traducción es mía). Sobre la écfrasis en la literatura hispánica, véase Ponce Cárdenas, 2014.

3. Jerónimo Corte-Real (1533-1588, Évora), fue un poeta épico portugués del siglo XVI, de producción bilingüe. Por su padre, descendía de la familia portuguesa de los Corte-Real, conocida por administrar territorios de los Azores y porque dos de sus miembros, tíos de Corte-Real, pudieron ser los descubridores de la Tierra Nueva. Por su madre, tenía en cambio ascendencia española en las ilustres familias de Mendoza y de Bazán. Casado con una heredera de la familia de Sá de Meneses, estuvo aparentado pues con los poetas Francisco de Sá de Meneses y Manuel de Portugal. Bien integrado entre los poetas del «círculo mirandino», escribió tres poemas épicos decisivos entre finales de la década de 1560 y su muerte. En España se desconoció durante mucho tiempo mientras que en Portugal se minorizó el valor de su poesía por haber escrito en castellano y recibido una pensión de Felipe II después de que este subiera al trono de Portugal. Su papel y su posición en la guerra de sucesión portuguesa son sin embargo mucho más matizados de los que podíamos pensar (véase al respecto la documentación inédita

tante plaza fuerte de la costa de Cambaya (India) en 1546, redactado en portugués y dedicado al joven rey de Portugal don Sebastián, salió en 1574 de las prensas lisboetas de António Gonçalves, el mismo impresor que había publicado dos años antes *Os Lusíadas* de Luís de Camões. El volumen *in-cuarto*, cuidadosamente editado, constaba de 511 páginas de versos precedidas por un frontispicio ornado con un grabado de la diosa Minerva, firmado por Jerónimo Luís⁴. Sin embargo, el poema de Corte-Real ya se había difundido en forma de un manuscrito, autógrafo, iluminado e ilustrado también de su mano (ANTT, cód. Cadaval 31), unos años antes, probablemente al poco tiempo de la muerte de António Ferreira que figura en sus preliminares como autor de un epigrama en elogio del autor y de la obra⁵. La misma operación de doble publicación se repitió pocos años después cuando Corte-Real difundió su segunda epopeya en la corte de Madrid. *La felicísima victoria [...] de Lepanto*, esta vez redactada en castellano, no solo circuló por su versión impresa en 1578 por António Ribeiro, otra vez en Lisboa. Había sido mandada previamente, manuscrita e iluminada, a Felipe II de España, su dedicatario, en octubre de 1576 —el manuscrito, titulado *La espantosa y felicísima victoria...*, lleva la fecha de 1575—⁶. Aunque las miniaturas de este último manuscrito fueron robadas en la Biblioteca Nacional antes del siglo XIX, sabemos que cada uno de los quince cantos tenía una ilustración a plena página, pues escapó al pillaje la del canto trece y aún se conservan las iluminaciones de las letras iniciales de los cantos, así como de los cartuchos que enmarcan los títulos⁷. El interés del poeta por estas ilustraciones se mantuvo, esta vez, en la versión impresa, ella también ornada de quince grabados —uno para cada canto—, sin contar con las armas del poeta reproducidas entre las primeras páginas⁸. Si, en el

que reuní en mi tesis doctoral, Plagnard, 2015, pp. 351-357 y 730-737). La rehabilitación de la obra épica de Corte-Real se debe a los trabajos de Hélio Alves, que ya le dedicó dos ediciones (Corte-Real, 1998 y 2016) y demostró su papel de primer rango, al lado de Camões, en la conformación del código épico portugués en el Renacimiento (Alves, 2001). Lara Vilà dedicó también varios trabajos a la *Victoria de Lepanto*, interpretado como un discurso de celebración del poder regio a través de la imitación de la *Eneida* de Virgilio (véase, entre otros, 2001 y 2005). Sobre la actividad militar que se le presta sin que conste en las fuentes, véase la nota 30 y la bibliografía allí aducida.

4. <<http://purl.pt/22929/1/index.html#/7/html>> [31/07/2017] Ver Alves, 2010, p. 164. No encontré ningún estudio sobre el que firmó la ilustración de la portada del *Cerco de Diu* prestando voz a la misma imagen: «Jeroni[mo] luis me f[ecit]». Sin embargo, creo que podemos reconocer su distintivo trazo de diseño en la portada (<<http://purl.pt/121/3/#/4>> [31/07/2017]) y la ilustración (fol. 32v, <<http://purl.pt/121/3/#/68>> [31/07/2017]) de la *Historia da provincia sancta Cruz* de Pero Magalhães de Gândavo, impresa por el mismo Gonçalves en 1576 y donde figuran las iniciales «i.l.», colocadas también abajo de la imagen.

5. Falleció en noviembre de 1569, no sin haber alabado la poesía de Corte-Real. Su epigrama «*Quem pode, o grão Jerónimo, louvar-te*» figura entre los poemas liminares del manuscrito (Corte-Real, ca. 1569, fol. 4r). Ver Alves, 2001, pp. 248-53 y Corte-Real, 1998, pp. XVII-XVIII.

6. Para dos hipótesis alternativas sobre las condiciones de llegada del manuscrito a Madrid, ver Martínez Torrejón, 2005 y Plagnard, en prensa.

7. Bartolomé José Gallardo, fallecido en 1852, indica en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* que las imágenes ya estaban cortadas cuando vio el manuscrito (Gallardo, *Ensayo...*, col. 590).

8. Para descripciones más pormenorizadas de estos volúmenes, ver Plagnard, 2015, «Description du corpus», I, 1; I, 3; I, 6 et I, 8.

canon de la poesía épica portuguesa, la posteridad de Corte-Real fue pronto eclipsada por la de Camões en lo que atañe a los versos, nuestro poeta gozó sin embargo de un renombre apreciable por las ilustraciones del manuscrito del *Cerco de Diu*, recordadas como importantes muestras del manierismo portugués⁹.

¿Qué mejor prueba del éxito que tuvo la estrategia de difusión y promoción poética de Corte-Real por la pluma y el pincel? En las páginas que siguen, pretendemos restituir la importancia de esta estrategia del poeta-pintor y mostrar cómo contribuyó de modo decisivo al éxito de los poemas. Ante el público de la corte, las ilustraciones manuscritas de los dos poemas subrayaban el poder de evocación visual esencial al estilo épico y conferían al autor la doble cualificación de pintor y poeta característica del gentilhomme del Renacimiento. *Enargeia*¹⁰ y écfrasis convergen pues con el ingenio de las ilustraciones para distinguir al poeta entre sus contemporáneos. La *invención* que Corte-Real manifiesta en sus dibujos le permite incluso crear una fábula alternativa de la que emerge un mudo discurso sobre los hechos históricos representados.

1. EL MANUSCRITO COMO VALEDOR EN LA CORTE Y EN LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS

Los manuscritos de poesía épica portuguesa y española que conservamos para el siglo XVI son de carácter muy humilde: fragmentos (entre los más famosos se contarían los manuscritos de *Os Lusíadas* «de Luís Franco Correa», «de Pedro Coelho» y «de Manuel Correa Montenegro», ninguno de los cuales es autógrafo¹¹) o copias sin ilustraciones como en los casos del *Victorioso Carlos Quinto* de Jerónimo de Urrea¹², de la *Austriaca sive Naumachia* de Francisco de Pedrosa¹³, o de *La Naval* del desconocido Pedro Manrique¹⁴. La difusión manuscrita de la épica parece por tanto haber sido marginal en la península, donde el género se difundió más bien mediante la imprenta¹⁵. Dentro de este panorama, la doble difusión manuscrita e impresa de los poemas de Corte-Real es excepcional.

