

Pervivencia y Literatura:

documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI



cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

MOTIVOS DE RISA FEMENINA EN LOS *PALMERINES* ITALIANOS (II): DONCELLAS QUE SE RÍEN DE CABALLEROS*

FEDERICA ZOPPI

Università degli Studi di Verona (Italia)

Este trabajo desarrolla una línea de investigación que se ha empezado a explorar en el ámbito de la comicidad de los *Palmerines* italianos (Zoppi 2019; Zoppi 2020), aplicando la metodología desarrollada a partir de la catalogación de motivos de Stith Thompson¹. En concreto, se propone entonces como segunda parte de un estudio más extenso que se dedica a analizar la actitud humorística de varios personajes femeninos y las situaciones en las que más típicamente se revela, en particular el motejar sobre la relación amorosa caballeresca y sus costumbres (en la primera parte) y sobre los caballeros y sus manifestaciones de debilidad o de fracaso (en esta segunda parte).

Mambrino Roseo da Fabriano, traductor del ciclo castellano de los Palmerines, es también autor de varias continuaciones originales en lengua italiana: *Il secondo libro di Palmerino d'Oliua* (1560) [*Palm. II*], *La quarta parte di Primaleone* (1560) [*Palm. IV*], *La seconda parte di Platir* (1560) [*Plat. II*], *Flortir* (1554) [*Flor.*], *Il secondo libro di Flortir* (1560) [*Flor. II*]². Lo que se ha podido destacar

* La primera parte del trabajo se publicó Zoppi (2022).

1. Para el planteamiento teórico de esta metodología en el ámbito de la tradición caballeresca véase Cacho Bleuca (2002, 2012) y Gonzáles (1990, 2003, 2012), con un enfoque más específico sobre los romances caballerescos. En este ámbito se han producido varios índices de referencias: Bueno Serrano (2007), Luna Mariscal (2013, 2017, 2020).
2. Entre corchetes se indican las abreviaturas que se emplearán para citar de cada obra; seguirán los números del capítulo al que pertenece la cita y de la referencia de página. Roseo publicó sus traducciones al italiano de las tres novelas de la familia española del ciclo, *Palmerín de Olívia* [*Palm.*] (1511), *Primaleón* [*Prim.*] (1512), *Platir* [*Plat.*] (1533), respectivamente en 1544, 1548 y 1548. El ciclo palmeriniano incluye también las continuaciones en portugués de Francisco de Moraes, los dos libros del *Palmeirim de Inglaterra* (1543-1544), traducidos al castellano (1547-1548) y al italiano (1553-1554). El ciclo portugués se compone asimismo de una *Terceira* (1587) y *Quarta* (1604) partes, escritas por Diogo Fernandes, a las que Baldasar Gonçalves añadió *Quinta* y *Sexta*

hasta ahora es cierta predilección del autor italiano por la estética cortesana en el ámbito de las manifestaciones humorísticas: según esta perspectiva, que parece ser deudora del *Cortegiano* de Castiglione, el humorismo se configura como un elemento propio de la conversación, del que los interlocutores pueden sacar deleite y, a la vez, provecho, dependiendo de su capacidad de manejar los recursos retóricos humorísticos. Se trata, entonces, en la mayoría de los casos, de una risa socialmente aceptada, que se aparta de la intención cómica típicamente medieval, de tradición aristotélica, que solía identificar a través de la risa unos sujetos emarginados y ajenos, de los que se podía reírse precisamente gracias a la percepción de ser profundamente diferentes —y consecuentemente superiores— respecto a ellos. La expresión humorística de la conversación cortesana, en cambio, pierde su connotación más agresiva y se dirige también hacia personajes ilustres de la corte, como caballeros, doncellas e imperadores; se expresa entonces una risa que incluye en vez de excluir, compartida también con la misma persona de la que se ríe.

En el ámbito de la expresión cómica, Roseo parece dedicar especial atención y cuidado a la creación de los personajes femeninos: en este mundo cortesano las mujeres impulsan la risa gracias a sus capacidades de llevar la conversación de forma humorística. En esto influye sin duda el mismo contexto cultural de Roseo y sus relaciones con las familias nobiliarias más conocidas e importantes de Italia, como los Orsini-Strozzi, los Colonna, los Farnese, los Este y su probable actividad de preceptor para la familia dell'Anguillara; las novelas caballerescas originales del escritor, continuaciones de los ciclos españoles, publicadas entre 1554 y 1560, podrían haberse escrito integrando su actividad de escritor con su actividad de preceptor de jóvenes doncellas miembros de esta ilustre familia y de la corte³, según una lógica pedagógica que proporcionaría, a través de su creación literaria, modelos de comportamientos femeninos presentados también desde una óptica humorística.

parte. Gonçálo Coutinho amplió ulteriormente el ciclo con la *Crónica do príncipe dom Duardos*, redactados al principio del siglo xvii. Cabe mencionar que el ciclo italiano de los *Palmerines* incluye también el *Polendo* (1566), otra continuación del *Primalción*, compuesto por Pietro Lauro. Para una perspectiva general sobre el ciclo español, véase Marín Pina (1996); Bognolo (2013a), en cambio, traza el cuadro general de las traducciones y continuaciones italianas de Roseo, con un pormenorizado estudio de la figura del autor. Neri (2013) analiza la difusión europea del ciclo.

