
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

LOS GIGANTES SECUNDARIOS EN *IL MORGANTE MAGGIORE* DE LUIGI PULCI (1461-1483)*

M^a Cristina González Piñeiro
Universidade de Santiago de Compostela

Il Morgante Maggiore de Luigi Pulci ha sido considerada una epopeya de gigantes por la abultada presencia de estos seres en la obra¹. En efecto, entre los diferentes representantes de lo maravilloso, los gigantes son los que cuentan con una mayor presencia y número a lo largo de este poema, y poseen, a la sombra de Morgante, una mayor o menor relevancia según los casos. Mientras los estudiosos se centraron eminentemente en la comicidad de la obra de Luigi Pulci², en la naturaleza y función de sus fuentes –especialmente la *vexata quaestio* del *Orlando laurenziano*³– o la interpretación del personaje de Morgante⁴, otros aspectos posibles de estudio quedaron relegados y sólo se vieron beneficiados o incluidos por los avances de la crítica subsidiariamente y en un tiempo reciente⁵. Es el caso de los gigantes secundarios⁶, cuya relevancia se desvela a través de tres focos principales de análisis: su morfología física y caracterial, haciendo hincapié en su naturaleza demoniaca; la cuestión alimentaria, que va desde la celebración del exceso carnavalesco a la abominable antropofagia; y

* La presente comunicación así como la investigación de carácter más amplio en la que se engloba cuentan con el patrocinio del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Cf. Lacroix (1994: 167).

² Este interés se plasma principalmente en títulos como *L'indole e il riso di Luigi Pulci* de Attilio Momigliano, cuya primera edición data de 1907, que no hemos podido consultar directamente, así como en los estudios de los años 90 de Mark Davie, entre los que destacamos Davie (1998) y Davie (1999: 87-96).

³ Para la polémica relación entre el *Orlando laurenziano* (*OL*) y el *Morgante*, cf. Rajna (1998: 3-100). Para una descripción más detallada del cantar anónimo, cf. Hübscher (1886: II-IV). Entre los defensores de la anterioridad del *OL* respecto al *Morgante* figuran además Davie (1998: 13-63); Ruggieri (1962: 225-265); Mariani (1953). En cambio, basándose en Dionisotti (2003b: 15-50) y Dionisotti (2003a: 95-150), Paolo Orvieto sostiene la posterioridad del *OL* respecto al *Morgante*; Orvieto (1989: 149-150). Cf. *etiam* Carrai (1985: 111-112) y Martelli (1978: 497-517). En una tercera postura, no necesariamente conciliadora, consistente en la existencia de una obra anterior común en prosa, se sitúa Villorosi (2000: 128-129). Cf. *etiam* Martelli (1996: 199), donde el autor se decanta por esta tercera postura.

En cuanto a otras fuentes y a la deuda en general del *Morgante* con la tradición épica italiana, sobresale la contribución de Mariani (1953). Paolo Orvieto amplía los horizontes de la intertextualidad pulciana señalando fuentes no épicas en Orvieto (1978).

⁴ En este sentido destaca la contribución de Stefano Carrai, recogida en Carrai (1985: 173-187), donde el gigante es comparado con Hércules, teniendo en cuenta la importancia de este personaje en la Florencia de la época, así como los elementos carnavalescos detectados por Larivaille (1985).

⁵ Como señala Ruedo Ankli, el personaje de Rinaldo en la obra está todavía poco estudiado. Cf. Ankli (1993: 264-268). Cf. *etiam* Polcri (1999: 198-215).

⁶ Una excepción y una promesa en este sentido es Oddenino (2004: 67-95).

por último su función en la trama narrativa y la diversa tipología que podemos discernir recurriendo al contraste con otras tradiciones europeas⁷, entre ellas la literatura hispánica medieval, en el campo de lo maravilloso. Más concretamente, la tradición francesa presenta un especial interés debido a la enorme influencia que ejerció en la literatura italiana medieval; el estudio de esta influencia en el caso puntual del *Morgante* ofrece nuevas e interesantes perspectivas en el análisis de los gigantes en la obra cumbre de Luigi Pulci. El argumento de la presente comunicación se engloba en una investigación de carácter más amplio sobre la poética de lo maravilloso, en la que se analiza un corpus representativo de épica y literatura caballerescas medieval italiana. Por motivos de espacio, pese a las dificultades que entraña analizar de modo aislado la morfología, los hábitos alimentarios y la función que ejercen los gigantes en la trayectoria del caballero y de la obra, debido a la intrínseca relación existente entre estas tres categorías, nos centraremos exclusivamente en aquellos rasgos morfológicos y alimentarios que revelan de un modo especial la monstruosidad, animalidad y vínculos demoniacos que presentan los gigantes, reservando para posteriores publicaciones el estudio de los restantes focos de análisis.

La monstruosidad radica en la transformación, en este caso la desmesura, del cuerpo, un fenómeno que aleja y acerca simultáneamente a hombre y gigante. Esta transformación o perversión de la naturaleza humana está relacionada con la naturaleza maldita de los gigantes, algo tan evidente para los personajes de la obra como la magnitud de sus cuerpos. El abad primo de Orlando comenta «sai che' giganti più di noi gagliardi son, per racion che son anco più giusti [...] questi son villan molto e robusti» (I, 29, 3-6)⁸. Respecto a Cattabriga y Fallalbacchio, los gigantes de Antea que comparecen en Roncesvalles, comentan Carlos, Namo y Salomón: «ch'a Marte e gli uomin facevon paura [...] Questo non può far Natura: questi son mostri sì feroci e strani [...] Io credo che gli mandi Satanasso» (XXIV, 87, 4-88, 2)⁹.