Para encontrar manuscritos épicos comparables, tenemos que trasladarnos a otros países. Por ejemplo a Francia, donde encontramos epopeyas dedicadas a las guerras de Italia a principios del siglo XVI: *La Ressource de la Chrétienté* de Jean de la Vigne (BNF, ms. 1687) dedicado a Charles VIII de Francia; o *Le voyage de Gênes* de Jean Marot dedicado a Anne de Bretagne e ilustrado por un pintor de corte (Jean Perral o Jean Bourdichon). Para ambos, Sandra Proveni mostró que la elección de la publicación manuscrita era característica de la poesía de corte en lengua verná-

9. Albuquerque, 1991; *A pintura maneirista*, 1995; Swislocki, 2006 y 2011. Las críticas lanzadas contra las ilustraciones de Corte-Real en los siglos XVIII y XIX fueron recopiladas por Albuquerque, 1991, pp. 19-22.

10. Para una definición del término, ver la nota 17.

11. Ver Tocco, 2012.

12. BNM, ms. 1469; Hispanic Society of América, ms. CLVII. Ver Geneste, 1978, pp. 259 y 263-264; Rodríguez Moñino y Brey Mariño, 1965, t. II, p. 261.

13. BNM, ms. 3960.

14. BNM, ms. 3942.

15. Martínez, 2011.

cula, y que a ella recurrían los poetas para estrechar su relación con sus mecenas y dedicatarios¹⁶. Al escoger la misma estrategia, Corte-Real se distinguía de sus antecesores portugueses y españoles; también duplicaba el poder visual que él mismo prestaba a su poesía. Para describir el propósito y los métodos empleados por el poeta para lograr tal fin, y siguiendo los pasos de Marsha Swislocki, proponemos volver a enlazar *enargeia*, *écfrasis* e imágenes en la poética de Corte-Real.

2. VERDAD Y VIVACIDAD: UNA ESTÉTICA DE LA EVIDENTIA

En el *Cerco de Diu*, el valor de los héroes portugueses representados está proporcionado a la perfección y elocuencia de sus estatuas. Se conservan en un Templo de la Victoria cuya arquitectura heroica excede «*As raras perfeições do grão Praxíteles*» (XX, v. 343, p. 393) y son elocuentes hasta el punto de *espantar*¹⁷ al virrey que las visita —efecto característico, según teorizaría luego Torquato Tasso, de la admiración épica que se ejerce tanto en el protagonista como en el lector. El valor de los guerreros representados también depende de la vivacidad de su representación :

as vitórias
De famosas batalhas retratadas
Estavam *tanto ao vivo* que o que nelas
Via [o visorrei], *lhe parecia verdadeiro*.
(XX, vv. 401-404, p. 395)

La *vivacidad* del retrato garantiza su verdad: estamos aquí ante un programa poético de especial relevancia e interés para descifrar el propósito de Corte-Real. Para quien, en su prólogo, pretendía hacer relación verdadera de unos hechos amenazados por el olvido (1574, p. 3)¹⁸, la autenticidad del relato no es solo cuestión de fuentes o de método de investigación de los hechos pasados. También se plantea como un problema estilístico y retórico y se resuelve de forma original respecto a los relatos historiográficos. La verdad de la representación y del relato dependen, en la épica de Corte-Real, de la calidad de la *enargeia*¹⁹ y del consecuente efecto de hipotiposis que produce en el lector. Así, el poeta prosigue su demostración detallando los efectos que garantizan la eficacia de esta hipotiposis cuando describe «*tudo quanto / Aqui com subtil mão está pintado*» (XX, vv. 441-443, p. 397) y más específicamente a los caballeros «Artificiosamente *nas paredes / Retratados ao vivo*» (XX, vv. 505-507, p. 399). En ambos casos, el éxito de la representación procede de su carácter *artificioso*, es decir, de la calidad del artífice que la obró.

16. Provini, 2009, pp. 88-93.

17. En portugués, «espantar» es sinónimo de maravillar.

18. Sobre el método historiográfico de Corte-Real y su tentativa de acercar el estilo y la presentación de su poema al modelo genérico de la crónica, ver Plagnard, 2015, pp. 107-184.

19. La *enargeia* griega, luego designada por el término *evidentia* por los retores latinos, remite, según Aristóteles, a la capacidad del estilo para «hacer que el objeto salte a la vista», es decir de representarla mediante «signos de cosas en acto» (Aristóteles, *Retórica*, III, 11, 1411b, en Aristóteles, *Retórica*, p. 362; le agradezco a Diego S. Garrocho Salcedo que me recomendara esta edición). Sobre esta figura, ver Galland-Hallyn, 1994 y 2007, p. 99-121, y Chevolet, 2007, p. 532.

3. EL TRABAJO DEL ARTISTA

Todos los fragmentos citados forman parte de la larga écfrasis que concluye el *Cerco de Diu*. Este díptico de las hazañas portuguesas en África (canto XX) y en la India (canto XXI) fue sin duda uno de los fragmentos que más profundamente influenció la composición de *Os Lusíadas* y su largo catálogo profético de virreyes de la India, incluido en el episodio de la Isla de los Amores que también concluye el poema (cantos IX y X)²⁰. En otro lugar de *Os Lusíadas*, encontramos también una reflexión similar a la de Corte-Real sobre la calidad de algunas obras de arte y la vivacidad de su representación. Así concluye Camões la famosa descripción de las banderas portuguesas que precede el episodio de la Isla de los Amores:

Assim está declarando os grandes feitos,
O Gama que ali mostra a vária tinta,
Que a *douta mão* tão claros, tão perfeitos
Do singular artífice ali pinta.
(VIII, 43, vv. 1-4, fol. 135r)

Como en Corte-Real, se recalca la capacidad *artificiosa* del artista, la perfección y la claridad de la representación. Corte-Real desarrolló ampliamente esta característica en la *Victoria de Lepanto* para profundizar la exposición de su poética de la *enargeia*.