3. Queda atestiguado que durante los años que vieron la publicación de algunas de las obras del ciclo de *Palmerín*, entre 1561 y 1575, Roseo vivió con Clarice dell'Anguillara y su marido, Sciarra Colonna; Bognolo (2013b: 62) plantea la posibilidad de que Roseo haya sido preceptor de la misma Clarice, que cuando se casó tenía doce años. De los documentos consultados por Bognolo, emerge la existencia de una relación de amistad y confianza entre Clarice y Roseo que puede haber nacido durante los años anteriores, a partir de una relación que Roseo estableció con la familia de la joven: la traducción de *La silva de varia lección*, de Pedro Mexía, compuesta por el propio Roseo e impresa en 1544, lleva una dedicatoria a Flaminio dell'Anguillara, padre de la misma Clarice.

Siendo los personajes femeninos especialmente activos en los enredos amorosos, también su humorismo se dirige con cierta insistencia a este ámbito, así que las doncellas se muestran capaces de jugar con algunos elementos tradicionales de la relación amorosa caballeresca, concretamente, con el servicio que el caballero le dedica a su amada para dar prueba de su valor; de esta manera, con una aptitud astuta y aprovechada, algunas doncellas saben manipular las expectativas de su amado, en particular las eróticas, para alcanzar lo que más quieren, es decir un explícito compromiso matrimonial; la mayoría de las doncellas retratadas por Roseo, de hecho, tiene bien claro que su objetivo amoroso es el matrimonio, así que interpretan el código amoroso cortés, eje de la relación amorosa caballeresca, a la luz de este propósito⁴.

Con el objetivo de enriquecer este cuadro general que se ha empezado a trazar, este estudio sigue profundizando la lectura humorística de la relación entre doncellas y caballeros a partir del punto de vista de las figuras femeninas, analizando algunos casos en los que el blanco de risa es el mismo caballero. Las categorías que se han identificado atañen en particular a chistes sobre alguna manifestación de debilidad física por parte de un caballero, o algún fracaso en una prueba caballeresca, que, en la perspectiva femenina, se convierte en objeto de burla. En sentido general, entonces, podemos definir esta categoría de motivos como *Motejar femenino sobre manifestación de debilidad o fracaso de caballero*, dentro de la cual vamos a identificar unas subcategorías más específicas.

I. MOTEJAR FEMENINO POR SÍNTOMAS DE ENFERMEDAD DE AMOR

Esta primera casuística que se propone, de la que, de hecho, se pueden detectar unas ocurrencias también en los *Palmerines* españoles, implica a alguna doncella burlándose de la reacción que el caballero enamorado manifiesta en su presencia o después de alguna explícita declaración amorosa. Se trata de manifestaciones físicas que pertenecen a las reacciones codificadas del amor cortés: el caballero manifiesta los síntomas debilitantes de la enfermedad de amor y tiene

4. En este sentido, también es interesante el cap. 113 (ff. 471r-v) de una de las continuaciones del ciclo de *Amadís* compuestas por Roseo, la quinta parte de *Sferamundi* (1565), donde el autor destaca la importancia de la fidelidad en el matrimonio cristiano: «io che ho fin qui con tanta integrità servato la fede alla principessa de' Parti mia moglie, et da me tanto amata, et che mai beltà di donna mi ha potuto piegare pur a pensare di mirarla, a tale mi havea condotto la vostra, che son stato per perdermi, et questo vi dico io acciò vi gloriate, che Iddio vi habbia dotato della maggior beltà [...], et dicolo anco acciòchè mi scolpate, se in voi ho il mio cuore impiegato anco io, et più vi dico, che a tal mi ha la vostra gran beltà ridotto, che se io non pigliava espediente di partirmi da voi con questa prestezza, con mio gran danno sarei in tal modo inveschiato in nell'amor vostro, che non sarei stato poi bastante a ritrarne l'ali quando haveste voluto».

que vencerlos para superar su condición de *fenhedor*, un estado de timidez que conlleva precisamente mutismo o afasia lingüística e inmovilidad ante la amada⁵.

