

MOTIVOS CÓMICOS DEL CICLO DE LOS *PALMERINES*: ESCRITURA, TRADUCCIÓN Y REESCRITURA*

Resumen: En el trabajo se estudian algunos motivos cómicos del ciclo de los *Palmerines*, a partir de las obras españolas originales, pasando por sus traducciones italianas, realizadas por Mambrino Roseo da Fabriano, para llegar a las continuaciones compuestas por el mismo Roseo en italiano. El objetivo será, entonces, comprobar la existencia de variaciones en la traducción de la comicidad desde el español al italiano y averiguar cómo se desarrolla la creación de elementos cómicos por parte del mismo autor.

Palabras claves: libros de caballerías, *Palmerines*, motivos cómicos, Mambrino Roseo, traducciones

Abstract: The aim of this study is the analysis of comic motifs that can be found in the *Palmerines* cycle, taking into consideration the original Spanish works, the Italian translations by Mambrino Roseo da Fabriano, and the original sequels, also composed by Roseo in Italian. The comparison among the different comic situations will provide the basis for an assessment of the changes in the translation of comic episodes from Spanish to Italian, which will therefore lead to a reflection on the specific features of the comic elements created by Mambrino Roseo.

Keywords: romances of chivalry, *Palmerines*, comic motives, Mambrino Roseo, translation

Los libros de caballerías representan un corpus interesante a la hora de estudiar la comicidad por situarse en un contexto histórico que entrelaza tradiciones diferentes, desarrollando elementos de la herencia medieval en el mundo de la corte renacentista, donde se están fundando nuevos modelos culturales y, consecuentemente, nuevos moldes expresivos también en el ámbito de la comicidad, adaptando los lazos cómicos a una nueva sensibilidad cultural y artística. El interés por la risa es, de hecho, un rasgo característico del Renacimiento, que posibilita su inclusión en la literatura más prestigiosa, rompiendo las

* Este trabajo se integra en un proyecto que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizon 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención nº 794868.

limitaciones de los géneros populares en la que parecía haberse quedado recluso durante la Edad Media y asociando lo cómico a unos referentes más elevados en los que la risa se proyecta sobre fenómenos naturales y agradables, a la vez que se relaciona con medios y fines comunicativos y beneficiosos.

Este estudio se centra en el análisis de algunos motivos cómicos de los libros castellanos del ciclo de los *Palmerines*, en comparación con su traducción italiana realizada por Mambrino Roseo da Fabriano, así como en las continuaciones originales creadas por Roseo.¹ En primer lugar, hay que destacar una tendencia generalizada por parte del traductor de mantenerse fiel al texto, así que en la mayoría de los casos se produce un trasvase literal del contenido cómico de un idioma al otro. Sin embargo, es posible destacar la manifestación de una tendencia más marcada hacia el estilo y la estética cortesana, que Roseo vuelve a proponer con un enfoque aún más evidente en sus obras originales.

Una situación llamativa respecto a la traducción de los rasgos cómicos la encontramos en el papel del enano Urbanil en el *Palmerín*. Los enanos son personajes relacionados con la comicidad tanto en los libros de caballerías como en la tradición folklórica;² en las novelas

¹ La familia española del ciclo se compone por *Palmerín de Olivia* (1511), *Primaleón* (1512), *Platir* (1533), con las correspondientes traducciones italianas de Roseo, que remontan respectivamente a 1544, 1548 y 1548. La aportación italiana incluye también algunas continuaciones originales compuestas por el mismo Roseo en italiano: *Il secondo libro di Palmerino d'Oliva* (1560), en adelante abreviado en *Palm. II*, *La quarta parte di Primaleone* (1560) [*Palm. IV*], *La seconda parte di Platir* (1560) [*Plat. II*], *Flortir* (1554) [*Flor. I*], *Il secondo libro di Flortir* (1560) [*Flor. II*]. 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 en 1547-1548 y al italiano entre 1553 y 1554. El ciclo portugués se compone asimismo de una *Terceira* y *Quarta* (1587) partes, escritas por Diogo Fernandes, a las que otro autor, Baltasar Gonçalves Lobato, añadió una *Quinta* y *Sexta partes* (1602). Gonçalo Coutinho amplió ulteriormente el ciclo con tres volúmenes manuscritos de la *Crónica do príncipe dom Duardos*, redactados a principios del siglo XVII. Para una perspectiva general sobre el ciclo español, véase M^a Carmen MARÍN PINA, «El ciclo español de los *Palmerines*», *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), pp. 3-27. Anna BOGNOLO («Los *palmerines* italianos: una primera aproximación», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio GONZÁLEZ, Axayácatl CAMPOS GARÍA ROJAS, Karla Xiomara LUNA MARISCAL, Carlos RUBIO PACHO, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 2013, pp. 255-284) se dedica, en cambio, a un estudio del ciclo italiano y de su autor principal, Mambrino Roseo; el ciclo italiano de los *Palmerines* incluye también una continuación de Pietro Lauro, autor del *Polendo* (1566), directa continuación del *Primaleón*. Stefano NERI («Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», en *Palmerín y sus libros... op. cit.*, pp. 285-309) proporciona un cuadro general de la difusión europea del ciclo. Para los libros de caballerías portugueses véase el sitio *O Universo de Almourol. Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa dos séculos XVI-XVIII*, coord. por Aurelio VARGAS DÍAZ-TOLEDO, (<http://www.universodealmourol.com/>).