En la descripción del Templo de la Guerra (variante del Templo de la Victoria del *Cerco de Diu*) Corte-Real repara con insistencia en el carácter docto de la representación artística (IV, vv. 181-214). Además de parangonar al artista con otro escultor antiguo (Fidias, esta vez, IV, v. 243), enumera las cualidades de su mano. Así cuando describe el escudo que adorna la estatua de don Juan de Austria, a imagen y semejanza de los escudos de sus antecesores Aquiles y Eneas:

En medio de él, con *mano docta* y arte
sutil, ingeniosa y *peregrina*,
pintado estaba un mar [...]
(IV, vv. 697-699, fol. 64r)

Docta, sutil, ingeniosa, peregrina: las habilidades de la mano del artista son todas cualidades intelectuales. Estas mismas cualidades aparecen convocadas de nuevo en el canto VI, para describir a Vulcano forjando el mismo escudo representado en el templo, que Venus entregará luego al personaje de don Juan:

Vulcano hace a buril, *con sutil arte*,
los memorables hechos, las victorias,
del fuerte Emperador [...]
(VI, vv. 266-268, fol. 84v)

20. Alves, 2010, pp. 161-163; Aguiar e Silva, 2011, p. 300; Plagnard, 2015, pp. 449-479.

Con mano *sutilísima* mostraba
el *artífice*, en fuego, *docto* y *sabio*
(vv. 305-306, fol. 85r)

Pintó con *sutil* mano [...]
(v. 349, fol. 86r)

Pintó con *docta* mano [...]
(vv. 417 y 653, fols. 87v y 92v)

Según Corte-Real, y como para el artista de las banderas en *Os Lusíadas*, la habilidad del pintor (o del grabador) depende estrechamente de su ciencia y erudición. Por analogía, estas dotes son también las del mismo poeta cuando describe estas obras de arte. Lo muestra el párrafo que concluye la écfrasis y glosa la eficacia de la representación en el espectador y en el mismo lector:

Tal es la perfección de esta pintura,
que hasta el miedo, el horror y la tristeza,
el ímpetu, la saña, el desatino,
el ruego, la aflicción, la queja y lloro
pintó con *tal viveza*, y tan guardado
fue por el *sabio* artífice el decoro,
con realzos y sombras tan perfectas,
con perfil tan igual, medido y justo.
Así todos hacían sus efectos
con tan varios sucesos de fortuna;
y tal era el diseño, que parecen
más vivas que pintadas las figuras.
(VI, vv. 725-36, fol. 94r)

El grabado de Vulcano es elocuente hasta el punto de transmitir al espectador una amplia gama de emociones propias del ámbito bélico, desde el enojo hasta la lástima, pasando por el terror; emociones capaces de surtir «efectos» en el lector como si estuviera presenciando en vivo la escena representada. Esta viva elocuencia es también la de los versos de Corte-Real, mediante los cuales el lector admira la heroica representación de los guerreros españoles y portugueses.

Este efecto de *enargeia*, comentado con especial cuidado en el episodio reflexivo de la écfrasis, atraviesa los poemas de Corte-Real y resurge en momentos narrativos de singular eficiencia visual. Buen ejemplo de ello son las descripciones de batallas. Al final del combate de Lepanto, última y principal batalla de la *Felicísima victoria*, el poeta refiere, en primera persona, las emociones que experimenta a la vista del espectáculo guerrero:

No tanto *me alegró* el vencimiento
del valiente Padilla, cuanto *triste*
me vuelve la *infelice*, cruda suerte
de aquella Piamontesa Saboyana,
que en *miserable* objeto a *los mis ojos*
se me muestra de sangre toda llena,

su gente degollada, sus pendones
 cubiertos de dolor y vista triste.
 Y veo muerto en ella hecho pedazos
 con terrible furor a don Francisco
 de Saboya, varón que ornada frente
 merecía tener de Lauro insigne.
 No muy distantes de ella también veo
 dos galeras del de Oria, y de Sicilia
 otras dos, que con grave daño rotas
 sumergiendo se van en mar profundo.
 Oyo los alaridos miserables
 y el último clamor de acento *triste*
 que aquellos que bebiendo van la muerte,
 y gustando con pena su amargura.
 (XIV, vv. 519-538, fols. 197v-198r)

Corte-Real justifica la alegría y la tristeza que le producen las victorias y derrotas de los cristianos por la actualidad del espectáculo que está contemplando en el mismo momento de la escritura, el que «a los [sus] ojos / se [le] muestra», el que «ve» e incluso «oye». Ahora bien, este efecto de hipotiposis es el mismo que experimenta el lector del texto al acceder a la viva y sensible representación de la escena que el poeta presencia mediante la imaginación. Aquí también, la hipotiposis se sustenta en la calidad de la descripción y en su carácter gráfico, con el color de sangre de la galera de Saboya, con la agitación del mar o con los desesperados acentos del «último clamor» de quienes en él se están ahogando. Corte-Real consigue pues igualar, al final de su poema y para narrar lo que quiere elevar al rango de mayor gesta de la cristiandad, la inmediatez y eficacia visual que antes caracterizaba el artístico trabajo de los dioses. La representación poética de los héroes encuentra legitimidad en el arte previo de Vulcano y se ve por tanto dotada de las mismas cualidades artísticas. Poeta y artista divino convergen, pues, en una misma figura, en un mismo *ethos* artístico. Este es perfectamente coherente con la estrategia de presentación de los poemas en manuscritos ilustrados y nos remite al modelo humanístico del gentilhomme diestro en el manejo de varias artes.

4. POETA, MÚSICO Y PINTOR: UNA DESTREZA HUMANISTA

La analogía entre el poeta y Vulcano, dios artista, entre las cualidades retóricas de la *enargeia* y la representación viva²¹ se plasma en el proyecto de Corte-Real de ilustrar y autografiar sus manuscritos. Ahora bien, como hemos visto, las ilustraciones eran tan escasas en la épica impresa luso-española como lo eran los manuscritos. Tan sólo algunas traducciones o imitaciones castellanas del *Furioso* se habían impreso con ilustraciones fuera de España y con pequeños juegos de imágenes repetidas de manera aleatoria a lo largo del volumen²². En cambio,

21. Los poetas de la Pléiade utilizaban este término para designar la acción poética como *enargia*. Ver Rees, 2009 y Chevrolet, 2007, pp. 540-545.

22. Kammerer, Plagnard y Rajchenbach-Teller, 2015, p. 459.

las ilustraciones tenían un precedente ineludible en algunas ricas e ilustradas ediciones italianas del *Orlando furioso*²³. Allí prestigiosos grabadores concibieron ilustraciones específicas para el contenido de cada canto y con un proyecto iconográfico de envergadura para el conjunto del poema que bien pudo influenciar a Corte-Real. Los grabados de la *Victoria de Lepanto* siguen la misma idea y colocan el poema, por la factura del volumen, en la filiación de la épica vernácula italiana.

A este se suma otro argumento a favor de dicha influencia italiana: la idea del gentilhombre artista heredada del Renacimiento italiano se corresponde exactamente con la figura del poeta artista ostentada por Corte-Real. La postura del poeta capaz de practicar también otras artes como la pintura o la música se afirmó a la par que crecía el debate sobre el *paragone* —o comparación— entre las artes dichas «mecánicas» (las que hoy diríamos «plásticas») y las artes dichas «liberales» por ser producto de una reflexión mental²⁴. En especial, la comparación entre pintura y poesía permitió reevaluar la primera y promover el genio creador e inventor del pintor, legitimando la práctica de ambas artes por los artistas cultos como bien demuestran las obras, por ejemplo, de Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci²⁵. Tales disputas, si bien nacieron en el ámbito de las artes y letras florentinas durante la primera mitad del siglo XVI, se difundieron rápidamente a toda Europa. En 1548, a su vuelta de Roma, Francisco de Holanda compuso en Lisboa su *Tratado da pintura antiga*, impregnado de estos debates²⁶ y rápidamente difundido mediante su traducción al castellano²⁷. Así concebidas, distintas artes podían participar de manera complementaria en la formación del gentilhombre como formas de ejercitar el espíritu y demostrar su nobleza. A título de ejemplo, podemos alegar a Castiglione, cuya obra —conocidísima en España y en Portugal donde influenció la elaboración de un nuevo *ethos* poético²⁸— recomendaba, inspirándose en Cicerón, la práctica de la pintura en la formación del *Cortesano* (libro I, cap. XLIX-LIV). Paralelamente a estas evoluciones, el topos del *poeta pictor* heredado de Horacio se había vuelto una analogía corriente para la mimesis poética y determinaba la existencia de «un modelo *pictórico* de la imitación»²⁹.