En *Plat. II* (cap. 37, f. 138v), una doncella declara corresponder el amor del caballero que está a su servicio y expresa su deseo de casarse con él; sus palabras provocan en su amado una reacción de sorpresa que lo deja inmovilizado y que hace que la joven se ría de él: «tenendolo per la mano, gli disse ridendo e con lieto viso, “Che cosa è questa che in voi vedo, signor mio? Negate forse di voler esser mio marito, e che io sia moglie vostra?”». La pregunta de la doncella animará al joven a expresar explícitamente su pasión, intentando besarla: el *fenhedor* (tímido) se convierte entonces en *pregador* (suplicante)⁶. Análogo parece ser el caso de Duardos (*Prim.*, cap. 98, p. 221), que se queda sin hablar ante la hermosura de su amada, así que las criadas y amigas de Flérída, se burlan de su supuesto mutismo: «e como las donzellas lo vieron así estar mudo, començaron de reír d’èl y dixeron: “Entiendo que en balde fue éste tan fermoso que debe de ser tan sandío que no sabe qué dezir”. Artada, que cabe la infanta estaba, les dixo: “Yo creo que él es mudo. Preguntémosgelo si lo es o por qué calla así”»⁷.

5. Bueno Serrano (2007: 244) detecta un abanico de reacciones físicas —«expresivos gestos que teatralizan el afecto y, por contraposición al deseo, lo hacen evidente»— que categoriza como *Síntomas de amor*: desmayo, dolor, enfermedad, empaldecimiento, llanto, locura, obsesión, rechazo de alimento, retiro del mundo, suspiros, temblores, turbación. Los motivos de Thompson que se pueden asociar a este ámbito son T24.1. *Love sickness*, T24.2. *Swooning for love* (T24.2.1. *Fainting away for love (or sexual desire)*, T24.2.3. *Fainting away from seeing an extraordinary beauty*), T24.3. *Madness from love*; a algunos de estos hace referencia también Luna Mariscal (2013).
6. «En el primer escalón el enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama; pero, si ella le da ánimos para que le exprese su pasión, pasa a la categoría de *pregador*» (Riquer 1975: I, 90). Por otra parte, en las alusiones a estas etapas que caracterizan el desarrollo de la relación amorosa se puede percibir el eco del tópico literario clásico de los cinco grados naturales de avance del amor (*quinque lineae* —o *partes*— *amoris*), que sistematiza un motivo de carácter erótico según el cual el beso (*basium*) brota de un contacto (*contactus*) y precede el acto sexual (*factum*): «el fach, que los diccionarios definen “acte de la copulation” [...] es el último grado de los cinco que, según graves escritores latinos, hay en el amor: “Gradus amoris sun hii: visus et alloquium, contactus, basia, factum”» (Riquer 1975: I, 91). Para algunas fuentes clásicas del tópico y sus variantes gnómicas véase Friedman (1965) y en particular Carracedo Fraga (1997) que destaca también el empleo del tópico en la literatura cómica, con relecturas más explícitamente eróticas y con algunas interpretaciones que enumeran en las etapas amorosas también la risa (*risus*).
7. El mutismo es una reacción común en la anatomía sentimental del amor cortés, frecuente también en los libros de caballerías, así como la incapacidad de moverse ante la hermosura de la amada; véase por ejemplo: «quando la vio quitado el yelmo, y en su hermoso rostro conoció ser ella, no se puede dezir ni contar lo que en aquel punto sintió aquel tan estremado cavallero, sino que el más admirado y espantado hombre del mundo, sin poder hablar palabra ni se mudar ni pestañear los ojos, se estuvo quedo mirando aquel seráfico rostro, del qual recebía tantas bislumbres y resplandores como si mirara el sol quando comienza a tender sus dorados rayos por la tierra» (Ortúñez de Calahorra 1975: 323-324). Este tópico es especialmente frecuente en el

En un contexto lúdico y de provocación erótico-amorosa, las doncellas parecen casi desafiar a estos caballeros que se presentan físicamente afectados por los males de amor, de manera que superen esta condición de incapacidad y dejen que la relación amorosa siga su natural desarrollo; esto parece ser también el caso del matrimonio secreto de Polinda y Ormando en el *Prim. IV* (cap. 51): en primer lugar, Polinda se sorprende ante la reacción de Ormando cuando la doncella lo acepta como marido e declara corresponder su amor:

fu l'allegrezza sì grande quella che ne sentí che non potendo formar parola stette tutto alterato, e se non si appoggiava a un tronco di un pino che era nel giardino, cadeva inanzi alla reina, la quale accortasi di questa mutazione e così strano accidente, lo sostenne, e lo fece a quello albero appoggiare, e vedutolo in viso tutto cambiato, gli disse: «Et che cosa è questa signor principe, di così poco animo sete che per cosa di sì poco momento così vi turbate?» (*Prim. IV*, cap. 51, ff. 191r-v).

