

O Narciso do Condestável D. Pedro: *aegritudo amoris* em metamorfose cortês

The Narcissus of the Constable D. Pedro: *aegritudo amoris* with a courtly metamorphosis

Maria José Ferreira Lopes

Universidade Católica Portuguesa – CEFH
mjlopes@ucp.pt

Palavras-chave: Condestável D. Pedro, recepção medieval, Narciso, Ovídio, *General Estoria*, novela sentimental.

Keywords: Constable D. Pedro, Medieval Reception, Narcissus, Ovid, *General Estoria*, Sentimental Novel.

D. Pedro de Portugal: “ocção virtuoso” e “congosa”¹ amorosa

O Condestável D. Pedro (1429-1466) – Pere IV de Portugal na Catalunha –, primogénito do Infante D. Pedro das Sete Partidas e de D. Isabel de Urgel, é uma figura relativamente desconhecida, mas a sua personalidade, biografia e produção literária exemplificam “a vivência da alta aristocracia peninsular do século XV, imersa tanto em sangrentas disputas políticas, como numa florescente cultura pré-renascentista” (Lopes, 2018).

D. Pedro é, desde logo, um fruto da chamada “Educação de Avis”, simbolizada por seu pai e pelo rei D. Duarte, seu tio, ambos capazes de articular o exercício do poder – o *negotium* – com uma estudiosa reflexão sobre os diversos âmbitos da actividade humana. Trata-se de um *otium cum dignitate* – um “ocção virtuoso”, nas palavras do jovem Condestável² – pois, além do foco na espiritualidade cristã e no âmbito moral, os seus resultados estavam destinados à partilha e discussão,

¹ As citações das obras de D. Pedro seguem a edição de 1975 (*Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, introdução e edição diplomática de L. Adão da Fonseca. Lisboa: JNICT). A mais recente edição crítica de Guillermo Serés foi consultada, sobretudo no referente à glosa de Narciso, mas não apresenta diferenças consideráveis.

² *Sátira de infelice e felice vida*, p. 4.

pelo menos com o ávido público da corte. Obras como o *Leal Conselheiro* e a *Virtuosa Benfeitoria* demonstram esse propósito didático e edificante³.

Nos inícios do século XV, e apesar da raridade dos livros, a herança clássica fora mantida viva, no contexto da corte portuguesa, sobretudo através das colectâneas de *exempla* para educação dos príncipes e edificação geral, e das crónicas, cheias de traduções e adaptações de obras latinas, implementadas por D. Alfonso X, o Sábio, avô de D. Dinis – entre as quais se destaca a *General Estoria*, cujo desígnio didáctico é bem conhecido⁴. Nas bibliotecas reais – e de alguns grandes senhores –, existiam raras traduções de um número reduzido de autores latinos, e outras foram tentadas ou encomendadas, como sucedeu, no referente ao grande orador romano, com o Infante D. Pedro, que se dedicou ao *Livro dos Ofícios de Marco Tullio Ciceram*; e com D. Duarte, que encarregou o embaixador castelhano Alfonso de Cartagena da tradução do *De inventione*. Neste período de renovação das relações culturais com Castela, surgem outros nomes literários sensíveis à cultura clássica, como o de Juan de Mena⁵, de quem o Infante D. Pedro foi Mecenas, sinal de que a poesia ia assumindo maior centralidade na vida áulica.

O primogénito do Infante seguiu o exemplo familiar desde muito cedo: nomeado Mestre de Avis e depois Condestável de Portugal ainda adolescente, no contexto da conturbada regência de seu pai, teve ainda assim tempo de redigir grande parte da *Sátira de infelice e felice vida*, sua primeira obra, antes de o trágico rescaldo da Batalha de Alfarrobeira (20/05/1449) o obrigar a fugir do reino – com apenas 20 anos, recorde-se – e a refugiar-se em Castela, junto de seus parentes Juan II e Enrique IV. A glosa intitulada “En el comienço de la tercera edad de mis años” sugere que encetara o processo de escrita entre os 14 e os 18 anos e 8 meses, ou seja, a partir de 1445; e, segundo ele mesmo afirma no Prólogo da *Sátira*, esta “estudiosa e pequena obra mia” foi o “primer fructo de mis estudios”, nascido do seu “ocçio virtuoso”. Com efeito, já na “tierna edad mia”, receoso dos “muy grandes e perversos viçios” causados pela ociosidade, dedicara-se a “exeçitar el ingenio, asayar el entendimiento, confirmar la memoria en cosas virtuosas, utiles e honestas”. Depois de concluir a *Sátira* (1453-1454), seguir-se-ão mais obras, nomeadamente as *Coplas del Menosprecio e Contempto de las Cosas Fermosas del Mundo* (entre 1453-1455), e a *Tragédia de la insigne reina Doña Isabel* (cerca de 1456-1457), onde se evidencia de novo o gosto por mesclar prosa e poesia – ambas de tom intimista e moralizante – com glosas eruditas⁶.

A permanência na requintada corte castelhana, entre 1449 e 1456, situou o jovem D. Pedro no seio de uma vida política e intelectual fervilhante e, de algum modo, inovadora. Figuras cimeiras como o Marquês de Santillana e D. Álvaro de

³ O *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela* exemplifica a vertente mais prática, tal como vários temas de O *Leal Conselheiro*.

⁴ A este propósito cf., entre outros trabalhos de Salvo Garcia 2014, pp. 45-61. Sobre a influência da *General Estoria* em Portugal, cf. Leite, 2012.

⁵ Sobre as relações entre estes poetas e a Casa de Avis, particularmente a família do Duque de Coimbra, veja-se, e.g., Fonseca, 2003, p. 58.

⁶ Sobre a datação das obras, cf. Serés, 1991, p. 39, nota 15.