A través de su propia escenificación como poeta y pintor, Corte-Real construía pues una *postura* mediante la cual pretendía asentar la legitimidad de su poesía entre sus pares³⁰. Los paratextos de los manuscritos sirven para explicitar el éxito de

23. Ver el proyecto «L'*Orlando furioso* e la sua traduzione in Immagini», coord. Lina Bolzoni, Scuola Normale Superiore di Pisa (<<http://www.orlandofurioso.org/>> [10/08/2016].

24. Charbonnier, 2009.

25. Wittkower, 1991, pp. 3032. Sobre la pintura y la poesía como «artes hermanas», ver en especial las varias contribuciones del número monográfico coordinado por Jesús Ponce Cárdenas (2015).

26. Nascimento, 2005.

27. Holanda, 2003, p. VIII.

28. Béhar, 2010.

29. Chevrolet, 2007, p. 528. Martim de Albuquerque propone comparar este aspecto de la poética de Corte-Real con la de Camões (1991, pp. 16-18). Para la recepción y posteridad de estos debates en Portugal y el reconocimiento de la pintura como práctica artística liberal, ver Serrão, 1991.

30. Consúltese la bibliografía indicada por Viala, s.d. Para la aplicación de la noción de postura a los estudios literarios, ver Starobinsky, 1970 y Viala, 1990.

esta postura³¹. Allí, en efecto, se consagra a Corte-Real como poeta, artista y gentil-hombre cumplido. Según Jorge de Meneses, la Naturaleza «*Em Jerónimo pus abreviado / Tudo o que em vários homens admiramos*» (epigrama, ms., fol. 1v; 1574, p. 2). Corte-Real reúne así, además de la «*Nobreza, esforço, ingenho levantado*», las virtudes del músico Lino, del pintor Apeles y la belleza de Narciso y Absalón juntos. Estas cualidades varias son enumeradas por António Ferreira en otro epigrama:

Quem pode, ô grão JERÓNIMO, louvar-te
 Dos raros dões que em ti os céus juntaram?
 No pincel vences natureza e arte;
 Na lira quantos a melhor tocaram;
 Na forte espada representas Marte;
 Nos brandos versos poucos te igualaram.
 Até no claro sangue e gentileza
 Fortuna e céus roubaste, e natureza.
 (ms., fol. 4r).

El pincel, la lira, la pluma y la espada son los cuatro instrumentos de las cuatro virtudes de un don Jerónimo pintor, músico, poeta y hombre de espada a quien no falta siquiera la nobleza con la que ilustrar su posición de gentilhomme³². La «*clara sangre*» aparece también en las alabanzas de Luís Álvares Pereira, como un elemento de legitimación aristocrática para un Corte-Real vencedor de Apeles y de Orfeo y elevado al rango de máximo sabio entre las Musas (ms., fol. 1r; 1574, p. 1). El manuscrito es pues el objeto idóneo para plasmar la varia habilidad de gentilhomme de Corte-Real y la variedad de medios de que dispone para mostrar la grandeza de los hechos históricos que canta.

5. EL MANUSCRITO COMO OBRA DE ARTE

El manuscrito autógrafo e ilustrado transforma el texto en obra de arte plástica, en pieza única y objeto de lujo. Más allá de la épica italiana ilustrada, Corte-Real manifiesta claramente haber querido emular allí algunas de las más valiosas piezas manuscritas del Portugal del Quinientos, como pudieron ser el *Armeiro-mor* y el *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas* de António Godinho o la *Genealogía Ilumi-*

31. Albuquerque, 1991, p. 16.

32. Una precisión se hace necesaria respecto a las alabanzas que recibe Corte-Real en calidad de «*Marte*». Habiendo recibido una educación aristocrática, sin duda supo manejar la espada. En una epístola poética a Francisco de Sá, que acompañaba el manuscrito del *Cerco de Diu* y a la que nos referimos con mayor detalle al final del artículo, él mismo afirma haber vivido «*aquela vida livre e perigosa / que o nosso entendimento traz atado*», aludiendo a una juventud de viajes y de armas (Corte-Real, 1979, p. 909). Llevado quizás por el entusiasmo del mismo poeta y por el renombre de la familia Corte-Real (ver Harrisse, *Les Corte-Real et leurs voyages...* y Sousa Viterbo, *Trabalhos nauticos dos portugueses nos seculos XVI e XVII*, pp. 151-183), Barbosa Machado le atribuyó una vida de soldado e incluso hazañas militares que la crítica posterior nunca supo documentar (*Trabalhos nauticos dos portugueses nos seculos XVI e XVII*, p. XVI). De hecho, su nombre nunca se ha encontrado en ninguna crónica y tampoco parece que haya llegado a viajar a la India, a pesar de haber recibido en 1571 una «*capitania-mor*». Todo apunta pues a concluir que Corte-Real no fue hombre de armas más que en los elogios poéticos de sus contemporáneos.

nada del Infante D. Fernando por Simão Bening y António de Holanda, para retomar solamente, entre los ejemplos aducidos por Martim de Albuquerque, aquellos que por el tema coinciden directamente con el poema de Corte-Real³³. El códice ilustrado se colocaba por tanto también en el campo de la pintura portuguesa.

El haber mandado el manuscrito de la *Victoria de Lepanto* a Felipe II a Madrid, o el conservarse el manuscrito del *Cerco de Diu* en las colecciones privadas de poderosos nobles como fueron los Moura y los Cadaval confirman el éxito de la estrategia de Corte-Real³⁴. Es de resaltar, a este respecto, la calidad artística de los dibujos del manuscrito, perfectamente integrados en la estética manierista que florecía en aquel entonces en Portugal. Compárese, por ejemplo, con otro manuscrito ricamente ilustrado y de mucho mayor renombre que conservaba también la Casa de Cadaval: la segunda parte de las *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*³⁵, compiladas por André Rodrigues de Évora al año del nacimiento del heredero e impregnadas de una retórica demostrativa característica del «código épico» renacentista³⁶. Esta coincidencia retórica con el género elegido por Corte-Real tiene correspondiente en la estética de sus ilustraciones. La descripción que hace Silvie Deswarte-Rosa de las miniaturas atribuidas a António Fernandes se adecua perfectamente a las de nuestro poeta:

A aliança de elementos arquitecturais e de tapeçarias, a harmonia dos coloridos, a utilização obsesiva do vocabulário arquitectónico, num sentido puramente ornamental, a abundância de inscrições epigráficas à antiga, o tema do guerreiro porta-estandarte igualmente à antiga, o cenário áulico com materiais preciosos (pesadas tapeçarias bordadas de ouro, pedras preciosas, bronze dourado, mármore a evocar a arte efémera das festas reais)...³⁷

Repárese, en el plano estilístico, en los cartuchos que encuadran los títulos a manera de marcos arquitectónicos; en los pliegues de los tejidos colgados de los mismos³⁸; en la tipografía romana de los títulos; en la factura de las palmas llevadas por los *putti*³⁹; en la forma de las nubes y la representación de los rayos del sol⁴⁰; en las formas geométricas en las cerámicas de los suelos⁴¹. En cuanto a la composición de la imagen, en la contraposición entre una escena de primer plano y el trasfondo⁴²;

33. Albuquerque, 1991, pp. 23-24.

34. Alves, 2001, pp. 248-253, y Plagnard, 2015, pp. 4245. A principios del siglo XVII, el manuscrito de la *Victoria de Lepanto* se encontraba en poder de los descendientes de Cristóbal de Moura, mientras que el del *Cerco de Diu* se encontró a principios del siglo XX en la biblioteca de los condes de Cadaval.