Sucesivamente, la doncella sonríe ante el gesto del caballero de besarle las manos, afirmando que, puesto que la promesa de matrimonio concertada le otorga al hombre una condición de superioridad respecto a la mujer, el besamanos ya no se configura como un gesto apropiado:

Signor mio (che hormai così posso dirvi) fin che voi sete stato mio cavaliere, per lo imperio che io ragionevolmente havea sopra di voi poteva darvi a basciar le mani, ma hora che per questa promessa sete in speranza mio marito, et venite ad haver superiorità verso di me, non mi si convien di più darvele (ff. 191v-192r)⁸.

Ormando efectivamente entiende la intención de la doncella y le sigue el juego con una alusión erótica: «ridendo rispose, convien che un altro maggior favore riceva da voi» (f. 192r).

La risa, en estos casos, además de burlarse del momento de debilidad de los caballeros, subraya también su condición enamorada: se utiliza para alabar su reacción, aparentemente inadecuada por su condición, convirtiéndose así en una

Tirant, donde hay varias ocasiones en las que se llama la atención sobre la condición de debilidad e indecisión del protagonista: «O senyora, quina cosa és amor! Aquest Phelip, com som a la posada o fora de açí, jamás la sua boca se cança en dir lahors e béns e virtuts de la senyoria vostra e, com vos és present, ab gran trebal pot parlar, de sobres de amor» (Martorell 2008: 382); «ja no tinch sperit ab què puga parlar ni lengua en poder pronunciar paraules de tanta amor» (1045); «e pot-se considerar que no fon de poca consolació e alegría aquesta graciosa concòrdia, que per bon spay stigueren Tirant e la princessa que no's pogueren parlar, tant staven de amor verdaderament inflamats» (1450).

8. El besamanos efectivamente representa un gesto de reconocimiento de señorío (Cacho Blecua 2009: 58; Baranda 1995: 64).

técnica indirecta de encarecimiento, ya que es precisamente el amor que justifica este momento de debilidad⁹. Esta risa femenina parece desempeñar una doble función: destaca la posición de superioridad de la doncella, que, saca satisfacción de su poder y se ríe del amado y, al mismo tiempo, llama la atención en la intensidad de la pasión del caballero, que llega a afectar momentáneamente su prestancia física.

2. MOTEJAR FEMENINO POR FRACASO DE UNA PRUEBA POR PARTE DE CABALLERO

En el marco de la lógica caballerescas de la exhibición de valor y de las capacidades varoniles para conquistar las atenciones de las doncellas, el fracaso de una prueba caballerescas se convierte en motivo de risa por parte de este público femenino. Las expectativas incumplidas de las doncellas provocan una reacción de sorpresa, que se traduce en una explosión de risa¹⁰; en la lógica de la prueba caballerescas, el fracaso inesperado desencadena una risa que expresa sorpresa y, al mismo tiempo, ridiculiza, marcando una clara distinción entre el caballero que falla la prueba y el que va finalmente a demostrar su habilidad a las doncellas, llevando a cabo la aventura. Como ocurre en justas y torneos, se trata de un contexto de competición masculina y exhibición social de los méritos del caballero, donde la eventualidad del fracaso está acompañada por la humillación de los derrotados. La risa desempeña, entonces, una función técnica en el entorno social, es decir la de resaltar risueñamente las acciones: el caballero no solo no ha superado la prueba, sino que se ha convertido en objeto de burla; el castigo

9. En el ámbito de las teorías del cómico, merece la pena mencionar a Giovan Giorgio Trissino entre los humanistas que enfocaron la relación entre humorismo y superioridad. Lo cómico, según afirmó Trissino (1970: 70), procede directamente de aquel núcleo de maldad humana que permite reírse de las dificultades y fealdades de los demás, pero no de las propias: «niun gobbo si ride di un altro gobbo, né zoppo di zoppo»: este sentido de superioridad procede entonces de la capacidad de separar la propia condición de la desafortunada y ridícula de la víctima de una burla o, en general, de la risa.
10. Ya desde Aristóteles sorprender al interlocutor se configura como un objetivo imprescindible para suscitar su risa y los propios recursos retóricos cómicos o humorísticos tienen que conseguir esta reacción para ser eficaces (*Retórica*, 1412a 20-30). También los autores clásicos latinos destacan la importancia de la admiración en la formulación de artificios retóricos humorísticos, como hacen Cicerón en el segundo libro del *De oratore* y Quintiliano en la *Institutio oratoria* (VI, 3, 84). Este concepto se reelabora en los tratados renacentistas que desarrollan las teorías aristotélicas; para citar unos ejemplos, López Pinciano (1998: 198) afirma que «esta novedad hace mucho para el deleite» y, análogamente, según Cascales (1975: 170) «gallardean la fábula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperanza acaecen maravillosamente».

del escarnio, consecuencia de este fracaso, se hace aún más ofensivo en cuanto procedente de unas mujeres.