Luna, pertencentes à geração dos Íncritos Infantes de Avis, exemplificavam ali o envolvimento no *ocçio virtuoso* – mesmo no meio de grandes crises político-militares –, típico destes “voluntariosos intelectuales” (Serés, 1991, p. 35, n. 7) da nobreza. Exerciam de Mecenas – e o jovem Condestável também – com poetas e polígrafos, mais ou menos nobres, clérigos e envolvidos em funções públicas, como os já aludidos Alfonso de Cartagena e Juan de Mena, ou Juan Rodríguez del Padrón e Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado. A actividade intelectual de Cartagena corresponde a um padrão repetido: as suas “traslaciones en vernácula lengua” obedecem a uma intenção claramente humanística – a de instruir com a sabedoria dos clássicos os cortesãos e cavaleiros interessados pelas letras, apesar de não muito doutos.

Os ventos pré-renascentistas chegavam mais cedo e mais intensamente a Castela do que ao nosso extremo peninsular, embora fossem ainda permeados por uma abordagem eminentemente medieval do *corpus* literário e mítico, influenciada pelo moralismo cristão e por interpretações evemeristas, alegóricas e astronómicas. Por outro lado, eram combinados com um movimento revivista designado como “castellanización del amor cortés” (Menéndez Peláez, 2007, p. 227), reflexo do “ressurgimento do espírito cavalheiresco” (p. 226) e da paralela “corrente pró-feminista”⁷ – que se manifestava em verso e em prosa, dando origem a novelas sentimentais e tratados em defesa das mulheres. Os traços fundamentais do amor cortês “tradicional” – humildade, cortesia, religião do amor (o que acarreta perigos de heresia) e, por fim, adultério (nos antípodas da moral cristã)⁸ – aparecem reflectidos no género intitulado de “novela sentimental”, expressão polémica em virtude da enorme variabilidade estrutural do mesmo. A característica fundamental destes textos é precisamente que a narrativa se concentra na paixão amorosa, e os autores dedicam muito espaço à descrição dos sentimentos e da psicologia dos protagonistas (Menéndez Peláez, 2007, p. 237). A filiação nas epístolas ovidianas é evidente, e o iniciador do género, Juan Rodríguez del Padrón, notabilizou-se precisamente como tradutor e adaptador das *Heróides*, com a obra *Bursario*.

Foi, com efeito, em 1440, menos de uma década antes de D. Pedro chegar à corte de Juan II, que o *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón viu a luz, tornando-se num modelo e fonte que o Condestável D. Pedro assume abertamente, mencionando o autor e construindo diversas glosas com base na sua obra⁹. A antítese presente no título *Siervo libre de amor*, que bem caracteriza a posição do amador perante a sua Senhora, é imitada pela da *Sátira de felice e infelice vida*; o mesmo ocorrendo com a ideologia “cortês”, o tom emotivo e a atenção aos sentimentos do protagonista, narrador autodiegético e confundido com a voz do autor das glosas.

⁷ Menéndez Pélaez, 2008, p. 228, frisa que “no [es] sólo una corriente o estilo literario; más bien se trata de una manera de ver y entender la vida la sociedad cortesana medieval”.

⁸ Lewis, apud Menéndez Peláez, 2007, p. 229.

⁹ Nomeadamente sobre Macías, el Enamorado, cuja lenda se mistura com a do próprio Padrón; e sobre os amantes trágicos Liessa e Ardanlier.

Novela sentimental sob o signo de Argos

De facto, como esclarece D. Pedro no seu Prólogo, o título da *Sátira* define como infeliz a existência do autor, “aquejado de amor que en la mas perfecta del universo me fizo poner los ojos”, e incapaz de sair do seu labirinto de paixão e reflexão crítica. Pelo contrário, feliz é a existência da senhora amada, olímpicamente indiferente às “congoxas” do servidor. “Sátira” é, para D. Pedro, na linha moralizante de Isidoro de Sevilha (Serés, 1991, p. 36), repreensão “con animo amigable de corregir”, a si e a ela, a quem, “amonestando como siervo a señora”, reprova a indiferença cruel. Além disso, implica o “loor” das “muy esclarecidas e singulares virtudes de la señora de mi”. Algo paradoxalmente, face à ambiguidade da relação com o objecto de louvor – e à vitória pírrica final, ao provar irrefutavelmente a crueldade da dama sem minorar o alegado sofrimento –, D. Pedro assume um objectivo mais vasto: “yo, a ella primero loando, el femineo linaje propuse loar”¹⁰.

As queixas sobre a indiferença da Senhora e os debates com personagens alegóricas, como as Virtudes, incluem abundantes referências a figuras mitológicas, históricas e bíblicas, logo esclarecidas através de glosas, por vezes longas, que ultrapassam em muito a dimensão do texto “central”.

Tal facto não escapou a D. Pedro, que, no Prólogo, desenvolve uma engenhosa simbologia que sublinha o carácter *sui generis* da obra. Tendo em mente a peculiar mancha escrita formada pelo texto principal, com caracteres maiores, e as manchas compactas de caracteres mais pequenos e extensão variável das glosas, o Condestável define a sua obra como “la madre com sus hijas”; e, por fim, conferindo-lhe um enquadramento mitológico, chama-lhe “mi Argos”, nome em seguida explicado por uma longa glosa. Atente-se que o destino de Argos, o pastor com cem olhos, é indissociável dos dramas do feminino: servidor de Juno, é mais um dano colateral dos adultérios do rei dos deuses e consequentes ciúmes da consorte. Vítima dos artifícios do “facilitador” Mercúrio para enganar Juno e disfarçar a situação, quando esta se apercebe, “queriendo que tanta beldad no peresçiesse, los çient ojos de Argos en la cola del pavon, ave a ella consagrada, por perpetua apostura asento”. D. Pedro explica a simbologia, mas fica implícita a ideia de que, tal como os iridiscentes ocelos da cauda da ave sobrepujam a estrutura que os suporta, assim também as glosas acabam por brilhar mais do que a “novela” que as sustenta.