35. Eborense, 1983.

36. Alves, 2001, pp. 125-137.

37. *A pintura maneirista*, p. 427.

38. Ver la portada de las *Sentenças* (figura 1).

39. Compárese el cartucho del canto XIX del *Cerco de Diu* (<<http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3908673>>, PT-TT-CCDV-31_m0451.TIF [11/09/2017]) con la ilustración de la cuna de D. Sebastião (figura 2).

40. Compárese la ilustración del canto XVIII (PT-TT-CCDV-31_m0424.TIF) con la ilustración del caballero de las *Sentenças* (figura 3).

41. Los cantos I (PT-TT-CCDV-31_m0026.TIF) y XIV (PT-TT-CCDV-31_m0313.TIF) se pueden comparar con la imagen de la cuna ya citada (figura 2).

42. Véanse la ilustración del canto III (PT-TT-CCDV-31_m0061.TIF) y la ya citada del caballero.

el recurso a la hierba como zócalo⁴³. En el plano cromático, la recurrente alianza contrastiva de verdes, rojos y dorados⁴⁴. Encontramos los mismos elementos, de manifiesta inspiración italiana, en algunos azulejos portugueses de la época.

Mediante la composición de este manuscrito, Corte-Real se colocaba pues entre los mayores ilustradores de su época, a la par que se presentaba como un artista cercano al poder real y del que disfrutaba la nobleza portuguesa.

6. LAS IMÁGENES COMO MANIFESTACIÓN DEL INGENIO POÉTICO

Al comparar las ilustraciones de Corte-Real con la tradición emblemática, Martim de Albuquerque concluía recalcando el papel secundario de las imágenes en los códices de Corte-Real:

A pintura assume, todavia, função meramente complementar ou adjuvante, que se evidencia pelo desequilíbrio entre ela e os versos (p. 24).

Marsha Swislocki, aunque demuestre también la complementaridad del texto y de las ilustraciones de Corte-Real, matiza esta afirmación al subrayar que «texto e imagen no dependen el uno de la otra para lograr su plena comprensibilidad»⁴⁵. Para concluir estas páginas, me gustaría buscar el valor específico de estas imágenes, con respecto al texto, en la invención propia que manifiestan.

Volviendo a los elogios liminares del manuscrito, notamos que todos apuntan a elevar el arte de la pintura —y por tanto la ilustración de los manuscritos— al rango de habilidad noble y de demostración del ingenio del poeta. De hecho, el mismo Corte-Real menciona en ambos prólogos a sus dos poemas la «invención de [su] pintura». La noción de *invención* es aquí de especial interés una vez que el mismo poeta la opone a la ausencia de invención de la narración histórica y verdadera que caracteriza su poema y hace de las imágenes una compensación para la monotonía del relato guerrero. En el *Cerco de Diu*, la *invención* manifestada en las ilustraciones ha de compensar la «rudeza» de los versos heroicos⁴⁶. La dedicatoria de la *Victoria de Lepanto* expresa la misma idea de manera más pormenorizada al señalar que la «variedad de los colores» y la «inventividad» de su contenido entretienen al lector en «una lectura falta de invención»⁴⁷. En otras palabras, las imágenes permiten suplir cierta falta en el ornamento retórico del texto, valiéndose de una variedad pictórica, como la de los co-

43. El motivo aparece tanto en el cartel del título del canto V (PT-TT-CCDV-31_m0089.TIF) como en la de la arquitectura de las *Sentenças* (figura 4).

44. Otra manifestación de la implicación de Corte-Real en la estética manierista se encuentra en su interés, compartido con Francisco de Holanda, por el tema del purgatorio, característico de las reflexiones religiosas y picturales de la Contrareforma. Su *Arcángel San Miguel*, conservado en la iglesia de Santo Antão de Évora, y el *Compromisso da Irmandade das Almas do Purgatório* (1569), ilustración conservada en la igreja de São Julião de Setúbal, suscitan todavía en interés de los historiadores del arte (*A pintura maneirista*, p. 419).

45. 2006, p. 51.

46. ANTT, Códice Cadaval 31, fol. 9r, repetido en el impreso a pesar de que no lleva ilustraciones, p. 4.

47. BNE, ms. 3693, fol. 2r, repetido en el impreso, fol. *3r.

lores, capaz de realzar el estilo del conjunto. En cierta medida, las imágenes icónicas vienen a intensificar las capacidades visuales del estilo heroico. Estas miniaturas no solo *ilustran* muy cabalmente, con muchos detalles y con bastante gracia, el sentido global de cada canto y los pormenores de la narración. También inventan nuevas maneras de leer los hallazgos más significativos de la poesía de Corte-Real, entre los que destacaremos a continuación tres ejemplos.

Las imágenes como modo de dramatización

Hasta ahora, las imágenes que más han retenido la atención de la crítica han sido las que ilustran escenas basadas en motivos poéticos, como la tempestad del canto XII⁴⁸ o el *thiasos* marino de Neptuno en el canto XV⁴⁹ —son, de hecho, admirables composiciones tanto en el cromatismo dominado por el azul marino como por los detalles de las figuras mitológicas—; o bien escenas heroicas de celebración del poder regio, en especial la primera y la última, donde el joven don Sebastián domina a su corte⁵⁰.

Sin embargo, la mayoría de las imágenes no funcionan como cuadros estáticos, sino más bien como narraciones dinámicas. Corte-Real juega para ello en la sucesión de los planos para figurar el orden de los acontecimientos en el relato, técnica común en el grabado de la época⁵¹. Es de especial interés observarlo para el canto XI (figura 6⁵²), donde las tres etapas de la batalla de 1546 se distinguen en los tres planos de la imagen repartidos en una serie de bandas superpuestas, de abajo arriba, con una perspectiva imperfectamente unificada pero muy expresiva en el plano narrativo. El ataque inicial de las tropas de Cambaya contra el muro de la fortaleza sirve de base a la composición en la parte central, abajo. La explosión de uno de los bastiones, en el centro, marca el punto álgido de la escena, cuando los portugueses se encontraron en la postura más crítica. Desde el centro de la imagen, se eleva a la parte superior una gruesa nube de polvo que guía la mirada del lector hasta los cuerpos desarticulados de los soldados —ampliamente descritos en el poema (XI, vv. 251-281)—. Finalmente, en el último plano, el poeta pintó el entierro de don Fernando, el hijo del virrey João de Castro muerto en la explosión. El tamaño muy pequeño de los personajes y el aislamiento de la escena con respecto al resto de los combates, como para figurar su autonomía narrativa y su posterioridad cronológica, da a esta escena la apariencia de un cuadro dentro del cuadro. Destaca allí el papel de las mujeres que presencian el entierro, a quienes Corte-Real dedica también un largo elogio (XI, vv. 480-556). La imagen dinámica acompaña, por tanto,

48. Figura 5, PT-TT-CCDV-31_m0238.TIF.

49. PT-TT-CCDV-31_m0341.TIF.

50. Swislocki, 2006 y 2011, en especial pp. 53-56 para el canto XV. La ilustración del canto XXI lleva el número PT-TT-CCDV-31_m0544.TIF.