Otra ocurrencia similar, en la que el fracaso de la prueba caballeresca provoca la risa femenina, se encuentra en *Plat. II* (cap. 73, ff. 277r-v), cuando los caballeros no consiguen hacer sonar el cuerno de Darnandro, instrumento encantado que solo él mismo puede tocar¹¹: los resultados de este fracaso son ridículos también por la reacción física que se produce, indigna de un caballero («Arpago [...] sentendo come un gran fuoco alla boca, lasciò il corno, gridando che gli fosse portata dell'acqua, che se la sentiva bruggiare», f. 277r), hasta el punto de que no solo las doncellas, sino también el enano Raganello se ríe de él.

La misma situación se vuelve a presentar en *Plat. II* (cap. 80, f. 301v), siempre por fracaso de la prueba del cuerno: «ridevano quelle donne e donzelle molto de gli atti che con la bocca facevano i cavallieri scottati». Los caballeros quedan ridiculizados bajo una perspectiva física, convertidos en figuras deformes, ejemplos perfectos de aquella fealdad que es el más tradicional blanco de risa¹²; en este caso también, entonces, la risa es instrumento simbólico con el que las doncellas declaran su superioridad, un mecanismo indirecto de jerarquización física y moral que rebaja la condición de los seres risibles en un contexto lúdico.

Esto vale también para el caso presentado en *Flor. II* (cap. 36, f. 132v): unos caballeros no consiguen entrar en una floresta en llamas a causa del humo: «dieci cavallieri andarono inanzi, ma quando furon vicini alla foresta, e che volsero entrare, viddero un sí spesso fumo sopra di essa che ogni cosa adombrava, [...] onde stupiti e timidi se ne tornarono a dietro, ridendosi di loro la infanta». La caracterización de los caballeros como «stupiti e timidi» explicita las razones de

11. Este objeto encantado posibilita la reiteración de otro motivo cómico, protagonizado por doncellas que se enfrentan a una prueba caballeresca por juego: en *Flor. II* (cap. 7, f. 30r-v) Ifigenia intenta sonar el mismo cuerno, a pesar de los avisos de Darnandro, que se burla de su intención diciéndole que «niuna donna o donzella, che fosse bella, poteva sonarlo, e quella che lo havesse sonato, sarebbe stata disgratiata, e brutta più di tutte che in quella compagnia fosse. Rise Ifigenia questo udito e con lei risero tutte le altre». Lo mismo ocurre a Salimunda en *Flor. II* (cap. 100, f. 351r: «ridendo disse per mia fe che a mio costo ho io voluto far la pruova di questo famoso corno»), seguida por Sirena y Roselina, en el ámbito de un juego caballeresco protagonizado por doncellas. En el *Plat.* (cap. 22, p. 99) se puede detectar una ocurrencia parecida, aunque con la significativa variante de que es el caballero que, en «manera de burla», anima a una mujer, Basilia, para que se atreva a leer el pergamino encantado de Triola, que se vuelve negro: la prueba desempeñada por una mujer, en este caso, no es un juego entre doncellas que quieren disfrutar de un momento de diversión, sino, más bien, una burla que procede de la voluntad masculina de reírse de una mujer.
12. «Lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor» (Aristóteles, 2011: 43). Esta afirmación representa uno de los ejes centrales de la reflexión medieval y renacentista sobre el tema; por ejemplo, López Pinciano (1998: 389) no se aparta de esta teoría a la hora de decir que «la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo».

la risa, es decir por una parte la sorpresa manifestada y, por otra parte, el temor de los caballeros, que choca con toda manifestación varonil de valor¹³. Efectivamente, solo el héroe principal Darnandro, gracias a los objetos mágicos conquistados durante sus peripecias caballerescas, podrá penetrar en el bosque.

Otro episodio en cuanto a humillación masculina da un paso más allá: las doncellas se ríen de los caballeros por haber llevado a cabo una prueba antes que ellos mismos, conquistando una corona en el conjunto de aventuras del Castello Meraviglioso Ritrovato: «i cavallieri che eran dianzi rinfacciati dalle donzelle che elle sole havessero havuto quelle corone, scherzando con esso loro, mostravano anco essi non esser di meno di loro» (*Palm. II*, cap. 10, ff. 34v-35r).