E porque a este Argos çient ojos atribuyeron, como dicho es, quiso el auctor llamar a la subsequente obreta Argos. Ca asy como aquel çient ojos tenia, asy aquella çient glosas contyene, e asy como el ojo corporeo al cuerpo alunbra e gia, asy la glosa

¹⁰ D. Pedro participou também no movimento em defesa das mulheres que se desenvolveu na corte de Juan II, sob a égide da rainha D. Maria de Aragão, irmã da mulher de D. Duarte. Embora não tenha publicado uma obra específica, como o *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón ou *El Libro de las virtuosas e claras mujeres* de D. Álvaro de Luna, o louvor do “feminil linaje” aparece em toda a sua produção, com destaque para as glosas da *Sátira de felice e infelice vida* e das *Coplas del Menosprecio e Contempto de las Cosas Fermosas del Mundo*. A este propósito, cf. Lopes, 2012.

al testo por senblante manera faze, quitando dudas a los leuentes. E asy como el ojo da, trae e causa gozo e alegria, asy la glosa alegre, satisfaziendo a lo obscuro, e declarando lo occulto; e sy de las glosas algunas grandes e otras pequenas se fallaron, asy fue conveniente de se fazer, porque en la narraçion precedente dize la piadosa Juno, de compasion movida, la cabeça de Argos muerta trasmutar en la fermosa cola de pavon, la qual muchos ojos grandes e pequenos posee, de lo qual es de presuponer el mençionado pastor no yguales ojos, mas diversos e dispares obtener, e por ende el auctor ymitando a aquello por la semblante orden començo su camino e siguio su viaje.

A vontade de partilhar conhecimento era irresistível. D. Pedro afirma peremptoriamente: “yo quise mas que la poca sabiduria mia a todos se manifestasse, que de mi amigable exerciçio no coger algund fructo”. Mas também era necessário fazê-lo, pois, sem esta pequena enciclopédia *ad hoc*,

mi obra pareçeria desnuda e sola, e mas causadora de quistiones que no fenesçedora de aquellas; ca, demandando quien fue esta, o quien aquel, que es esto, o que es esto outro, no fenesçerían jamas las demandas a los ignorantes, e aun en algunas cosas a los sçientes seria forçado rebolver das foias.

Segundo Serés (1991, p. 57), foi precisamente a recém-encontrada abundância de fontes para as glosas que o fez reformar (e traduzir) a *Sátira* logo depois de chegar, em 1449, à corte castelhana, dando vazão ao seu “deseo poco menos que ingenuo de citar en cualquier ocasión “cosas” antiguas”¹¹.

D. Pedro serve-se de numerosas fontes, directas e indirectas, que cita – por vezes em latim –, copia, parafraseia e adapta, frequentemente sem aludir aos autores. Ainda assim, a forma como “soldava” as contribuições de cada fonte revela alguma originalidade, como demonstra Serés (1994, pp. 979-980), a propósito do aproveitamento da principal fonte mitológica da *Sátira* do Condestável, Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado.

Com efeito, além do assumido tributo a Rodríguez del Padrón, tem sido evidenciada a contribuição de el Tostado, através das *Diez questiones vulgares*¹² – autor e obra nunca mencionados pelo Condestável. Terminadas em 1453, mas apenas publicadas já no século XVI, as *Diez questiones* debatem oito *dioses de los gentiles*, entre os quais avulta, em quarto lugar, um surpreendente Narciso. Ainda que el Tostado lhe dedique menos páginas que às outras figuras mitológicas ou aos tópicos das Idades e das Virtudes, trata-se de um mito menor em relação aos outros deuses mencionados – Apolo, Neptuno, Juno, Vénus, Diana, Minerva e Cupido –, o que testemunha o seu impacto durante a Idade Média. A expressão *questiones* revela a metodologia com que Madrigal expõe a “verdad” subjacente aos mitos, desmontando-os com as teorias interpretativas medievais e expondo-

¹¹ Podemos de facto imaginá-lo a “rebolver” incansavelmente as “foias” de manuscritos raros e dispendiosos, e traduções de autores clássicos, só ao alcance de príncipes e grandes aristocratas como ele ou o seu amigo Iñigo López de Mendoza.

¹² Mais propriamente *Libro de las diez questiones vulgares propuestas al Tostado, e las respuestas e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*.

-os como criações dos poetas. A sua fonte principal é precisamente Ovídio, a quem cita, traduz e comenta conscienciosamente. Contudo, por sua vez, el Tostado é devedor de autores e compiladores da antiguidade tardia, como Isidoro, ou mais recentes, como Giovanni Boccaccio, situação natural num tempo em que predominavam as colectâneas e resumos¹³.

Desta mistura de matéria sentimental e erudita resulta uma obra *sui generis*, ainda assim classificada pela crítica como o segundo testemunho na cronologia das novelas sentimentais quatrocentistas, como salienta Menéndez Peláez (2007, p. 243):

Menéndez Pelayo evoca una segunda obra nacida también en el noroeste peninsular bajo el título de *Sátira de infelice e felice vida*, cuyo autor es don Pedro, Condestable de Portugal. El autor, en la perspectiva de Alan Deyermond, sería “una presentación alegórica de una desdicha amorosa de su joven autor que sigue muy conscientemente los pasos de Rodríguez del Padrón [...] La obra de don Pedro es ficción sentimental, pero en este sentido está en los márgenes del género.

Narciso e as fontes

Na vasta galeria de figuras históricas e míticas, antigas e recentes, apontadas como *exempla* e analisadas em glosa pelo Condestável D. Pedro, destaca-se Narciso, um mito de contornos à primeira vista pouco edificantes ou consentâneos com os princípios do amor cortês, mesmo na sua versão quatrocentista castelhana. Na verdade, como no caso do elenco das figuras pagãs das *Diez questiones* de el Tostado, a sua presença é indissociável da história da recepção de Ovídio, que assumiu na Península Ibérica contornos extraordinários, e inclui fontes próximas do Condestável, quer em termos genealógicos, quer “físicos”.