51. El lector encontrará ejemplos de ello en de la *Favola di Psiche* de Gutierre de Cetina (Roma, Antonio Martínez, 1532; ver Cetina, 2014, pp. 845 y 873) o en los magníficos grabados de *Macabeo* de Miguel de Silveira (Naples, Egidio Longo, 1638; ver Blanco, 2013, p. 297).

52. Figura 6, PT-TT-CCDV-31_m0212.TIF.

los movimientos del texto en un drama compartido entre las dos artes hermanas que son la pintura y la poesía.

Más interesante todavía es la dramatización en serie obtenida por la sucesión de las ilustraciones del volumen, tanto en el manuscrito del *Cerco de Diu* como en los grabados de la *Victoria de Lepanto*. El caso del *Cerco de Diu* es sin duda el más significativo porque la selección narrativa allí operada por el autor presenta divergencias significativas con respecto al contenido del poema. Para empezar, los episodios maravillosos están representados solamente en el primer y el último canto (el sueño del sultán Mamude⁵³ y el triunfo de João de Castro en el Templo de la Victoria⁵⁴). Constituyen por tanto una fracción muy reducida de las ilustraciones en comparación con el episodio final del Templo de la Victoria, que ocupa por sí solo la quinta parte del volumen textual. Las imágenes contribuyen también a hacer más patente el reverso de fortuna del que se benefician los portugueses en el canto XIV⁵⁵, cuando el Virrey de la India lleva él mismo una flota para socorrer la fortaleza. Este reverso de fortuna está enfatizado por otro cambio iconográfico en torno al canto XIV: antes, las tropas de Cambaya dominan claramente el espacio de las imágenes desde el inicio del conflicto; después, los portugueses cobran mayor visibilidad gracias a la presencia del virrey y de sus tropas. Otra manifestación gráfica de este reverso se halla en el díptico de escenas marinas en el que se oponen la tempestad del canto XII⁵⁶ y el *thiasos* marino del canto XV⁵⁷.

La vituperatio contra la brutalidad de los portugueses en Diu

En la segunda parte del poema, después del canto XIV, cobra un relieve especial la visibilidad conferida a las escenas de masacre de los civiles de la costa de Cambaia por los Portugueses que ocupan las imágenes de los cantos XVI, XIX y XX. Destaca la similitud de composición en las ilustraciones de los cantos XVI (figura 7) y XIX (figura 8), organizadas en torno a la diagonal de la costa que va del ángulo inferior izquierdo al superior derecho, separando el mar a la derecha y la tierra saqueada a la izquierda. En el canto XVI, vemos los pueblos quemados y saqueados por los portugueses; sobre todo, la escena central representa a los soldados «*fazendo pequenos pedaços*» (XV, 405) a los indígenas. Es efectivamente la orden que había lanzado el capitán, Manuel de Lima, al final del canto anterior⁵⁸. La expresión se antoja especialmente adecuada puesto que vemos distintamente los trozos de miembros humanos en el suelo y luego en el mar, llevados por la corriente hacia el ángulo inferior de la imagen. También reconocemos allí el episodio del preso a quien los portugueses cortaron las manos para que llevara a sus compatriotas la muestra de su poder y crueldad (XVI,

53. PT-TT-CCDV-31_m0026.TIF.

54. PT-TT-CCDV-31_m0544.TIF.

55. PT-TT-CCDV-31_m0341.TIF.

56. PT-TT-CCDV-31_m0238.TIF.

57. PT-TT-CCDV-31_m0341.TIF. Para un análisis detallado de las divergencias entre texto e imagen sobre los dos puntos evocados, ver Plagnard, 2015, pp. 232-242.

58. Jerónimo Corte-Real, *Suceso do segundo cerco de Diu*, 1574: «*Toda a gente / O Capitão mandou que fosse feita / Em pequenos pedaços [...]*», XV, vv. 403-405.

vv. 173-263). La imagen sintetiza aquí las manifestaciones más impactantes de la crueldad portuguesa denunciada en el poema⁵⁹.

Ahora bien, la imagen del canto XIX es similar, pero sustituye a la escena central de los cuerpos desarticulados el banquete con el que los portugueses concluyeron su triste masacre. La superposición de los manjares y de los cadáveres recuerda la yuxtaposición, en el poema, de la masacre indiferenciada de animales, mujeres, ancianos y niños (XIX, vv. 448-457) y el banquete de «muitos pratos / Bem providos de todo o necessário» con que se recrean luego los soldados (XIX, vv. 476-477)⁶⁰.

Finalmente, el canto XX⁶¹ retoma los incendios como marca de la escena de saqueo, esta vez en la misma ciudad de Diu que se alza frente a la fortaleza liberada por los portugueses. Si podemos hablar aquí de narración alternativa o propia de las imágenes, es porque estas ponen de realce fragmentos cortos del texto pero que también cuentan entre los más impactantes por la *enargeia* de la descripción y por su papel en la construcción de la vituperatio contra los excesos cometidos por los portugueses contra los civiles de la costa de Cambaya. Es este un elemento propio de la poética de Corte-Real, como mostró Hélio Alves, compartido con su émulo español Alonso de Ercilla⁶².

La trama mitológica de la Victoria de Lepanto

Los grabados de la *Victoria de Lepanto*, que por su similitud gráfica con las ilustraciones de los manuscritos podrían basarse en dibujos del autor, enfatizan otro aspecto de la invención poética de Corte-Real: la abundancia de episodios maravillosos en el relato histórico de la victoria de las tropas cristianas de la Santa Liga encabezada por don Juan de Austria.

De los quince grabados del volumen, nueve refieren, entera o parcialmente, episodios mitológicos de la trama. Aunque no se pueda aquí describir en detalle el alcance de este «esquema actancial mitológico» para la construcción del relato épico, ni el proceso de imitación del que procede, aludiré de forma muy esquemática a tres tipos de escenas estructurantes para la trama del poema: las escenas de sueños, las intervenciones mitológicas y los episodios bucólicos⁶³. Tres grabados representan las tres escenas de sueños que escanden los preparativos del enfrentamiento final en el golfo de Lepanto: el sueño inicial del sultán Selim II, dormido por Morfeo, donde aparece la alegoría de la Guerra para encender su ardor bélico (canto I⁶⁴); el sueño del jefe del ejército otomano, Alí Bajá quien, guiado por la sombra del

59. Alves, 2001, pp. 441-444.

60. Otro argumento a favor de esta interpretación: Hélio Alves compara esta escena con una escena similar de la *Farsalia* en la que vemos a César cenando frente a la masacre de las tropas pompeianas (VII, 789-799). Ver su detenida argumentación en Alves, 2001, pp. 444-448.

61. PT-TT-CCDV-31_m0477.TIF.

62. Plagnard, 2015, pp. 243-309.

63. De forma esquemática también, remito a Alves, 2001, a Vilà, 2001, y a Plagnard, 2015, para el estudio de estas escenas en la *Victoria de Lepanto*.