En general entonces, la risa destaca la derrota en una competición caballerescas y se convierte en castigo por una actitud presumida¹⁴; esta risa subraya el fracaso del caballero en la prueba, pero siempre permaneciendo en un entorno amistoso y falto de agresividad, como es apropiado en el ámbito cortesano. La potencial humillación se mantiene moderada por respetar el decoro que exige el entorno y la reacción del público de espectadores se conforma a la clase social de la víctima de risa.

Merece también la pena mencionar otra ocurrencia de una de las novelas españolas del ciclo, para poder destacar, según una perspectiva comparativa, la distinta actitud que el anónimo autor español asume ante una situación humorística similar a las identificadas en el corpus de Roseo: en *Plat.* (cap. 46, pp. 215-216) encontramos el fracaso de una prueba presentado como risible: se trata de una imitación del nudo gordiano de Alejandro Magno, que requiere desatar unos nudos llevados a corte por una doncella desconocida; en este caso, es el mismo emperador que acaba siendo humillado y ridiculizado:

13. Según el *Vocabolario degli accademici della crusca* (1612), *timido* vale como «che teme agevolmente, e per poco. Lat. *timidus, pavidus, meticulosus*».

14. Ya en época clásica, por ejemplo, en el *Filebo* de Platón (48d-49a), la risa se caracteriza por ser un instrumento con el cual rebajar un individuo que no conoce a sus propias posibilidades y las sobrevalora. Sin embargo, se distinguen en este ámbito matices diferentes de humorismo; una risa inofensiva, comparable con los juegos de los niños, que se opone a una risa hostil, que realmente degrada al individuo fuera de toda intención lúdica (véase las *Leyes* de Platón, 11, 936 a 3-5). El concepto de la risa como instrumento de humillación se mantiene a lo largo de los siglos en la mayoría de las teorías cómicas: en época más reciente, el valor social negativo que puede tener la risa es asunto central del ensayo de Bergson, *Le rire* (1981: 104), donde el humor se concibe como castigo que se impone con fines didácticos, propósito que emerge también de la comedia teatral, que análogamente desempeña una función correctiva hacia algunas costumbres sociales reprochables: «le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur [...]. Il y entre l'intention inavouée d'humiler, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement. C'est pourquoi la comédie est bien plus près de la vie réelle que le drame».

fue el primero el Emperador y tomó los ñudos y tráxolos de acá y de allá y nunca acertó a desatarlos, que mucha risa tomava la donzella de ver así al Emperador. [...] Luego tras ellos provó Calonir, fijo de Belageris y Cérfira, y reboviéronsele tanto a los dedos los ñudos, que le hazían dar las mayores bozes del mundo [...]. Nunca fazía él sino maldezir la donzella por la gran risa que todos tuvieron quando lo vieron quexar tan fuertemente.

Sin embargo, el autor parece detenerse con especial atención en las razones del fracaso del Emperador, compensando de esta manera la humillación de la risa: si el contexto cortesano admite reírse del emperador, también se ponen unos límites evidentes: se destaca por ejemplo una actitud de escarnio más agresiva hacia otros caballeros que fracasan esta misma prueba que, además, no reaccionan con la misma elegancia desplegada por el emperador, sino con una animosidad que se repercute en la risa de los presentes.

De hecho, bajo el punto de vista de su valor social, el fracaso —y la consecuente ridiculización que provoca— tiene que medirse en función de la prueba y, al mismo tiempo, de las características propias del sujeto que se somete a la misma: la prueba entonces tiene que ser adecuada al personaje, a su condición social (por ejemplo según el decoro y la categoría del ejecutante), natural (por ejemplo su edad) e incluso narrativa (en relación con la trayectoria del personaje). En el caso mencionado del *Platir*, este interludio cómico está explicado por la misma doncella que propone la prueba, que revela que el fracaso del Emperador se debe al hecho de que esta aventura está destinada a otro («bien cuido yo que no es de Vuestra Magestad el aventura», p. 215); a pesar de esto, la joven también le dice al emperador que los demás que intentarán llevarla a cabo «no llegarán ni farán tanto como Vuestra Magestad à hecho» (pp. 215-216). La ridiculización del emperador queda entonces moderada por la explicación de la joven, mientras el autor también revela al lector que se ha podido reír del Emperador porque su fracaso en esta prueba está previsto por el destino y, consecuentemente, por la línea narrativa elegida.

Evidentemente, el autor español se detiene en ofrecer al lector las justificaciones —sociales y narrativas— detalladas de este caso que deja al emperador en una posición potencialmente indigna: por una parte, el fracaso del emperador es necesario para el desarrollo de la trama y, por otra parte, se destaca la superioridad moral del mismo emperador respecto a los demás caballeros, siendo el único que mantiene un comportamiento decoroso a pesar de su frustración¹⁵.