² M^a Carmen MARÍN PINA («El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote)*, eds. Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 252 sigs.) analiza la comicidad relacionada con la fealdad en el personaje del enano, en particular Membrudín en la obra de Jerónimo de Urrea y Busendo en el *Amadís de Grecia*. Para otro análisis de la función cómica del personaje del enano véase Ana BUENO SERRANO, *Índice y estudio de*

caballerescas el enano encarna la fealdad y deformidad por excelencia, características que tradicionalmente, a partir de Aristóteles, se identifican como el motor principal de la risa.³ Urbanil se presenta como figura ridícula por su aspecto, en dos sentidos: por una parte, precisamente por su fealdad, de la que se burla Trineo y se maravilla Polinarda.⁴ Por otra parte, su aspecto es ridículo en relación con su función escuderial, como indican las palabras de Florendos a Palmerín («poca ayuda tenéys en vuestro escudero»)⁵ y como reitera también Polinarda, que reclama para sí misma al enano como servidor, puesto que «mal se parece a su señor. [...] Que mejor es para servir dueñas e doncellas que para él, que es cavallero».⁶

La cobardía es, de hecho, otra característica definitoria de Urbanil y, más en general, de los enanos, según registra también el motivo *Burla por cobardía de enano* (en *Floriseo*, 2, 12), catalogado por Bueno Serrano en su *Índice*. En el caso de Urbanil, además, su cobardía se expresa particularmente en situaciones amorosas y en el desempeño de su función de intermediario entre caballeros y doncellas; en particular, una doncella golpea en sueños a Urbanil, quejándose de que Palmerín ha olvidado su amor por ella y declarando querer matar al enano por haber actuado de mensajero entre Palmerín y otra doncella. La cobardía de Urbanil parece brotar precisamente de esta situación onírica, que representa la causa traumática de su miedo al enfrentarse con doncellas; se trata de un episodio evidentemente

motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516), tesis de doctorado dir. por Juan Manuel Cacho Bleuca, Universidad de Zaragoza, 2007, p. 308.

³ «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, *Poética*, eds. Teresa MARTÍNEZ MANZANO y Leonardo RODRÍGUEZ DUPLÁ, Madrid, Gredos, 5, 1449a, p. 43). Esta afirmación representa uno de los ejes centrales de la reflexión medieval y renacentista sobre el tema; por ejemplo, Lodovico CASTELVETRO, traduciendo casi al pie de la letra al Estagirita, afirma que «il ridevole è un certo difetto e turpitudine, senza dolore e senza guastamento» (*Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Muuchen, Fink, 1968, parte II, 5, p. 126; ed. anast. de la ed. de Vienna, impresa por Gaspar Stainhofer en 1570), y Alonso LÓPEZ PINCIANO 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» (*Philosophia antigua poética (Obras completas. Vol. I)*, ed. José RICO VERDÚ, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, Ep. IX, 4, p. 389). De la misma forma, según CASTIGLIONE «il loco [...] e quasi il fonte onde nascono i ridiculi consiste in una certa deformità; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé disconvenienza e par che stian male, senza però star male» (*Il libro del Cortegiano*, ed. Bruno Maier, Torino, UTET, 1981, II, 46, p. 266).

⁴ «Trineo, que muy pagado era del enano, dixo a Polinarda: —¿Qué vos parece, señora, del donzel que trae Palmerín, si vistas otro más fermoso?» (*Palmerín de Olivia*, ed. M^a Carmen MARÍN PINA, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 74). En este caso, el traductor explicita la reacción de Polinarda, que, «non potè tener le risa» (*Palmerino d'Oliva. Historia del valorosissimo caualliere Palmerino d'Oliua, di nouo tradotto nell'idioma italiano*, Venezia, Michele Tramezzino, 1544, fol. 86v).

⁵ *Palmerín*, ed. cit., p. 38.