Los gigantes pueden presentar ulteriormente una serie de deformidades o, mejor dicho, alteridades, que delatan la ascendencia o la desviación demoniaca de estos seres. De una apariencia ciertamente singular es Marguttin, mágica creación de Malagigi para enfrentarse a los gigantes apenas mencionados: «un uom che parea stran più che Margutte, e zoppo e guercio e travolto e scrignuto, e di gigante avea le membra tutte, salvo che il capo era a doppio cornuto» (XXIV, 92, 2-5). Poseen un aspecto extraño e inquietante Beltramo y Speranto, una pareja de gigantes hermanos que atentan contra las doncellas y los caballeros en el bosque: «un uom pel bosco, feroce» (XIX, 12, 6), «stran figura de' duo fratelli» (XIX, 35, 1-2), «era sì fiero e sì alto» (XIX, 42, 1). La morfología de Creonta, madre de gigantes, es espeluznante y en su retrato encontramos la mayor concentración de rasgos abiertamente demoniacos que se reparten de modo

⁷ Paralela a la ausencia de bibliografía específica sobre los gigantes secundarios de Pulci, se detecta una cierta ausencia en los estudios sobre épica o narrativa en general italiana de las grandes y completas clasificaciones de lo maravilloso que encontramos en cambio dedicadas a la tradición francesa y alemana; nos referimos principalmente a Francis Dubost y Claude Lecouteux. Cf. Lecouteux (1982) y Dubost (1991).

⁸ Las citas proceden de De Robertis (1984). Para este trabajo recurrimos también a las siguientes ediciones del *Morgante* para una adecuada comprensión del texto del Quattrocento: Ageno (1995); Fatini (1984).

⁹ «Hebrew and Christian tradition generally interpreted the giants morally, taking their physical greatness as a sign of the immensity of their sin», Williams (1996: 119).

desigual entre los demás gigantes¹⁰. De este modo, tomaremos como referencia y guía la caracterización de Creonta para analizar los elementos que desvelan la naturaleza maldita del resto de los gigantes:

- El color negro: *nera, la faccia brutta, affummicata, arsiccia*. El negro, junto con el rojo¹¹ y el amarillo¹², son colores que delatan la ascendencia demoniaca del ser: «non si dipigne tanto il diavol nero quanto ha Creonta la lana e la pelle» (XXI, 46, 5-6). El pelo es negro («barbuta», «pilosa e nera, arriciata e crinuta», XXI, 26, 3 y 7), como el *morello* del gigante pagano Corante (XV, 40, 3) lo que demoniza y animaliza simultáneamente a Creonta¹³. En la tradición alemana el gigante puede parecer un erizo y es peludo a partir del año 1250; en cambio, la piel negra no es propia del gigante, sino que se trata de un rasgo característico del hombre salvaje, a diferencia de lo que sucede en la francesa, de gran influencia en la italiana¹⁴. En la literatura francesa se menciona el color negro de la piel y sus cabellos pueden ser comparados con la tinta y disponerse desordenadamente¹⁵. En el *Morgante* Don

¹⁰ «Le mal paraît ancré en elle, chevillé à son corps tout de hideur que son extraordinaire portrait [...] elle symbolise ouvertement la dégradation et la perversion tant au physique qu'au moral (le corps signifie le dedans) en opposition aux canons d'élégance et de grâce», comenta Lacroix (1994: 120). Así como Ménard señala que solamente suele haber un *portrait de laideur* en los *roman* posteriores al año 1150 en Ménard (1969: 529), el retrato de Creonta concentra una gran cantidad de características y resulta excepcional: «le seul portrait de la sorcière (rarissime représentation dans la culture et dans la littérature italienne) donne une idée suffisante de la terreur et de l'horreur qu'elle inspire autour d'elle, d'autant plus saisissante qu'il est tout concentré en deux huitains», Lacroix (1994: 115). Según Orvieto, Creonta concentra y combina los rasgos del diablo, de la vieja y del gigante; la descripción de Creonta se construiría a partir de una reproducción antifrástica del retrato de belleza muliebre, del que tenemos varios ejemplos en la obra en personajes como Meridiana, Luciana y Antea: «il ritratto al massimo dell'imperfezione viene attuato attraverso i tratti convenzionali del *portrait horrifique*, che sono del resto in gran parte derivati per via d'antitesi da quelli della donna perfetta: alle pelli bianche e candide si contrappongono inalterabilmente pelli nere come il carbone; alla testa ben proporzionata teste sproorzionate; ai capelli d'oro peli arruffati e neri, ecc», Orvieto (1978: 121). Pulci sigue el modelo de las *vituperationes vetularum*, así como con Margutte adopta el modelo del perfecto pecador, «Creonta sembra forgiata da un impasto di diavolo e vecchia: a quest'ultima rinviano tratti come 'barbuta', 'guercia' e 'crinuta'; mentre il resto appartiene al tipo diavolesco», Orvieto (1978: 122). Williams atribuye el rasgo de la pelosidad a los gigantes: «in addition to their immensity, the giants of classical myth possess incomparable strength and ferocity; they are always bearded and covered all over by hair, except for their legs, which are often composed of serpents», Williams (1996: 115). De hecho, como hemos mencionado, Creonta es madre de gigantes (XXI, 26, 1), tiene una talla gigantesca (XXI, 27, 5), una increíble fuerza («ell'aveva Aldighier ghermito in modo che sare' me' abbracciare un orsacchino, e portanelo a forza, e tiello sodo», XXI, 44, 3) y un carácter tremebundo (XXI, 26, 3-5).

¹¹ «La couleur rousse, comme on s'y attend, n'a point bonne presse», Ménard (1969: 543).

¹² «Couleur également de la trahison», Voisenet (1997: 160). De Margutte se dice que «un paio di stivaletti avea in piè gialli, ferrato e con gli spron come hanno i galli» (XVIII, 148). Por otro lado, las patas de gallo son propias de la iconografía del diablo según apunta Stefano Carrai en Carrai (1985: 109).