Poucos mitos conseguem emular o de Narciso na ascensão e sobretudo permanência como figura indiscutivelmente simbólica na cultura ocidental. O relevo adquirido pelo belo efebo no contexto social e mediático contemporâneo – em que a intervenção da Psiquiatria e da Psicanálise teve uma contribuição fundamental – é um tributo à capacidade da Antiguidade Clássica de criar personagens e histórias capazes de captar o humano de forma perene. Todavia, o caso do filho de Céfiso e Liríope é ainda mais notável por ter passado despercebido durante grande parte dessa mesma Antiguidade, ao contrário de outros tão impactantes nos séculos mais recentes e na actualidade, como Sísifo ou Tântalo. Com efeito, o destino de Narciso foi marcado pela originalidade de Ovídio, o poeta que, no livro terceiro das *Metamorfoses*, nos inícios da era cristã, pela primeira vez explorou as imensas potencialidades da sua história – acima de tudo, como um trágico exemplo de transformação por excesso de amor-próprio.

O peso de Ovídio na cultura da Idade Média é enorme, tendo levado Ludwig Traube a denominar como *Aetas Ovidiana* em particular o século XIII – âmbito

¹³ A propósito da sucessão de cópias e adaptações, e mais concretamente da “dívida” do Tostado a Boccaccio – e dele a outros anteriores...-, cf. Suárez-Somonte, González Rolán, 1985, pp. 85-114.

esse alargado por outros estudiosos ao século subsequente¹⁴. Na Península Ibérica avulta, de forma incomparável, o papel da enciclopédica¹⁵ *General Estoria* de Alfonso X como divulgadora da obra de Ovídio, constituindo, sem dúvida, uma influência inescapável nas cortes portuguesa e castelhana, onde se movimentavam, aliás, os descendentes do rei Sábio. Irene Salvo García assinala que o Sulmonense é o autor clássico mais utilizado na monumental obra, sendo

la fuente fundamental para los hechos de los gentiles de la I^a, II^a y parcialmente de la III^a parte de la *General estoria*. Los alfonsíes utilizan las *Metamorfosis*, las *Heroidas*, y, en menor medida, los *Fastos*, el *Arte de Amar*, los *Remedios de amor* y las *Pónticas*. (Salvo García, 2014, p. 49)

Antes da elaboração propriamente dita, o rei Sábio ordenara a tradução dos textos literários latinos considerados fundamentais, com um resultado quase sempre fiel ao original. Ovídio domina sobretudo nas partes dedicadas à história da “gentilidade”, e é na *Segunda Parte* – que aborda, acompanhando a divisão de Santo Agostinho, a terceira idade da terra, balizada em termos bíblicos por Abraão e David –, que aparece a história de Narciso e Eco. Lapesa (1988, p. 9) sublinha que este relato “llena varios capítulos que en el siglo xiii debieron de admirar por su erudición, y que en el xx deleitan por la inesperada mezcla de saber y de ingenuidad que hay en su prosa en agraz”. De facto, na linha da interpretação evemerista típica da Idade Média, deuses e heróis são reis e cavaleiros, e Narciso surge como um jovem caçador aristocrático, acompanhado de todo um séquito de servidores. As narrativas míticas são integradas na história universal, mas todos os episódios passam pelo crivo de um comentário alegórico-moralizante. Assim, Narciso simboliza o terrível destino dos soberbos, e Eco representa a boa fama, sendo a questão amorosa algo desvalorizada.

A primeira aparição marcante de Narciso na literatura surgira ainda no século XII, no contexto do Amor Cortês, pertinente para a obra em análise: “una reminiscencia del lastimoso fin de Narciso había iluminado uno de los más bellos poemas de la lírica trovadoresca” (Lapesa, 1988, p. 9), da autoria de

¹⁴ Sobre a recepção de Ovídio e sobretudo das *Metamorfoses* na Idade Média, cf. Conte, 1994, pp. 360-362.

¹⁵ Escreve Salvo García, 2009: “La General Estoria es una extensa compilación de historia universal de carácter enciclopédico redactada probablemente en los últimos quince años del reinado de Alfonso X. [...] la labor del taller de la General Estoria comenzaría en torno a 1270 y continuaría probablemente hasta la muerte del rey en 1284. La General Estoria, estructurada en seis partes, pretendía narrar los hechos de los hombres desde el Génesis hasta reinado de Alfonso X. Para ello en torno a la estructura de la Biblia y su exegéas se combinan fuentes latinas, antiguas o medievales, hebreas y árabes que el rey y sus colaboradores poseen en el taller y deciden utilizar en su narración de la historia del mundo. La materia seleccionada corresponde a los hitos históricos de las seis edades agustinianas que se enmarcan en el período cronológico del Antiguo Testamento (Partes I, II, III, IV y V) y el comienzo del Nuevo Testamento (Parte VI). Las fuentes profanas y las bíblicas conviven de este modo y se sitúan en un mismo nivel para el compilador. Esta concepción, inédita en su momento, es una de las claves de la originalidad y riqueza de la General Estoria y supone un posicionamiento novedoso en la medida en la que utiliza nuevas fuentes y desde una perspectiva inédita”.

Bernart de Ventadour. Os trovadores interpretaram Narciso como alguém que se enamora dos olhos femininos que reflectem a sua imagem: um Narciso sem Narcisismo¹⁶. Mas é Guillaume de Lorris, na sua parte do *Roman de la Rose*, que marca a interpretação poética do mito à volta do espelho das águas que faz as damas demasiado centradas na sua própria beleza¹⁷.

Esta perspectiva será mantida por Fernán Pérez de Guzmán (c. 1377/1379-c. 1460), tio do Marquês de Santillana, no “Decir a Leonor de los Paños”, gracioso poema dedicado a Leonor Álvarez (*Cancionero de Baena*), que marcará o tom na lírica castelhana do século XV: “El gentil niño Narciso/ en una fuente engañado,/ de sí mesmo enamorado/ muy esquivo muerte priso./ Señora de noble riso/ e de muy gracioso brío:/ a mirar fuente nin río/ non se atreva vuestro viso (Lapesa 1988, p. 13).

O Narciso do Condestável D. Pedro: *aegritudo amoris* em metamorfose cortês

Como têm salientado autores como Serés, a metodologia adoptada pelo Condestável no aproveitamento das suas fontes directas e indirectas implica a criação de um “patchwork” de citação total ou parcial e paráfrase, mas também de adaptação algo original. Parece-me ser este o caso da sua reescrita do mito de Narciso: ao contrário da generalidade das suas glosas, afasta-se da abordagem tradicional com que decerto crescera e das fontes usuais ou expectáveis.