15. Aunque los ejemplos analizados de los *Palmerines* italianos presenten a caballeros como víctimas de los chistes femeninos, Roseo no se corta a la hora de proponer situaciones en las que se admite también reírse de emperadores, por ejemplo, en conversaciones familiares (*Flor.*, cap. 30; véase Zoppi, 2019) o a causa de los efectos de algún encantamiento (*Flor.*, cap. 134; véase Zoppi 2020).

Se trata de un episodio que revela cómo Roseo adopta una actitud mucho más receptiva y abierta al humorismo como parte natural de la conversación, que no necesita justificaciones ni siquiera cuando el blanco de risa es un personaje de alta alcurnia: en el mundo cortesano de Roseo la risa parece haber perdido el valor transgresivo tradicional que se le suele atribuir según la perspectiva medieval, para convertirse en un ingrediente aceptable de la conversación y del mundo social, que desempeña una función puramente lúdica y, por lo tanto, no conlleva un rebajamiento de lo digno ni una acepción de desprecio.

3. CONCLUSIÓN

Si en la perspectiva medieval y, consecuentemente, en la mayoría de los libros de caballerías castellanos, la mujer se relaciona con lo cómico sobre todo por algún rasgo concreto de fealdad que se le atribuye, tanto física como moral, en el mundo cortesano de Roseo las mujeres impulsan la risa, más que padecerla; estos personajes femeninos se caracterizan en muchos casos como intrínsecamente predispuestos a la risa por ejemplo, como «donzella accorta e di sua natura allegra» (*Plat. II*, f. 258v), «festevole» (*Flor. II*, f. 54v), «donna piacevole» (*Flor. II*, f. 221v), «ardita e faceta molto» (*Palm. II*, f. 52v), «giovane faceta e molto libera nel parlare» (*Plat. II*, f. 173v).

Se trata de figuras femeninas que juegan con las convenciones y que se permiten pequeñas transgresiones que, sin embargo, precisamente gracias a la risa no llegan a poner en duda los códigos tradicionales, manteniendo la potencial actitud disruptiva de la comicidad en un plano puramente lúdico. Esto ocurre tanto en el ámbito social, como en el ámbito amoroso: la risa se convierte en las novelas de Roseo en un arma fundamental con la que las doncellas marcan su superioridad, según la lógica del amor cortés, y, a la vez, consiguen obtener lo que más desean de sus amados caballeros, como ocurre en los casos de las doncellas que se ríen de los síntomas de la enfermedad amorosa, consiguiendo que el caballero asuma un comportamiento más activo¹⁶.

En general, los *Palmerines* italianos reflejan un mundo cortesano más moderno respecto a la sociedad medieval que queda retratada en las novelas españolas del ciclo; esto es especialmente evidente en el papel que se le otorga a las mujeres, que en las páginas de las novelas italianas encuentras maneras de expresarse en el ámbito de la corte con más libertad; la actitud femenina hacia el humorismo es prueba de esto: lejos del ideal de la «mujer callada», cuya conversación se tacha de

16. Este aspecto especialmente aprovechado de la risa femenina se ha explorado también en la primera parte del trabajo, dedicado al motejar femenino sobre el servicio amoroso.

reprochable cuando incluya arranques de humorismo¹⁷, el ideal femenino representado por Roseo parece acercarse al de Castiglione (1981: 355), según el que la doncella de corte: «sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accommodatamente e con motti e facezie conveniente a lei ogni persona che le occorrerà». Roseo le ofrece a su público de jóvenes lectoras un abanico de figuras femeninas astutas e inteligentes, versadas en el arte de la conversación que saben conseguir sus objetivos a través de un manejo sagaz de la palabra y del arma del humorismo, pero siempre prudentes y recatadas, puesto que nunca llegan a abusar de sus capacidades y siempre las emplean para protegerse y salvaguardar su propio decoro y reputación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. En línea: <www.lessicografia.it> [consulta: 12/01/2022].
- ARISTÓTELES (2011), *Poética*, en *Poética. Magna moralia*. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (eds.). Madrid: Gredos.
- BARANDA, Nieves (1995), «Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI», en Rose Duroux (coord.), *Les Traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*. Clermont-Ferrand: Faculté del Lettres et Sciences Humaines, pp. 55-68.
- BERGSON, Henri (1981), *Le rire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BOGNOLO, Anna, (2013a), «Los palmerines italianos: una primera aproximación», en Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*. México, D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, pp. 255-284.
- BOGNOLO, Anna (2013b), «Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore», en Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*. Roma: Bulzoni, pp. 25-75.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007), *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*. [Tesis Doctoral]. Zaragoza: Universidad

17. Véase por ejemplo los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (1943: 22): «muchas mujeres presumen de ser decidoras, graciosas y mofadoras [...]. Lo que en los hombres llamamos gracia, en las mujeres llamamos chocarrería», y también «la mujer honesta y grave no se ha de preciar de donosa y decidora, sino de honesta y callada» (*ibid.*).