¹³ Para Orvieto, como vimos en la nota 11, la pelosidad es un rasgo que deriva de las *vituperationes vetularum*, algo que no comparte Williams. Para seres cuya «monstruosidad» consiste en el pelo, cf. Kappler (1986: 180-186), especialmente las páginas en las que se mencionan a las Amazonas. La pelosidad en este caso también indica androginia, un rasgo demoniaco, como veremos posteriormente.

¹⁴ «Contrairement à son congénère français, le géant allemand n'a pas la peau noire, ce trait appartient à l'homme sauvage, et son système pileux ne se développe qu'à partir de 1250», Lecouteux (1982: 35); cf. *etiam* p. 36.

¹⁵ «Couleur noire de la peau et des cheveux généralement comparés à de l'encre [...] Cheveux abondants, horripilés ou emmêlés», Dubost (1991: 587) «ses cheveux dressés comme les crins d'un porc-épic... Le système pileux, lorsqu'il est trop abondant, possède une fâcheuse signification», Ménard (1969: 539-543).

Bruno tiene la piel negra¹⁶ y su hermano dirige un ejército de diez mil gigantes negros: «E Salicornio mai non si fu saldo, che diecimila ordinava in suo aiuto; ed eron, perché e' son di luogo caldo, uomini neri e di statura giusti, e portati per ispade mazzafrusti» (XVIII, 9, 4-8)¹⁷.

- Una extrema fealdad: «mai non si vide più sozza figura» (XXI, 27, 1), que declara su naturaleza maldita¹⁸, «tanto ch'ella pareva la versiera, e Satanasso n'arebbe paura e Tesifòne ed Aletto e Megera» (XXI, 27, 2-4), «per paura non è chi la guati» (XXI, 26, 6), «a tutti in capo ogni capel s'arriccìa veggendo quel demòn cotanto fiero» (XXI, 46, 3-4). Ella es hechicera, *versiera*, es decir, es mencionada como la Enemiga explícitamente¹⁹.
- Los cuernos (XXI, 26, 8), que también posee Marguttin (XXIV, 92, 5), son claros signos de la influencia del diablo. Se sitúan en la cabeza, donde se localizan varios rasgos demoniacos. Es la parte simbólica más importante en el Occidente medieval, según afirma Williams; indica la naturaleza humana²⁰. En el caso de los gigantes, en su descripción se insiste de este modo en la proximidad y alejamiento simultáneos respecto a la condición humana por parte de estos seres. La cabeza es la parte del cuerpo más descrita, en detrimento del resto del cuerpo²¹, y la que cuenta con más alteridades o perversidades, tanto en la forma o número de cabezas²², como en la concentración de rasgos (además de los cuernos, los ojos, la boca y, por lo tanto, la voz y los gritos)²³.
- Los ojos, no tanto porque «guercia», como Marguttin (XXIV, 92, 3)²⁴, como por el color de los mismos, «di fuoco» (XXI, 26, 3 e 8). Según la tradición judeocristiana, entre los diferentes seres resultantes de la unión de Caín con varias bestias, nacie-

¹⁶ Don Bruno: «era un pagan che pare un corbachione, molto villan, superbo, strano e nero» (XVII, 91, 1-2).

¹⁷ Donde *giusti* indica un tamaño gigantesco como en el canto I en las palabras del abad; emplean armas habituales en gigantes (I, 29, 4). Además el lugar de origen o bien *luogo caldo* concuerda con el lugar de procedencia de la mayoría de los gigantes, es decir, con el clima de Paganía. El dragón, animal demoniaco por antonomasia, «nace en Etiopía y en la India, lugares donde el calor es eterno», Malaxecheverría (2002: 223).

¹⁸ «Ces portraits physiques ont une vague signification morale», Ménard (1969: 542). Según Lacroix, «elle est appelée à plusieurs reprises ('l'adversaire', soit la version au féminin de l'appellation du Diable) [...] Le mal paraît ancré en elle, chevillé à son corps tout de hideur que son extraordinaire portrait [...] elle devient celle qu'il faut abattre, exterminer ou du moins parvenir à neutraliser pour avoir la paix. Elle est [...] par conséquent étymologiquement l'adversaire», Lacroix (1994: 119-120).

¹⁹ Al contrario de Creonta, existen también gigantes atractivas. Cf. Orvieto (1998: 207-209).

²⁰ Cf. Williams (1996: 127).

²¹ Según Ménard (1969: 537), «pour le reste du corps les notations sont plus rares et plus variables».

²² «The basic deformation of the head takes three general forms: multiplications producing the bicephalic, tricephalic, or multicephalic monster; deprivation producing the anacephalic monster; transformation into the head of another creature of a different genus. Other types of monsters are created by deforming an organ of the head or face», Williams (1969: 127).

²³ Otros rasgos: «le visage plat e un grande nariz indican un carácter iracundo, les grandes oreilles symbolisent le trouble de l'esprit», Ménard (1969: 543-544); «tête grosse et large [...] oreille larges. Dents fourchues ou comparées à celles d'un animal», Dubost (1991: 587). Según Lecouteux, la cabeza es la parte del cuerpo más descrita, suele tener ojos del color de las brasas, a veces muy separados, su mirada parece la de una bestia salvaje, cejas tupidas, nariz ganchuda, boca hendida, grandes dientes, aliento apestoso, Lecouteux (1982: 34-35). Cf. *etiam* Kappler (1986: 169).

²⁴ Para otros casos de monstruosidad en relación con los ojos, entre los que destacan los cíclopes, cf. Kappler (1986: 143-145). En el *Morgante* encontramos un caso de monstruo que tiene un ojo situado en

ron unas hijas muy hermosas que suscitaron el deseo de ángeles que cayeron por su lujuria. De la ulterior unión entre estos ángeles y las hijas de Caín, nacieron los gigantes²⁵, que heredaron los ojos de fuego por parte de padre²⁶. Este rasgo, originario de los gigantes, se extendió a otros monstruos de naturaleza maldita²⁷, como los basiliscos, a los que se les atribuye la capacidad de matar con la vista²⁸.