D. Pedro introduz Narciso como *exemplum* extremo e, digamos, algo contra-productivo, de como “fermosura com gracia atrahe a bien e leal amar”. Com as suas 415 palavras, é, naturalmente, um texto mais curto do que o longo episódio ovidiano e a sua versão “alongada” na *General Estoria*. Todavia, depressa se verifica que o ponto de vista é diferente, tratando-se de um dos casos em que o Condestável aparenta ter sido mais “original”, no sentido de adaptar o relato mítico ao contexto sentimental da sua obra.

Narçiso – Segund se escribe, fijo fue de Çefiso e de Liriope, de espeçial fermosura e de mucha gracia abondado. El qual por caso desastrado, andando siguiendo las fieras, aquegado de la calura e de la sed, a una clara fuente pervino, cuyas claras aguas resçibieron la fermosa forma de Narçiso. E aquel que las fuerças de Cupido

¹⁶ “Bernardo es un Narciso sin narcisismo: no se enamora de su propia imagen, sino de las luminosas y profundas pupilas donde se refleja” (Lapesa, 1988, p. 11).

¹⁷ “Entre 1225 y 1237 Guillermo de Lorris resumió, en uno de los más celebrados pasajes del Román de la Rose, la fábula ovidiana de Eco y Narciso; precede al relato una bella descripción de la fuente y el vergel que la rodea, amplificada luego para enumerar los maleficios con que el espejo (miroer) de la fuente daña a cuantos se ven en ella. Pero antes remata la narración con una moraleja destinada a las damas esquivas: debe servirles de advertencia el castigo impuesto a Narciso por su orgullosa crueldad respecto a Eco: Dames, cest essample aprenés,/ Qui vers vos amis mesprenés,/ Car se vous les lessiés morir,/ Diex le vous sara bien mérir. (“Aprended este ejemplo, damas que os mostráis desdeñosas con vuestros enamorados, pues si los dejáis morir, Dios os lo hará pagar cumplidamente”). En adelante los poetas no olvidarán esta admonición, tan conveniente para sus pretensiones” (Lapesa, 1988, pp. 11-12).

nunca oviera sentido, començo entonçe de sentir su fuerte e pesado yugo. E asy mucho e maravillosamente desso mesmo fue enamorado que contra la falsa forma humana con piadosas palabras se rasonaba disiendo: O tu, quien quiera que seas, ave merçed y piedat de mi, cosa mas tuya e menos suya que bive, ave merçed e compassion de mi, que a ty sola amo e desseo, ya que outra cosa no te mueva a dolerte de mi, salvo que tu vençiste a aquel que a todos solia vençer. Si tu fermosura me daño, tu piedat no me salvara. O divinal ymagen, no denota tu angelica beldat ser matadora de nadie, ca la soberana beldat nunca fue amiga de la crueldat. No muera el siervo tuyo mas biva, pues merescio de querer a ty, diesa de fermosura e de gracia, con tan querido desseo. Et assy estando, algunas veses contra las selvas se rasonava, disiendo sus quexas, e assy como el fablava eco le respondia por aquella mesma forma; otras veses, a besar e abraçar, la no verdadera figura se movia, e, no çessando el desmesurado desseo, mas cresçiendo los fieros ardores del no natural amor, poco a poco aquel tan loado cuerpo se desfiso e torno seco. E, augmentandose mas e mas las inçessables penas del triste Narçiso, la desventurada anima de las afflictas carnes salia en los infernos resçebida, adonde aun en las aguas estigias se mirava. Acosto entonçe la cabeça sobre la verde yerva diziendo: Quedate a Dios, mi bien amada, o mi no conosçida señora, quedete recordaçion del tu siervo! E la muerte çerro los ojos mirando la figura de su señor. De la una parte, se representa la muerte de Narçiso muy digna de admiraçion e, de la outra parte, de la tal admiraçion caresçe quien considerare el açeleramiento del caso. Como supito del dios de amor fue vulnerado, e como supito con la entrañable llaga fenescio mucho se admirara. E quien uviese sentido las flamantes e doradas flechas del fijo de Venus, e los sus aquexados agujijones uviese pasado, e la su estrema e ynopinada çeguedad uviese bien conosçida no se admira mucho.

O Narciso ovidiano¹⁸ é o protagonista de uma metamorfose e responsável por outra – a de Eco –, e a sua trágica ruína – causada pela *hybris* – é integrada na demonstraçã das qualidades de Tirésias como vidente. Com efeito, Liriope foi a sua primeira cliente, ao perguntar-lhe se o seu filho recém-nascido – fruto da violaçã perpetrada pelo rio Céfiso – chegaria a uma idade avançada. A misteriosa resposta do adivinho – “se não se conhecer a si próprio” – será esclarecida apenas 16 anos depois, deixando, entretanto, algumas dúvidas. Ovídio dedica 55 versos (351-406) a mostrar como o efebo, amado por jovens de ambos os sexos, se destacava pela insensibilidade e soberba, provocando a destruiçã da generosa ninfa Eco. Castigada por Juno, que a limitara a repetir as falas de outros, a ninfa é agora transformada num eco pétreo pela dor de ser rejeitada acintosamente por Narciso. Eco resignou-se, mas alguém despeitado pediu a Ramnunte/Némesis que castigasse Narciso, fazendo-o amar e “nunca possuir o ser que ama” (405). A deusa achou a prece justa, e pô-la em prática. É neste contexto que ocorre o episódio da pausa durante uma caçada e do arrebatamento pela imagem refletida nas águas. Na versã das *Metamorfoses*, o belo Narciso fica como petrificado, “incapaz de se mexer”, qual “mármore de Paros” – e o poeta dirige-se-lhe, solidário, ainda que sabendo que ele não pode escapar à maldiçã –, mas sentindo uma dor insuportável. O jovem interpela os bosques, assinalando que ninguém

¹⁸ *Metamorfoses*, 3, 339-510, num total de 171 versos e 1136 palavras.