- de Zaragoza, Departamento de Filología Hispánica (Literaturas Española e Hispánicas), 4 vols.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Morro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: SEMyR, pp. 27-53.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2009), «Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*», en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*. México D. F.: Colegio de México, pp. 55-93.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2012), «El motivo en la literatura caballeresca. Presentación», *Revista de poética medieval*, 26, pp. 11-30. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2012.26.0.30571>
- CARRACEDO FRAGA, José (1997), «El tópico literario de los grados hacia la culminación del amor y el cuento del muchacho de Pérgamo (*Satiricón*, 85-87)», *Latomus*, 56/3, pp. 554-566.
- CASCALES, Francisco (1975), *Tablas poéticas*. Benito Brancaforte (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTIGLIONE, Baldesar (1981), *Il libro del cortegiano*. Bruno Maier (ed.). Torino: UTET.
- (FLOR. II) ROSEO DA FABRIANO, Mambrino (1560a), *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir [...]*. Venezia: Michele Tramezzino.
- FRIEDMAN, Lionel J. (1965), «Grados amoris», *Romance philology*, 19/2, pp. 167-177.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1990), *El motivo como unidad narrativa a la luz del romance-ro tradicional*. México D. F.: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003), «El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales», en Lilian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 353-384.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2012), «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de poética medieval*, 26, pp. 129-147. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2012.26.0.30596>
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998), *Philosophia antigua poética (Obras completas. Vol. I)*. José Rico Verdú (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- LUJÁN, Pedro de (1943), *Coloquios matrimoniales*. Madrid: Atlas.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2013), *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*. Vigo: Academia del Hispanismo.

- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2017), *El motivo literario en «El Baladro del sabio Merlín» (1498 y 1535). Con un Índice de motivos de «El Baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*. México D. F.: El Colegio de México.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2020), «De Stith Thompson a las plataformas digitales: algunas reflexiones (con un Índice de motivos de la *Demanda del Santo Grial*, Toledo, 1515)», *Historias Fingidas*, 8, pp. 55-128. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/164>
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1996), «El ciclo español de los *Palmerines*», *Voz y letra*, 7/2, pp. 3-27.
- MARTEORELL, Joanot (2008), *Tirant lo Blanch*. Albert Hauf (ed.). Valencia: Tirant lo Blanch.
- NERI, Stefano (2013), «Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», en Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*. México D. F.: El Colegio de México, pp. 285-309.
- ORTUÑEZ DE CALAHORRA, Diego (1975), *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Febo]*. Daniel Eisenberg (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- (PALM. II) ROSEO DA FABRIANO, Mambrino (1560b), *Il secondo libro di Palmerino di Oliva [...]*. Venezia: Michele Tramezzino.
- (PLAT.) MARÍN PINA, M.^a Carmen (ed.) (1997), *Platir*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (PLAT. II) ROSEO DA FABRIANO, Mambrino (1560c), *La seconda parte [...]* di *Platir*. Venezia: Michele Tramezzino.
- (PRIM.) MARÍN PINA, M.^a Carmen (ed.) (1998), *Primaleón*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- (PRIM. IV) ROSEO DA FABRIANO, Mambrino (1560d), *La quarta parte del libro di Primaleone [...]*. Venezia: Michele Tramezzino.
- RIQUER, Martín de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 3 vols.
- (SPLANDIANO) ROSEO DA FABRIANO, Mambrino (1565), *La quinta parte dell'istoria dell'inuittissimo principe Sferamundi di Grecia [...]*. Venezia: Michele Tramezzino.
- THOMPSON, Stith (1932-1937), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Helsingfors/Bloomington, FFC-Indiana: University Studies, [ed. revisada, Copenhagen/Bloomington, 1955-1958]. En línea: <<https://momfer.meertens.knaw.nl/>> [consulta: 12/01/2022].

- TRISSINO, Giovan Giorgio (1970), *Quinta e sesta divisione della Poetica*, en Bernard Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bari: Laterza, vol. II, pp. 7-90.
- ZOPPI, Federica (2019), «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los Palmerines italianos», *Historias fingidas*, 7, pp. 313-340. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/95>
- ZOPPI, Federica (2020), «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los Palmerines», *Historias Fingidas*, 8, pp. 223-255. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/156>
- ZOPPI, Federica (2022), «Motivos de risa femenina en los Palmerines italianos (I): humorismo sobre el servicio amoroso caballeresco», *Revista de Literatura Medieval*, 34, pp. 209-227. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2022.34.1.93625>