- Las garras: «come un dragon gli unghioni avea affilati» (XXI; 26, 2). Como podemos apreciar, no sólo tiene garras²⁹, además son comparadas con las de un dragón³⁰, lo que nos lleva al siguiente rasgo: la animalidad.
- La animalidad aleja al gigante de la imagen humana modelada de acuerdo a la divina. Según Voisenet, la animalidad está intrínseca y etimológicamente relacionada con la traición, con la felonía:

Si l'étymologie du mot félon (*fello*, *onis*) est controversée, elle repose malgré tout sur deux axes qui se rejoignent, celui de la cruauté évoquée par le terme francique *fillo* (idée de maltraiter, battre, faire mal) et celui du fiel (*fel*, *fellis*) qui aurait formé en latin médiéval *fellosus* puis *fello*. Le fiel qui est la bile des animaux, ce liquide visqueux et amer sécrété par le foie pour faciliter la digestion, désigne par extension l'amertume, la méchanceté et la trahison [...] Par le biais de l'étymologie (le fiel), la félonie entretient donc des relations sous-jacentes et profondes avec l'animalité³¹.

Mientras que hay animales como el cordero³² o la paloma libre de hiel³³, encontramos también animales prototípicamente demoniacos³⁴, entre los que sobresalen el perro³⁵, el cuervo, el mono³⁶ y los ofidios en general, identificables con el Ene-

el medio del pecho, se trata del hombre del bosque del canto V, 39, 5-6. Otras alteridades relativas a los ojos: «écartement d'un demi-pied entre les deux yeux», Dubost (1991: 587).

²⁵ Cf. Williams (1996: 117). Los gigantes, por lo tanto, presentan una naturaleza múltiple: angélica, humana y animal. Esta forma de hibridismo no es la única. Pueden ser andróginos, como la barbuda Creonta, y cometer antropofagia, como veremos posteriormente.

²⁶ Cf. Williams (1996: 117 y 150); cf. *etiam* pp. 113-119.

²⁷ «In exegetical tradition the giants' appearance is chiefly distinguished by a glowing face and eyes from which shines an eerie light. These are characteristics adopted by other monsters in the development of the grotesque tradition, but they belong originally to the giants, as inherited from their angelic sires», Williams (1996: 117).

²⁸ Cf. Kappler (1986: 188).

²⁹ Morgante y Sperante, Margutte y Beltramo combaten «cogli unghioni» como leones contra serpientes» (XIX, 40, 1-3). Se menciona también las garras de los leones en XXI, 111, 5.

³⁰ Para la naturaleza demoniaca del dragón, cf. Malaxecheverría (2002: 223-229); Charbonneau-Lassay (1996: 391-404); Granata y Maspero (1999: 386-403).

³¹ Cf. Voisenet (1997: 153-154).

³² «Par contre la 'trahison' d'un évêque du début du haut Moyen Âge, rapportée par Grégoire de Tours, que son ex-femme soupçonne de faire chambre à part, non pas pour rester chaste mais pour mieux la tromper avec une autre, est démentie par la présence dans son lit d'un agneau immaculé, preuve éclatante du respect de ses engagements», Voisenet (1997: 156).

³³ Cf. Voisenet (1997: 153-154).

³⁴ «Le scorpion qui frappe par derrière avec son appendice recourbé, la truie lavée qui se vautre à nouveau dans le borbier, la chouette ou le hibou qui préfèrent se dissimuler dans les ténèbres que de vivre à la lumière de la vérité», Voisenet (1997: 155-156). Cf. *etiam* para el búho y la lechuza, Charbonneau-Lassay (1996: 461-471); para el escorpión, Granata y Maspero (1999: 382-385).

³⁵ El perro merece un comentario más extenso y lo trataremos a continuación.

³⁶ Presente en el *Morgante* en la muerte de Margutte (XIX, 147-148), y aludido en referencia a Marguttin (XXIV, 93, 5-6), en boca de Orlando (XVI, 89, 8), en el *padiglione* de Luciana (XIV, 80, 1), y en la carta de

migo³⁷. Hay casos de animalización o voluntario alejamiento, como Don Bruno³⁸, que lleva una capa de serpiente: «coperto d'una pelle di dragone» (XVII, 91, 3). Es una animalización momentánea o superficial, pero resulta igualmente condenable³⁹. Por otro lado, recordemos que Don Bruno «era un pagan che pare un corbacchione, molto villan, superbo, strano e nero» (XVII, 91, 1-2). El cuervo o «le noir volatile» simboliza la felonía⁴⁰. De todos modos, es necesario observar que en el caso de los grandes guerreros paganos gigantes, la finalidad de los rasgos animalescos no consiste tanto en la demonización de estos seres, como en el énfasis de su fuerza y potencia, en aras de enaltecer al héroe cristiano vencedor⁴¹.

La animalización constituye un paso más hacia lo irracional y la irrecuperabilidad de la inversión del proceso, especialmente si ésta afecta directamente a la cabeza, la mayor expresión de la naturaleza humana, como hemos señalado previamente. La sustitución de la cabeza humana por una animal simboliza la prevalencia de la animalidad sobre lo humano⁴². Es el caso de los cinocéfalos, se insinúa la pertenencia a esta tipología de monstruos de uno de los hijos de Creonta: «la barba lunga aveva e 'l capo raso. Rinaldo guarda quel viso cagnazzo che non para d'uom né d'animali [...] Tu par' bestia domestica a vedere» (XXI, 34, 5-35, 2).