sofrera tanto como ele (442-473), e depois a imagem nas águas, pensando que se trata de um rapaz desconhecido e aparentemente interessado, ainda que fugidio. No entanto, gradualmente, Narciso vai perceber a identidade da imagem, que ele arrogantemente pensa não poder, em circunstâncias normais, resistir à sua beleza. No verso 463, o efebo exclama: “Oh! Mas ele sou eu! Percebi!”; e conclui que se encontra numa situação impossível, e está-estão demasiado fragilizados para escapar à morte. Ainda assim, emite um desejo algo altruísta pela sobrevivência do seu reflexo, ao exclamar “prouvera que vivesse mais tempo!” (472). Os seus momentos finais são solitários e desamparados, pois o reflexo desaparece temporariamente devido às lágrimas caídas na água, e Narciso agride-se em desespero, acentuando a destruição da sua beleza já enfraquecida pelo jejum e falta de descanso. Ao contemplar estes estragos, ele entrega-se à dor; e Eco, apesar de tudo, tem pena dele e repete as suas palavras em solidariedade. Narciso morre exclamando “Oh! rapaz amado em vão! [...] Adeus!” (500-501), deixando ao eco de Eco a última palavra. O Poeta informa em parêntesis logo a seguir que, “ao ser recebido na morada infernal, continuou a mirar-se na água do Estígio” (504-505). As Náiades e as Dríades, cujo choro era repetido por Eco, só encontraram uma flor quando tentaram prestar honras fúnebres ao seu corpo (510)¹⁹.

D. Pedro conhecia a *General Estoria* e utilizou-a como fonte na *Sátira*²⁰, mas não parece fazê-lo no caso de Narciso. Como já foi referido, a *General Estoria* traduz e adapta prolixamente Ovídio, aplicando-lhe a habitual interpretação evermerista e alegórica e enquadrando-a no contexto da vida áulica do século XIII. Ainda assim, acompanha a sequência dos acontecimentos e mantém tópicos fundamentais como o episódio de Eco e sua metamorfose; a forma masculina do reflexo, o reconhecimento por Narciso e a transformação final na flor homónima. Apresenta, contudo, uma excepção curiosa, sublinhada por Vicente Cristóbal (2015, pp. 79-80): censura o facto de Narciso ver na figura reflectida sempre alguém do sexo masculino. Assim, traduz “Quisquis es, huc exi! Quid me, puer unice, fallis/ quoue petitus abis?...” (*Metamorfoses*, 3, 454-455) – onde sobressai, sem lugar a dúvidas, o vocativo “puer unice” –, por “Oh tú, quienquier que eres, sal acá. E tú, niña aún sola, ¿por qué me engañas?” (*General estoria* II, 1, p. 234). Esta identificação do reflexo com uma figura feminina pode ter inspirado D. Pedro.

O laborioso Alfonso Fernández de Madrigal usa Ovídio como fonte principal, profusamente citada e traduzida na abordagem a Narciso das suas *Diez Questiones* (c. 4000 palavras). No entanto, a questão propriamente dita e o método de análise

¹⁹ O ponto de partida do episódio subsequente será precisamente a afirmação do impacto desta tragédia como comprovação dos dotes divinatórios de Tirésias (*Cognita res meritam uati per Achaidas urbes/ attulerat famam, nomenque erat auguris ingens*), sucesso não reconhecido pelo híbrico Penteu, que será objecto da história seguinte.

²⁰ Leite, 2012, pp. 251 e 264, afirma que o condestável D. Pedro “é assinalado pela crítica como tendo utilizado a obra alfonsina na sua *Sátira de felice e infelice vida*”, mas “poderá com maior probabilidade ter acedido em contexto castelhano-aragonês ao texto alfonsino, que incluiu na sua obra”. Na verdade, *mutatis mutandis*, o desígnio e modelo compilatório – misturando os mundos pagão e cristão – e interpretativo da *General Estoria* são de algum modo replicados pela obra do jovem Condestável.

do Tostado implicam um desvio “científico” em relação ao episódio ovidiano. Com efeito, o que realmente lhe interessa nesta obra é rastrear a verdade dos relatos míticos, com base em perguntas específicas, em oposição às ficções dos poetas. A questão relativa a Narciso é “de la muerte de Narciso segun verdad” e “segun los poetas”, ou mais pormenorizadamente “si morio en pozo o en fuente” – o que reduz bastante o âmbito da análise do mito, apesar das reflexões iniciais, contestando a origem do jovem e de seus pais, algo que a *General Estoria* tinha resolvido sem contemplos com a interpretação evemerista.

Madrigal divide a questão em dois capítulos, começando pelo lado da “verdade”. Ainda antes de responder à questão sobre o local onde morreu Narciso, aponta quatro tópicos essenciais: se o jovem era filho de uma ninfa; se pode ser filho de um rio; se Ovídio estava certo ao dizer que a ninfa Eco amou Narciso; se Eco se transformou em voz e Narciso em flor. Todas estas questões têm resposta negativa, num exercício de lógica “científica” e senso-comum, que apontam para a interpretação evemerista: não havia ninfas, os rios não podem ter filhos, as metamorfoses são impossíveis. Mais: tudo é “poetica ficcion ingeniosamente compuesta”, para simbolizar o que eles pensavam sobre a beleza, nomeadamente sobre a “sobervia de la fermesura”, o que aponta para a interpretação alegórica. No segundo capítulo, demonstra longamente que Narciso morreu deitado na relva, e não afogado num poço ou numa fonte; e que, entre os dois recursos aquáticos, a lógica impõe a fonte. Para tal, El Tostado usa abundantemente os versos de Ovídio, mas também consulta outras fontes “de autoridade”, como os Evangelhos e os comentários de Santo Agostinho aos mesmos.