64. <<http://purl.pt/15186/3/#/20>> [09/09/2017].

difunto Selim I visita el templo de la Victoria donde se yerguen las estatuas de los héroes españoles y portugueses del siglo (canto IV⁶⁵); finalmente, el sueño de don Juan de Austria en vísperas de la batalla, figurado por una nube flotando encima de su nave (canto IX⁶⁶). Esta trama de tres profecías encadenadas, que tiene su origen en el sueño de Eneas (*Eneida* VII, VIII) y que el poeta ya había utilizado para estructurar la trama del *Cerco de Diu* —sin que figuren en las miniaturas del manuscrito—, está aquí enfatizada por las ilustraciones. A esta primera trama maravillosa, se suma otra, mitológica e imitada de manera tal vez más visible de Virgilio. Allí, cuatro dioses intervienen sucesivamente para favorecer el esfuerzo de la Santa Liga: Venus y Vulcano para forjar las armas de don Juan (canto VI, figura 9⁶⁷) y luego entregárselas durante su sueño (canto IX⁶⁸); Neptuno para calmar las aguas ante el avance de la flota (canto VIII⁶⁹); Marte para matar de un rayo a Alí Bajá durante la batalla (canto XIV⁷⁰). Finalmente, se suman a estos dos últimos episodios maravillosos, esta vez inspirados en Garcilaso y Sannazaro: el bucólico encuentro entre un soldado otomano y cuatro ninfas, claramente inspirado en la *Égloga segunda* de Garcilaso (canto III⁷¹); la profecía de la victoria de la Santa Liga por Proteo pasando a lo largo de las islas Curzulares (canto XII, figura 10⁷²). No podemos estudiar aquí con los pormenores necesarios las modalidades de la imitación en estas tres series de episodios maravillosos ni detallar su papel estructurante en la construcción de la trama del poema. Nos interesa sin embargo recalcar la visibilidad adquirida por estos elementos narrativos y su ascendencia en la épica antigua. Son reveladores de un aspecto determinante del proyecto poético de Corte-Real por los años 1570: hacer patente la filiación de sus epopeyas con la épica antigua, emulando *Os Lusíadas* de Luís de Camões y desviándose así de la tradición del *romanzo* italiano, al contrario de lo que sugería la inspiración italiana del código ilustrado.

CONCLUSIÓN

El estudio comparado de las imágenes y de los textos de Jerónimo Corte-Real, que comparten la misma retórica, abre un amplio campo de investigación determinante para entender el proyecto tanto poético como plástico de Jerónimo Corte-Real. Ser poeta y pintor fue una estrategia sumamente eficaz para lucirse en la corte portuguesa, siguiendo el modelo del *corteggiano italiano*. Fue también el fruto de una convicción profunda sobre la relación del poeta con la historia y con la inspiración poética. Con sus iluminaciones, Corte-Real mostraba que la invención poética de la que procedía su arte era imagen sacada de las palabras, visión oriunda de un proceso de imaginación que saca al poeta de su realidad para trasladarlo

65. <<http://purl.pt/15186/3/#/118>> [09/09/2017].

66. <<http://purl.pt/15186/3/#/258>> [09/09/2017].

67. <<http://purl.pt/15186/3/#/176>> [09/09/2017].

68. <<http://purl.pt/15186/3/#/258>> [09/09/2017].

69. <<http://purl.pt/15186/3/#/238>> [09/09/2017].

70. <<http://purl.pt/15186/3/#/394>> [09/09/2017].

71. <<http://purl.pt/15186/3/#/86>> [09/09/2017].

72. <<http://purl.pt/15186/3/#/326>> [09/09/2017].

al momento histórico del que da cuenta en sus versos. Las imágenes plasman un proceso fundador que el poeta puso en escena en la epístola que dirigió a Francisco de Sá de Meneses para recomendarle la lectura del poema. Recogido en el campo, lejos de la corte y de los campos de batalla es donde recibe Corte-Real la visión inspirada del *Cerco de Diu*:

Mostrava o ligeiro pensamento,
Estando quase todo transportado
Mil fantásticas formas num momento. [...]
Alí o meu pensamento me mostrava
Os trabalhos de Diu e os perigos
Do cerco que escrever detriminava⁷³.

Escenificando así su inspiración poética, Corte-Real no solo quería dotarse de un *ethos* poético inspirado en el Renacimiento italiano. También afirmaba su máxima distancia con otra manera de escribir poesía épica; una manera arraigada en la escritura historiográfica: el *ethos* del poeta testigo, que triunfaría en los mismos años en España con *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

BIBLIOGRAFÍA

- A pintura maneirista em Portugal: a arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comerações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- Alves, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- Alves, Hélio J. S., «Corte-Real, a evolução da sua arte », *Península: revista de estudos ibéricos*, 2, 2005, pp. 171-200.
- Alves, Hélio J. S., «Teoría de la épica en el Renacimiento portugués», en *La teoría de la épica en el siglo XVI: España, Francia, Italia y Portugal*, ed. M.ª José Vega Ramos y Lara Vilà, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 137-173.
- Alves, Hélio J. S., «Corte-Real, Jerónimo », en *Dicionário de Luís de Camões*, ed. Vítor M. Aguiar e Silva, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 298-303.
- Aristóteles, *Retórica*, ed. Quintín Racionera, Madrid, Gredos, 2015.
- Béhar, Roland, *Garcilaso de la Vega (ca. 1499-1536) et la rhétorique de l'image*, Tesis doctoral inédite, dir. Mercedes Blanco, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- Blanco, Mercedes, «La ley con fuego escrita: acerca del Macabeo de Miguel de Silveira», en *Lingua Spagnola e cultura ispánica a Napoli fra Rinascimento e Barroco*, ed. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2013, pp. 293-354.

73. «Jeronimo Corte-Real a Fr[ancisc]o de Saá, capitão moórr da guarda delRey», epístola, tercetos 31 y 39 (Corte-Real, 1979, pp. 913-914). Ver la lectura de estos versos en el marco de la carrera poética del poeta en Alves, 2005, pp. 173-177.

- Cetina, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- Charbonnier, Sarah, «Poétique de l'ekphrasis et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X», *Camena*, 6, 2009, pp. 1-22.
- Chevrolet, Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- Corte-Real, Jerónimo, *Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro*, ed. Hélio J. S. Alves, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2016.
- Corte-Real, Jerónimo, *Poesia*, ed. Hélio J. S. Alves, Braga, Angelus Novus, 1998.
- Corte-Real, Jerónimo, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: códice Cadaval 31 - ANTT*, ed. Martim de Albuquerque, Lisbonne, INAPA, 1991.
- Corte-Real, Jerónimo, *Obras*, ed. Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1979.
- Corte-Real, Jerónimo, *Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572. Compuesta por Hieronymo Corte Real, Cavallero Portugues*, Lisboa, por Antonio Ribero, Año de 1578.
- Corte-Real, Jerónimo, *Espantosa, y felicissima victoria co[n]cedida del cielo al señor don Juan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra salvación de M. D. LXXII*. Compuesta por Jerónimo Corte-Real, cavallero Portugues, Año de 1575. BNE, ms. 3693.
- Corte-Real, Jerónimo, *Sucesso do segu[n]do cerco de diu: estando do[m] joham mazcarenhas por capitam da fortaleza*. año de 1546, Impresso em Lixboa per Antonio Gonçalvez impressor, Anno de 1574.
- Corte-Real, Jerónimo, *Sucesso do segundo cerco de Dio estando Dom Ioham mazcarenhas por capitam e guovernador da fortaleza*, Anno de 1456. ANTT (Lisboa), Códice Cadavel 31.
- Eborense, André Rodrigues, *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*, ed. Luís de Matos, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983.
- Galland-Hallyn, Perrine, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- Galland-Hallyn, Perrine, «L'Enargeia, de l'Antiquité à la Renaissance», en *Les yeux de l'éloquence: poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 9-121.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y estereotipa de M. Rivadeneyra, 1866.
- Geneste, Pierre, *Jerónimo de Urrea: le capitaine-poète aragonais. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1978.