Gano a Carlos en XXIV, 91, 3. De todos modos, la amputación de su cola como manifestación del pecado es una idea interesante para las características de la muerte de los gigantes y que recuperaremos en una próxima publicación dedicada a su tipología y funciones. Según Voisenet, «Lucifer, l'ange rebelle, se présente comme le félon primordial illustré par le singe sans queue [...] L'inachèvement physique du singe révèle la véritable 'amputation' que provoque l'infidélité», Voisenet (1997: 154). Como leemos en Malaxecheverría, «también el simio es una imagen del demonio, pues de hecho tiene un principio, pero no tiene final, esto es, no tiene rabo, de la misma manera que el demonio, al comienzo, era uno de los arcángeles, pero no se ha encontrado su fin», Malaxecheverría (2002: 103).

³⁷ «La déloyauté fait partie de la "nature" de certains animaux. Si "la colombe sans fiel" évoque l'adhésion à la foi véritable, le "fiel draconum" est invoqué par le Cantique de Moïse pour dénoncer la trahison du peuple d'Israël qui s'est détourné de Yavhé et dont la raisin devient amer et le vin empoisonné par le venin de l'aspic. Le serpent se trouve à l'origine de l'infidélité du peuple élu ou du couple édénique. C'est lui qui a encouragé Ève à goûter au fruit défendu [...] Il est l'incarnation du mal et de l'action démoniaque qui ont séparé l'homme de Dieu», Voisenet (1997: 154).

³⁸ Según Lacroix, Don Bruno preanuncia la aparición de Creonta junto con otros monstruos: el hombre de los bosques, las Amazonas, la mención a Ericón; cf. Lacroix (1994: 120-122).

³⁹ «Le "traître" envers la Loi divine se trouve tout abord assimilé à l'animal [...] il trahit sa nature d'homme fait à l'image de Dieu pour s'animaliser [...] De même la métamorphose volontaire, en se couvrant d'un masque animal ou d'une peau de bête, est une abomination et une trahison du statut humaine que les clercs ne cessent pas de dénoncer durant tout le haut Moyen Âge», Voisenet (1997: 157 y nota 37 en la misma página).

⁴⁰ «Le corbeau au cri rauque qui évoque la fausseté du discours. Le noir volatile appartient bien à ces animaux félons puisque'il ne revint pas à l'arche, lorsque Noé l'envoya en compagnie d'une colombe pour voir si les eaux avaient baissé. Mais ce n'est qu'avec les Pères de l'Église et au Moyen âge que la trahison du corbeau suscita une abondante exégèse, où il est dénigré pour avoir trahi la confiance de Noé en préférant aller dévorer les yeux des cadavres qui flottaient sur l'eau», Voisenet (1997: 156).

⁴¹ «I denti miei saranno di cinghiali» (Salicorno, XVII, 116, 3), «come un dragon se gli scagliava addosso» (Vegurto, X, 142, 1), «allato a te paio un ranocchio» (Orlando respecto a Marcovaldo, XII, 57, 4). Según leemos en Dubost, «le champion païen est l'Autre de l'homme, et non un composé d'homme et d'animal. L'animalité n'intervient ici qu'à titre métaphorique», Dubost (1991: 590).

⁴² Recordemos que según Aristóteles el monstruo con cabeza y rostro humanos conservados sigue a ser un hombre, como recoge Williams (1996: 126 y n. 31). Al contrario, «an animal head on a human body gives primacy to bestial nature», Williams (1996: 137).

El perro plasma a la perfección la posibilidad de pecar, de traicionar, de alejarse de Dios: «donne un sens profond à l'acte de félonie et renforce le rapprochement étymologique, aujourd'hui peu défendu, entre *felo* et *fel*, entre félon et fiel»⁴³, de ahí la doble imagen de este animal, negativa por ser abominablemente voraz⁴⁴ y necrófago, y positiva por sus cualidades de fiel guardián⁴⁵.

- Los gritos animales. El caso del cinocéfalo es especialmente monstruoso no sólo por las connotaciones negativas del perro, sino también por la pérdida de la capacidad del habla que supone: el lenguaje es una propiedad presente en ángeles y hombres, diferenciando a estos últimos de las bestias y de lo irracional⁴⁶. En el caso del cinocéfalo (XXI, 35, 3-4), así como en el de la hechicera, y los gritos terribles proferidos por los demás gigantes en los combates⁴⁷, los personajes no pierden la facultad del habla sino que alternan el lenguaje articulado con gritos animales, que podríamos calificar de inhumanos. Lacroix comenta sobre Creonta, de una «più terribil boce che Smaelle» (XXI, 46, 8), «ella mettea talvolta certe strida che par che dello inferno proprio siéno» (XXI, 71, 3), que «son rugissement est d'ailleurs typique de sa nature fondamentalement perverse et irrécupérable»⁴⁸. En términos más generales, el imaginario medieval recoge una amplia gama de seres cuya monstruosidad radica en la pérdida del lenguaje, entre los que destacan los cinocéfalos⁴⁹, e inversamente, también hallamos monstruos contruidos a partir de la inserción

⁴³ «Le choix du chien ne doit donc rien au hasard puisqu'il évoque l'idée de fidélité et renvoie par une sorte de jeu de miroir sa propre infidélité, mais en même temps il incarne aussi l'idée de la trahison, en conformité avec les Écritures [...] C'est un animal capable à la fois de manifester les signes les plus éclatants de la domestication par sa fidélité, son affection et d'adopter brutalement une attitude diamétralement opposée faite de sauvagerie et de bestialité profonde. Le chien porte en lui l'idée d'un déséquilibre, d'une rupture, d'une transgression qui s'applique tout naturellement à ceux qui ont rompu l'ordre politique, social ou moral. Il met en lumière le processus de trahison avec le dualisme Bien-Mal, Foi-Mensonge», Voisenet (1997: 159-160). De hecho, el gigante pagano Pulicane, mitad perro y mitad hombre, se convierte al cristianismo: «si battezza e si trasforma in suo mansueto e fedelissimo servitore, fino all'estremo sacrificio nel tentativo di proteggere Drusolina dall'assalto di due leoni», Orvieto (1998: 189).