Passando à análise do texto do Condestável, apesar de na *Sátira de infelice e felice vida* as alusões e citações das *Metamorfoses* de Ovídio serem frequentes, nesta glosa não transparecem e o episódio de Narciso é adaptado ao propósito de sublinhar a *aegritudo amoris* do autor/narrador às mãos caprichosas de Cupido, encarnado pela insensível dama, a quem o coração tem de servir, mas a razão não pode deixar de criticar. Mais ainda, traços fundamentais do mito e da narrativa ovidiana ficam de fora, tais como o oráculo, o episódio de Eco, as metamorfoses de ambos, substituídas por uma concentração na figura do jovem amador. Além do evemerismo típico, a *aegritudo amoris* parece ser a maior preocupação do autor.

O primeiro período da glosa afigura-se a única concessão à genealogia mítica, mas sem detalhes divinos. Importa acima de tudo frisar a “especial fermosura e mucha gracia”, condição *sine qua non* para a demonstração da tese supracitada. De imediato, D. Pedro entra no episódio do enamoramento fatal, em que Cupido surge em metáfora de servidão – típica do amor cortês –, que será aprofundada em sequência pela subjugada vítima. Depois de o Condestável sublinhar o extraordinário da situação – “mucho e maravillosamente”, e mais abaixo “no natural amor” –, logo entra Narciso em discurso directo: não para interpelar os bosques, como nas *Metamorfoses*, mas para de imediato pedir a compaixão da figura, que ele não sabe quem é, mas trata no feminino partindo de “ymagem” – talvez por influência da *General Estoria*. O feminino vai manter-se, dando a entender, primeiro por expressões ainda equívocas como “matadora”, “diesa”, e mais tarde, no seu desabafo final, através de um claro “mi bien amada, o mi no conosciada señora”, que nunca chegou a reconhecer-se na figura reflectida nas

águas. A ideia da servidão é reforçada pela metáfora guerreira, logo na primeira fala: “tu venceste a aquel que a todos solia vencer”. É evidente o pessimismo de Narciso, que assume desde o princípio que a sua “senhor” é desprovida de “piedad” e a morte é inevitável – o que torna algo despropositado o seu pedido de clemência. Narciso está preso a um paradoxo: a amada é angelicamente formosa, o que o atraiu irremediavelmente e *per se* a impede de ser cruel; mas a piedade dela não o salvará, apesar dos supremos merecimentos dele, que a ela apenas serve com dedicação absoluta. Esta teia mortal que prende Narciso é igual à que retém o protagonista/autor da *Sátira de infelice e felice vida*, que chega a pensar no suicídio e tenta resistir usando da sua razão – sem qualquer resultado. Eco, em minúsculas, aparece depois como reverberadora dos lamentos de Narciso, dirigidos agora às “selvas” e, no final, à amada. Ainda assim ele não atinge o paroxismo de automutilação presente no relato ovidiano – e na *General Estoria* – e, mais pertinentemente, como não se identificou com a figura nas águas, a sua despedida deixa entender que ela permaneceria viva: “quedete recordaçion del tu siervo!”. Das fontes clássicas – e também das mais recentes – D. Pedro reteve, ainda assim, a observação sobre a contemplação das “águas estíguas”. Em coerência com o objectivo de partilhar o seu “ocçio virtuoso” enunciado no Prólogo, a parte final da glosa parece prever as reacções do auditório. A última frase aponta para a provável opinião do protagonista da *Sátira*: ele é um exemplo de vítima das “flamantes e doradas flechas del fijo de Venus”, descritas em todas as suas vertentes ao longo da obra.

Do ponto de vista expressivo, nota-se o uso da linguagem emotiva e subserviente – cheia de exclamações, interpelações, interjeições, adjectivos hiperbólicos, estruturas antitéticas e lítotes – associada à retórica amorosa palaciana, herdeira do amor cortês, adoptada também por Juan Rodríguez del Padrón. É igualmente evidente a cuidadosa construção do texto, em que a história é reduzida aos mínimos fundamentais, de modo a dar lugar central aos lamentos “contemporâneos” de Narciso, talvez resultado do estudo da retórica ciceroniana. Para esta concentração semântica e expressiva, completamente nos antípodas da prolixidade informal da *General Estoria*, contribui muito o uso de palavras latinizantes, não presentes, por exemplo, no *Siervo libre de amor*, e reveladoras da formação latina do Condestável. O abundante recurso à aliteração reforça o efeito poético, em linha com a variedade formal que caracteriza o género sentimental.

Feita esta breve análise, afigura-se que D. Pedro aproveitou as fontes da forma que lhe pareceu a mais adequada para enquadrar o mito de Narciso no contexto da novela sentimental. Assim, a presença da ninfa Eco não interessa, pois é uma vítima da crueldade masculina, enquanto o propósito da *Sátira* é sublinhar o sofrimento do amador; por sua vez, Narciso não pode ver nas águas o reflexo de um jovem – ele próprio –, mas sim de uma dama tão inacessível como era a Senhora que D. Pedro servia. Centrado na ideologia cortês, em que a Senhora é a suserana implacável, o Condestável transforma engenhosamente Narciso num mártir do serviço amoroso, colocando-o numa galeria de vítimas masculinas do amor, de origens e tempos díspares, mas nunca incompatíveis na visão plana típica da Idade Média: do mítico Píramo, aos romanos Gaio Plâucio Númida e

Marco Plotino Planco, atingindo o seu tempo com Ardanlier e Macías, el Enamorado, cuja tragédia é tradicionalmente ligada a Juan Rodríguez del Padrón.