- Harrisse, Henry, *Les Corte-Real et leurs voyages au Nouveau Monde et Gaspar Corte-Real: la date exacte de sa dernière expedition au nouveau monde*, Paris, E. Leroux, 1883.
- Hermógenes, *Corpus rhetoricum. Prolégomènes au De Ideis*, ed. Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- Kammerer, Elsa, Plagnard, Aude y Élise Rajchenbach-Teller, «Entre stratégies commerciales et "illustration" des vulgaires romans: la boutique de Guillaume Roville à Lyon (1548-1556)», en *Les ateliers d'imprimeurs, lieux d'expérimentation des langues vernaculaires en Europe (fin XVe-XVIe siècles)*, ed. Elsa Kammerer y Jan-Dick Müller, Genève, Droz, 2015, pp. 443-487.
- Magalhães, Gândavo Pero de, *Historia da prouincia sa[n]cta Cruz a que vulgarmen[n]te chamamos Brasil*, Impresso em Lisboa, na officina de Antonio Gonsaluez vendense em casa de loão lopez liureiro na rua noua, 1576.
- Martínez, Miguel, «Género, imprenta y espacio social: una « poética de la pólvora » para la épica quinientista», *Hispanic Review*, 79, 2, 2011, pp. 163-187.
- Martínez Torrejón, José Miguel, «Animo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II», *Península: revista de estudios ibéricos*, 2, 2005, pp. 159-170.
- Nascimento, Cristiane, «Da pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição e da arte», *FLOEMA - Caderno de Teoria e História Literária*, 1, 1, 2005, pp. 37-50.
- Plagnard, Aude, «La Felicísima Victoria de Jerónimo Corte-Real: Lepanto en la encrucijada de España y Portugal», en *El canto de Calíope. Recepción y canon de la épica culta española*, ed. José Lara Garrido y Raúl Díaz Rosales, *Anejos de Analecta Malacitana*, 87, Málaga, en prensa.
- Plagnard, Aude, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Thèse de doctorat sous la direction de Mercedes Blanco, Université Paris-Sorbonne, Paris, 4 décembre 2015.
- Ponce Cárdenas, Jesús (ed.), *Artes hermanas: Poesía, música y pintura en el Siglo de Oro*, en *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 20, 2, 2015.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.
- Provini, Sandra, *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée: le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, Tesis doctoral inédita, Université Paris Diderot - Paris 7, 2009.
- Rees, Agnès, «Poétiques de la "vive représentation" de Marco Girolamo Vida (1527) à Jacques Peletier du Mans (1555)», *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 12, 2009, pp. 93-122.

- Rodríguez Moñino, Antonio y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de «The Hispanic society of America», siglos XV, XVI y XVII*, New York, The Hispanic Society of America, 1965, t. II, p. 261.
- Serrão, Vítor, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, A. Skira, 1970.
- Swislocki, Marsha, «Jerónimo Corte-Real, iluminador de las fronteras del imperio», en *La verdadera historia y admirable suceso del Segundo Cerco de Diu*, ed. José Labrador Herraiz y Raúl DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011, pp. 47-60.
- Swislocki, Marsha, «En las fronteras del imperio: Jerónimo Corte Real y la épica luso-castellana», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, *Anejos de Críticón*, 17, 2006, pp. 1001-1009.
- Tocco, Valeria, *Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.
- Viala, Alain, «Posture», in *Socius: ressources sur le littéraire et le social, site internet réalisé sous la direction d'Anthony Glinoe et d'ÉDISOC, Chaire de recherche du Canada sur l'histoire de l'édition et la sociologie du littéraire*. Disponible en línea: <<http://ressources-socius.info/>> [02/09/2017].
- Viala, Alain, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.
- Vilà, Lara, «Historia verdadera y propaganda política: La Felicísima victoria de Jerónimo Corte-Real y el modelo épico de Virgilio», en «Res publica litterarum». *Documentos de trabajo del grupo de investigación «Nomos»*, 2005. Disponible en línea: <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/458>> [1/10/2017].
- Vilà, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI* [tesis doctoral inédita], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Serveix de Publicacions, 2001.
- Viterbo, Francisco Marquês de Sousa, *Trabalhos nauticos dos portuguezes nos seculos XVI e XVII*, Lisbonne, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1890.
- Wittkower, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traducido por Daniel Arasse, Paris, Macula, 1991.

IMÁGENES



Figura 1 – André Rodrigues Eborense, *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*, ed. L. de Matos, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983, ilustración 1. ©BNP



Figura 2 – André Rodrigues Eborense, *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*, ed. L. de Matos, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983, ilustración 2. ©BNP



Figura 3 – André Rodrigues Eborense, *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*, ed. L. de Matos, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983, ilustración 3. ©BNP



Figura 4 – André Rodrigues Eborense, *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D. Sebastião*, ed. de L. de Matos, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983, ilustración 4. ©BNP



Figura 5 – Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo cerco de Dio estando Dom Ioham mazcarenhas por capitam e guovernador da fortaleza*. Anno de 1456. ANTT (Lisboa), Códice Cadavel 31. PP/TT/CCDV/31. «Imagen cedida por el ANTT», canto XII, fol. 114r. ©ANTT



Figura 6 – Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo cerco de Dio estando Dom Ioham mazcarenhas por capitam e guovernador da fortaleza*. Anno de 1456. ANTT (Lisboa), Códice Cadavel 31. PP/TT/CCDV/31. «Imagen cedida por el ANTT», canto XI, fol. 101r. ©ANTT



Figura 7 – Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo cerco de Dio estando Dom Ioham mazcarenhas por capitam e guovernador da fortaleza*. Anno de 1456. ANTT (Lisboa), Códice Cadavel 31. PP/TT/CCDV/31. «Imagem cedida por el ANTT», canto XVI, fol. 177r. ©ANTT



Figura 8 – Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do segundo cerco de Dio estando Dom Ioham mazcarenhas por capitam e guovernador da fortaleza*. Anno de 1456. ANTT (Lisboa), Códice Cadavel 31. PP/TT/CCDV/31. «Imagem cedida por el ANTT», canto XIX, fol. 221r. ©ANTT



Figura 9 – Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572. Compuesta por Hieronymo Corte Real, Cavallero Portugues. Fue impresso en Lisboa por Antonio Ribero. Año de M.D.LXXVIII, canto VI, fol. 78v. ©BNE



Figura 10 – Felicissima victoria concedida del cielo al señor don Juan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana. En el año de nuestra salvacion de 1572. Compuesta por Hieronymo Corte Real, Cavallero Portugues. Fue impresso en Lisboa por Antonio Ribero. Año de M.D.LXXVIII, canto XII, fol. 152v. ©BNE