⁴⁴ La voracidad coincide con el apetito formidable de los gigantes, así como la agresividad del animal con la beligerancia propia de estos monstruos. El perro posee una «réputation pendable d'animal nécrophage, vorace et agressif. Utilisé comme terme insultant, il est étroitement associé à l'idée de mépris [...] il évoque avant tous les traîtres en tous genres: le diable, les juifs, les païens, les hérétiques, les mauvais prêtres qui n'aboient pas contre le mal [...] Un comportement aussi répugnant ajouté à sa voracité et à son goût pour les cadavres suscite l'horreur et le doute», Voisenet (1997: 158-160).

⁴⁵ «Les traits valorisants avancés par les auteurs antiques (la fidélité jusqu'à la mort, le rôle de justicier contre les assassins de son maître) ou par certains auteurs médiévaux qui reconnaissent malgré tout son humilité et ses vertus de gardien du troupeau n'ont pas été véritablement retenus. Ils ne se développent qu'à partir du XIVe siècle permettent alors sa réhabilitation», Voisenet (1997: 159). El cinocéfalo hijo de Creonta se ocupa precisamente de vigilar el acceso al castillo y también se muestra vengativo debido a la muerte de uno de sus hermanos a manos de Ganelón (XX, 19; XXI, 35).

⁴⁶ «The possession of language is a principal characteristic of both the human and the divine and, as something shared, it unites them. Similarly, language distinguishes the human from the beast, dividing and contrasting the animal and the human», Williams (1996: 142).

⁴⁷ Marcovaldo: «un gran muggchio metteva il pagano» (XII, 61, 8); Beltramo e Sperante: «a gridar cominciorno, tal che le selve intronavan dintorno» (XIX, 34, 7-8); Cattabriga e Fallalbacchio: «gridavon forte con urla feroce, che tutto il campo stordiva alla voce. [...] Or chi sentisse muggiare i giganti, giurato avrebbe [...] che fussin quivi i demòn tutti quanti» (XXVI, 99, 7-102, 3).

⁴⁸ Cf. Lacroix (1994: 120).

⁴⁹ Cf. Kappler (1986: 181 y 195). Cf. *etiam* Williams (1996: 140).

de una cabeza humana en un animal⁵⁰, lo que no implica necesariamente que su naturaleza sea menos demoniaca, pues entre estos últimos monstruos identificamos a esfinges, sirenas y centauros, cuya parte humana es el tronco⁵¹.

- La androginia. En ella también se comete el pecado de la participación en más de una naturaleza o bien la ausencia de toma de partido por una de ellas⁵². Además de la animalización como proceso de creación de monstruosidad, Creonta⁵³ presenta otra variedad de hibridismo que tampoco reside en la mezcla de reinos⁵⁴, pero sí de características que según la rígida prescripción medieval respecto a la consideración normal, no deberían coexistir en un único ser⁵⁵.

Esta indiferencia, esta neutralidad también es abominable. En otro plano, observamos esta ambigüedad en la pareja de gigantes hermanos Beltramo e Sperante, que viven ajenos al combate entre las fuerzas paganas y cristianas, en el que no toman partido, dedicándose, en cambio, a las actividades más execrables⁵⁶.

En el caso de la hechicera, el carácter hipócrita y cruel de Creonta se manifiesta en su cuerpo y también en sus palabras. Ante los paladines finge someter su terrible ira que la caracteriza desde un principio: «maliziosa e pronta, e sempre aveva spiriti incantati, e par piena di rabbia, d'ira e d'onta» (XXI, 26, 3-5), «in gran superbia monta [...] Corse a romor come una spiritata [...] non fu tanto Ericon mai infuriata» (XX, 42, 7-43, 5), «per grande ira arrabbia» (XXI, 47, 6). Parece apaciguarse: «io vi perdono, io vo' con tutti pace, tanto m'aggrada vostra gagliardia; e libero sia Gan come vi piace: disposta son non vi far villania. De' miei figliuol, quantunque e' mi dispiace, altra vendetta non vo' che ne sia» (XXI, 50, 1-6), pero acaba su intervención diciendo «se non che mai di qui non uscirete; e fate tutti ciò che far sapete» (XXI, 50, 7-8)⁵⁷. Esta hipocresía es un trazo de doblez, de fingimiento, acorde a su naturaleza doble (animal, andrógina).

- La cuestión alimentaria. Anteriormente comprobamos la importancia de la boca del monstruo, dado que es el medio por el que se emiten gritos animalescos, alejados

⁵⁰ «The number of individual monstrous beings composed through attaching a human head to an animal body is large, indeed», Williams (1996: 137).

⁵¹ Cf. Kappler (1986: 169-178), donde los animales de torso humano son relacionados con una sexualidad fuerte y primitiva.

⁵² La androginia es análoga a la animalización: «le "traître" envers la Loi divine se trouve tout abord assimilé à l'animal. Il est présenté comme un être double qui hésite entre la vérité et l'erreur, entre Dieu et Satan, et dont la duplicité est éclairée par la double nature de la sirène ou du centaure. Cela implique aussi une véritable métamorphose où il trahit sa nature d'homme fait à l'image de Dieu pour s'animaliser», Voisenet (1997: 157). El ejemplo más conocido de esta modalidad es el de las hienas, aunque en este caso lo es en un sentido moral: «Hay un animal llamado hiena, que está acostumbrado a vivir en los sepulcros y a devora los cadáveres. Su naturaleza es tal que a ratos es masculina y a otros es femenina; de ahí que sea una bestia repugnante [...] Ya que no son ni machos ni hembras, no son tampoco fieles ni paganos; son, evidentemente, el pueblo de quien dijo Salomón: «Un hombre de espíritu doble es inconstante en todas sus acciones». Sobre él dijo también el Señor: «No puedes servir a Dios y a Mammón», Malaxecheverría (2002: 221). Cf. *etiam* Granata y Maspero (1999: 221-230).