Referências bibliográficas

- Buescu, A. I. (2007). Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas”. *eHumanista*, Vol. 8, 143-170.
- Conte, G. B. (1994). *Latin literature: a history*, trans. J. B. Solodow, rev. Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Cristóbal, V. (2015). Orfeo y otros mitos eróticos en la General Estoria. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2015/1, n.º 38, 65-89.
- Esteves, E. N. (2005). O modelo do homem de letras no final da Idade Média: o caso do Condestável D. Pedro de Portugal. In *Modelo: Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (pp. 109-115). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fonseca, L. A. (2003). Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV. *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 53-61.
- General Estoria. Segunda parte* (2006), edición de P. Sánchez-Prieto Borja, Rocío Díaz Moreno y Elena Trujillo Belso. Retrieved from *Edición de textos alfonsíes en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea], Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>. <https://core.ac.uk> > download > pdf.
- Lapasa, R. (1988). Sobre el mito de Narciso en la Lírica Medieval y Renacentista. *Epos, Revista de Filología*, n.º 4, 9-20.
- Leite, M. S. C. (2012). *A General Estoria de Afonso X em Portugal: As múltiplas formas de receção do texto alfonsino entre os séculos XIV e XVI*. Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Lopes, M. J. F. (2018). Um caso de condicionamento pelas fontes: Júlio César e M. Cassius Scaeva, *exempla* negativos através de Lucano nas “Coplas del Contempto del Mundo”, do Condestável D. Pedro de Portugal. In A. F. Araújo, C. Martins, H. M. Carvalho, J. P. Serra e J. Magalhães (Eds.) (2019). *Paideia e Humanitas: formar e educar ontem e hoje* (pp. 191-220). Universidade do Minho e Universidade de Lisboa: Húmus.
- Lopes, M. J. F. (2012). Verdade e exemplaridade nas narrativas do feminino linaje das “Coplas del Contempto del Mundo” do Condestável D. Pedro de Portugal”, in M. J. Lopes et alii (orgs.) *Narrativas do Poder Feminino* (pp. 441-462). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Menéndez Peláez, J. (2007). Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés. In R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (Dirs.), *Orígenes de la novela: estudios; ponencias presentadas al congreso I Encuentro nacional centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006* (pp. 225-260). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo.
- Ovídio (2014). *Metamorfoses*, introdução e tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Pedro de Portugal (1975). *Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, introdução e edição diplomática de L. Adão da Fonseca. Lisboa: JNICT.
- Pedro de Portugal (2008). *Sátira de infelice e felice vida*, edición de Guillermo Serés. Alcalá de Henares, España: Centro Estudios Cervantinos.
- Salvo Garcia, I. (2009). “Compte rendu de lecture” de Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, VI partes (tomos I-X), Pedro Sánchez-Prieto (coord.). Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro. *E-Spania, Révue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/e-spania/19844>.
- Salvo Garcia, I. (2014). Ovídio y la compilación de la *General Estoria*. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2014/1, n.º 37, 45-61.
- Serés, G. (1994). Don Pedro de Portugal y el Tostado. In M. I. T. Pascua (coord.) *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 975-982). Vol. 2.
- Serés G. (1991). Ficción sentimental y humanismo: la *Sátira* de don Pedro de Portugal. *Bulletin Hispanique*, Tome 93, n.º 1, 31-60.

Resumo

É no contexto da centena de glosas ilustrativas da sua *Sátira de infelice e felice vida*, espécie de novela sentimental para instrução e edificação áulica, que D. Pedro de Portugal introduz Narciso, *exemplum* de como “fermosura com gracia atrahe a bien e leal amar”. Apesar das frequentes alusões e citações das *Metamorfoses* de Ovídio, o episódio é adaptado ao propósito de sublinhar a *aegritudo amoris* do autor/narrador às mãos caprichosas de Cupido, encarnado pela insensível dama, a quem o coração tem de servir, mas a razão não pode deixar de criticar. Assim, traços fundamentais do mito e da narrativa ovidiana ficam de fora (o oráculo, a identificação com o reflexo, Eco, a flor), substituídos pela ênfase dada a elementos associados à retórica amorosa palaciana, herdeira do Amor Cortês. O emotivo discurso do agonizante Narciso, cuja dimensão contribui para sublinhar o isolamento egotístico do amador, aborda a beleza divina da mulher; o serviço amoroso, esgotante e nunca correspondido; a súplica à piedade e à memória da amada; o sofrimento que culmina na morte. Salvo o inusitado e impossível alvo amoroso, o jovem mítico acaba por ser enquadrado numa galeria intemporal de vítimas masculinas do amor que, apesar de correspondidos, se suicidaram ou foram assassinados depois de terem decidido “que mejor es prestamente morir, que largamente padecer y penar”. A variedade nas fontes (clássicas, como Ovídio e Valério Máximo; e contemporâneas, como Juan Rodríguez del Padrón ou Alonso Fernández de Madrigal), e a peculiar forma de interpretar e adaptar os relatos míticos (evemerista, astronómica, alegórica) demonstram o quanto D. Pedro se identificava com o ponto de vista ainda medieval adoptado pelas elites cultas peninsulares de meados de Quatrocentos, em que avultavam a tendência moralizante da Ínclita Geração e o pré-Humanismo da corte de João II de Castela.

Abstract

It is in the context of the hundred glosses illustrating his *Sátira de infelice e felice vida*, a kind of sentimental romance for courtly instruction and edification, that D. Pedro de Portugal introduces Narcissus, an *exemplum* of how “beauty with grace attract good and loyal love”. Despite the frequent allusions and quotations from Ovid’s *Metamorphoses*, the episode is adapted for the purpose of underlining the author / narrator’s *aegritudo amoris* at the whimsical hands of Cupid, embodied by the callous lady, whom his heart has to serve, but his reason cannot stop criticizing. Thus, fundamental features of the Ovidian myth and narrative are left out (the oracle, the identification with the reflection, Echo, the flower), replaced by the emphasis given to elements associated with the aulic love rhetoric, heir to the courtly love. The emotional discourse of the dying Narcissus, whose duration contributes to underline the egotistical isolation of the lover, addresses the divine beauty of the woman; the service of love, exhausting and unrequited; the appeal to the pity and the memory of the beloved; the suffering that culminates in death. Except for the unusual and impossible love target, the mythical youth ends up in a timeless gallery of male victims of love who, though reciprocated, committed suicide or were murdered after deciding “it is better to die quickly, than for a long time endure and suffer”. The variety in the sources (classic, such as Ovid and Valerius Maximus; and contemporary, such as Juan Rodríguez del Padrón or Alonso Fernández de Madrigal), and the peculiar way of interpreting and adapting the mythical accounts (evemerist, astronomical, allegorical) demonstrate how much D. Pedro identified himself with the still medieval point of view of the learned peninsular elite of the mid-fourteenth century, in which the moralizing tendency of the “Ínclita Geração” and the prehumanism of the court of John II of Castile stand out.