⁵³ «Elle est la manifestation de l'androgynie», Lacroix (1994: 119).

⁵⁴ Cf. Kappler (1986: 154-163).

⁵⁵ Cf. Kappler (1986: 164-167).

⁵⁶ Beltramo e Sperante aparecen como portadores de los trazos más abominables: raptan a una doncella, comen alimañas y son antropófagos (XIX, 2-53).

⁵⁷ Referencias a modelos de amabilidad que Creonta supera en Orvieto (1978: 48-49).

de la naturaleza humana, pero a través de ella son posibles otras atrocidades, como veremos a continuación⁵⁸.

El alto potencial monstruoso de la boca reside en su voracidad. La boca de los gigantes, seres dotados de un más que saludable apetito, representa en un plano simbólico la boca del infierno que engulle a los pecadores⁵⁹. Aldighier establece explícitamente una conexión inmediata entre la boca de Creonta y el infierno devorador: «travolge gli occhi e la bocca avea aperta [...] ed Aldighier gridava pur, meschino: –Io credo che 'l diavol m'abbi preso e nello inferno mi porti di peso!» (XXI, 43, 4-44, 8). La boca de Cattabriga recuerda a un horno «la bocca d'un forno para» (XXIV, 75, 5), lo que nos evoca una recurrente visión del infierno.

Paralelamente a la identificación con el infierno, la enorme boca devoradora de los gigantes plantea la posibilidad de la antropofagia. La violación de las rígidas normas alimentarias⁶⁰, por las que los seres superiores pueden comer a los inferiores y no viceversa, la encontramos en las bestias, seres situados bajo el hombre en la jerarquía cristina de la creación. Por este motivo, los grandes depredadores son considerados monstruos en la literatura teratológica medieval. Una de las transgresiones más graves de las normas consiste en alimentarse de un ser de la misma categoría jerárquica, especialmente si éste es un hombre, prácticamente el caso de canibalismo que suscita más interés. La antropofagia, por lo tanto, se identifica plenamente con el canibalismo. Esta equiparación posee una gran trascendencia, pues como consecuencia debemos ratificar la naturaleza eminentemente humana de los gigantes, una característica que ya estudiamos cuando analizamos la cabeza de los monstruos entre las características morfológicas de los gigantes⁶¹.

La antropofagia es considerada una abominación porque esta muerte violenta impide que el ser humano disponga del tiempo y lugar necesarios para que se escindan alma y cuerpo, estrechamente unidos, sino que son absorbidos por un ser ajeno, que pervierte este acto de separación y se apropia en cierto modo de la existencia del hombre devorado. En otras palabras, la monstruosidad de la antropofagia reside, una vez más, en el hibridismo, en la confusión o fusión de dos naturalezas,

⁵⁸ Es necesario señalar que hay paladines que recuerdan a la voracidad y al carácter de los gigantes, como el caso de Rinaldo, que no cocina los alimentos (IV, 26-37), es extremadamente voraz (III, 33-81), se demuestra abiertamente beligerante y se excita ante la posibilidad de lucha (XXI, 28), además de ser el matador de gigantes por antonomasia. Orvieto, hablando de posibles fuentes de Pulci, comenta que «nelle redazioni più ampie Rinaldo uccide, oltre ai quattro giganti già ricordati (Brunamonte, Costantino, Chiariello e Mambrino), anche altri due, Marte e Gattamoglieri, mai ricordati de la Pulci», Orvieto (1998: 219). De todos modos, se trata de rasgos normales de belicosidad guerreira, no comparte la naturaleza de los gigantes. Cf. Dubost (1991: 578-580); Lecouteux (1982: 37-41).

⁵⁹ «The figure of the monstrous hell-mouth, constituted virtually by a disembodied, devouring maw. The moralizing, allegorical use of this figure in the Middle Ages represents the loss of sinners' souls, metaphorically eaten up by Hell or the devil, but the figure goes beyond this didactic message. It conveys the relentlessness of change and dissolution, the devastating power of time, the inevitability of death. In the hell-mouth figure, humans are God's victims; the inferior species has become food, ingested and digested, disappearing forever down the throat of an insatiable and implacable power [...] the mediaeval hell-mouth is an overt reference to Satan and the lost souls», Williams (1996: 143-145).

⁶⁰ Cf. Williams (1996: 141-143).

⁶¹ Cf. Williams (1996: 145). El estudioso comenta además que «this is one of the reasons that "beasts" (*beluae*) as opposed to "animals" (*animales*) are considered monsters and thus included in the *Book of the Monsters*», Williams (1996: 348).

no fundamentalmente distintas como el reino vegetal y el animal, por ejemplo, pero que no se deberían presentar en el mismo ser, como sucede en el caso de la androginia, donde tampoco se produce la fusión de reinos distintos⁶².

En el *Morgante* se recogen diversas situaciones en las que la antropofagia es tangible. Uno de los hijos de Creonta parece dispuesto, como su madre, a devorar a uno de los paladines. El afectado es Ulivieri, salvado por Orlando: «di che il gigante per ira si morse, che 'l sangue a Ulivier voleva bere, ma per paura sel lascia cadere» (XXI, 38, 6-8). La comparación de Margutte con un «fiaschetto» de vino y las palabras poco tranquilizadoras de Morgante pronunciadas a continuación, es decir, «Tu sia il ben venuto: ecco ch'io arò pure un fiaschetto allato, che da due giorni in qua non ho beuto» (XVIII, 114, 1-3), prueban que el canibalismo no conoce límites entre los congéneres gigantes⁶³. También Orlando es comparado con un *fiaschetto* al lado de Salicorno: «ma non poteva colpirlo all'elmetto, però che allato gli pare un fiaschetto» (XVII, 124, 7-8). El caso más evidente de antropofagia corresponde a los hermanos Beltramo e Sperante, que además de tener por costumbre comer diversas alimañas, según nos informa el personaje de Florineta, entre sus especialidades culinarias destaca el hombre asado: «alcuna volta degli uomini spaccia, poi gli arrostitisce e mangiagli il gigante col suo fratel che si chiama Sperante» (XIX, 28, 6-8).

Dada la naturaleza propedéutica del presente trabajo, es decir, la necesidad de partir de un examen inicial de la morfología de los gigantes de la obra para posteriormente dilucidar sus diversas funciones y tipología en una próxima publicación, a modo de conclusión nos limitaremos a señalar la riqueza y la diversidad de los rasgos eminentemente demoniacos a lo largo del *Morgante*, así como la cohesión que representa la continua aparición de los numerosos elementos de orden monstruoso que recorren la trama. La elevada presencia de dichos elementos parece indicar un rol capital de lo maravilloso como clave de la elaboración e interpretación de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Ageno, F. (ed.): *Morgante*, Milano, Ricciardi, 1955.
- Ankli, R.: *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.
- Carrai, S.: *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida Editori, 1985.
- Charbonneau-Lassay, I.: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, Sophia Perennis, 1996, vol. I.

⁶² «Death, as the liberation of the spirit from the body, requires the cessation and decomposition of the body, the material container so intricately involved with with its spiritual content [...] But the absorption of the body by another suggests a grotesque and perverse postmortem continuation of the self within and as part of another, a monstrosity, not of mixed natures, but of confused existences», Williams (1996: 146).

⁶³ «La dialectique de corps dévorants/dévorés explique l'antropophagie latente qui plane sur les scènes où la frénésie alimentaire de Morgant fait craindre à Margutte d'être dévoré par son compère: 'Io credo che ancor me mangiato aresti: [...] Tu m'hai a mangiare un dì, come l'Orco'. Dès le début de leur rencontre, Morgant compare d'ailleurs Margutte à un élément de la panoplie gastronomique, la fiasque [...] Ce faisant, il suggère plaisamment qu'il pourrait bien 'avalér' son compagnon», Garrido (1999: 86-87). El texto citado procede del *Morgante*: XIX, 85, 6-86, 1.

- Davie, M.: *Half-Serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*, Dublin, Irish Academic Press, 1998.
- : «Di nuovo sul riso di Luigi Pulci (novant'anni dopo Momigliano)», en Luisa R. Secchi Tarugi (dir.), *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1999, pp. 87-96.
- De Robertis, D. (ed.): *Morgante e lettere*, Firenze, Sansoni Editore, 1984, 2ª ed. revisada.
- Dionisotti, C.: «Appunti su antichi testi», en G. Anceschi y A. Tissoni Benvenuti (eds.), C. Dionisotti. *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Milano, Interlinea Edizioni, 2003, pp. 95-150.
- : «Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle», en G. Anceschi y A. Tissoni Benvenuti (eds.), C. Dionisotti. *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Milano, Interlinea Edizioni, 2003, pp. 15-50.
- Dubost, F.: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*, Paris, Honoré Champion, 1991, 2 vols.
- Fatini, G. (ed.): *Morgante*, Torino, UTET, 1984.
- Garrido, J.-P.: «Le thème de la "grande bouffe" dans le Morgant de Luigi Pulci», en A. C. Fiorato y A. Fontes Baratto (dirs.), *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIVe-XVIe siècles)*, Nancy, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Cahiers de la Renaissance Italienne, 1999, pp. 73-91.
- Granata, Aldo e Maspero, Francesco: *Bestiario medievale*, Asti, Piemme, 1999.
- Hübscher, J. (ed.): *Orlando. Die Vorlage zu Pulci's «Morgante»*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1886.
- Kappler, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.
- Lacroix, J.: «Le monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci: Le magicien et la sorcière dans *Il Morgante* (1478-1483)», en D. Buschinger y W. Spiewok (eds.), *Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters. III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft E.V. San Malo, 5.-9. Juni 1992*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, pp. 115-138.
- Larivaille, P.: «Morgante da fiero a gentil gigante: carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnavalesche», en VV.AA., *Culture et société en Italie. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 103-115.
- Lecouteux, C.: *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval*, Stuttgart, Kümmerle Verlag, 1982, 3 vols.
- Malaxecheverría, I. (ed.): *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2002.
- Mariani, G.: *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.
- Martelli, M.: «Presenza di Boccaccio nell'*Orlando laurenziano*», en F. Mazzoni (dir.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1978, pp. 497-517.
- : *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Casa Editrice le Lettere, 1996.
- Ménard, P.: *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- Oddenino, D.: «Funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto», en *Levia Gravia*, 4, 2004, pp. 67-95.
- Orvieto, P.: «Sul rapporto *Morgante-Orlando laurenziano*», en K. W. Hempfer (ed.), *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums (Berlin 30.3.-2.4.1987)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 145-153.
- : *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978.
- : «Luigi Pulci», E. Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1996, vol. III, pp. 405-453.

- : «Il cantare VIII del *Morgante*. Circolazione dei modelli narrativi e tecnica compositiva», *Filologia e critica*, 33, 1998, pp. 188-238.
- Polcri, A.: «Rinaldo versus Orlando nel *Morgante* (cantari II-IX)», en *Interpres. Rivista di Studi Quattrocenteschi*, 18, 1999, pp. 198-215.
- Rajna, P.: «La materia del *Morgante* in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV», en G. Lucchini (ed.), P. Rajna. *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Roma, Salerno, 1998, vol. I, pp. 3-100.
- Ruggieri, R. M.: *L'umanesimo cavalleresco italiano. Da Dante al Pulci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962.
- Villoresi, M.: *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- Voisenet, J.: «Le bestiaire de la félonie», en M. Faure (dir.), *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du troisième colloque international de Montpellier. Université Paul-Valéry (24-26 novembre 1995)*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III (Les Cahiers du CRISMA 3), 1997, pp. 153-161.
- Williams, D.: *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Exeter, University of Exeter Press, 1996.