⁶ *Palmerín*, ed. cit., p. 74

significativo para el enano, que da lugar a una casuística reiterada en otras dos ocasiones (entre los caps. 31-32 y caps. 54-56), dando lugar a un motivo que desarrolla la siguiente estructura narrativa:

1. petición de ayuda al enano por un caballero (en el primer caso se trata de Palmerín que desea confesar su amor a Polinarda; en el segundo es siempre Palmerín quien pide ayuda a Urbanil, pero por parte de Trineo, enamorado de Agriola);
2. aceptación del mandato por el enano que, sin embargo, teme por su vida y expresa su miedo a las mujeres;
3. diálogo del enano con la doncella, que difiere el desenlace del episodio y suspende su sentido a través de fingidas reticencias y reservas;
4. satisfacción de la doncella y expresión de la intención de corresponder a este amor, siempre que las palabras del enano sean fidedignas;
5. comunicación de Urbanil al caballero enamorado del resultado de su embajada amorosa.

En la traducción italiana parece que Roseo identificó la persistencia de este esquema común, respetando la estructura del motivo; sin embargo, se puede también detectar un desvío significativo y una potenciación de la carga humorística: el traductor intervino desarrollando otro rasgo simétrico, relacionado con la altura de Urbanil y su coraje, modificando, de hecho, el enfoque de la referencia humorística:⁷

<i>Palmerín</i> , p. 74	<i>Palmerino</i> , fol. 86r
Yo no tengo tanto esfuerzo como vos para acometer los grandes fechos que vos; mas aun	Gli è vero, disse il nano, che io non ho sí grande animo come voi in ispormi a sí pericolose

⁷ La traducción italiana, sin embargo, parece contrastar con lo que el mismo Urbanil había dicho de sí mismo al reaccionar a la risa de escarnio de Florendos: «este pequeño cuerpo tiene tan gran corazón que osaré morir adonde él muriere, e si no le ayudare con la obra, será con la voluntad» (*Palmerín*, ed. cit., p. 38). Cristiano SPILA (*Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 48-49) registra unos ejemplos italianos de chistes que se centran en la estatura, en contraste con algún elemento u objeto de tamaño desmesurado. En el diálogo sobre las *facezie* que Castiglione incorpora en el segundo libro del *Cortegiano* se incluye también esta clase de humorismo, «come se ad un nano si dicesse gigante, e ad un negro, bianco; o vero, ad un bruttissimo, bellissimo» (ed. cit., II, 72, p. 301), aunque sin considerarlo una expresión recomendable, «perchè son troppo manifeste contrarietà, benchè queste ancor alcuna volta fanno ridere» (*Ibid.*). En *Flor. II* este chiste se aplica también al enano Raganello cuando se reúne con su amo después de una separación: al comentario del caballero, según el cual llevan «gran tempo» sin verse, Raganello, burlescamente, contesta: «può esser signor [...] che voi non habbiate me veduto perchè son così picciolo» (Venezia, Michele Tramezzino, 1560, fol. 165r).

en esto parésceme a mí que a vos os falta coraçón, ¿cómo queréys que lo tenga yo?	imprese come voi facete, perché non ho le fatezze a gli effetti proporzionate.
<i>Palmerín</i> , p. 119	<i>Palmerino</i> , fol. 127v
Como yo soy de más coraçón, dixo el enano, me queréys vos, señor, mandar las cosas de más peligro...¡Vosotros con los cavalleros e yo con dueñas y donzellas.	Per essere io huomo di gran cuore, disse il nano, mi comandate cose di gran pericolo, e ben posso chiamarmi di voi più valente guerriero, poi affrontando i cavallieri armati nulla temete, e dalle donzelle sete presi, e ligati, le quali io senza timore alcuno ho animo affrontare.

Además, en los dos casos, Roseo aporta también otra variación, deteniéndose en reflexiones amorosas que no aparecen en el texto español: por una parte, en las dudas de Polinarda, con una declaración de modestia de la doncella, que duda ser bastante hermosa como para ser la amada de Palmerín, seguida por las palabras de consuelo del enano; por otra parte, Roseo añade la explicación de Urbanil de las razones por las cuales el amor del caballero es un acontecimiento extraordinario:

<i>Palmerín</i> , p. 76	<i>Palmerino</i> , fol. 88v
—Si fuera verdad lo que me havéys dicho, mucho sería yo donzella desmesurada si no diesse a Palmerín el galardón que meresce e no lo amasse sobre todas las cosas, pues él ama a mí. —No dudéys de ello, señora, dixo el enano, malandante sería yo si vos dixesse mentira. Si con él vos pudiéssedes fablar, él vos diría maravillas de vuestra fazienda e la suya.	—Urbanillo, quando fusse io certa esser da questo cavalliere come tu dici cotanto amata, anchora che non mi fusse lecito altro cavaliere, che quel che Iddio mi concede per signore dovere amara, considerata la gran virtù sua non mi spiacerebbe che mi amasse, che io sarei più discortese donzella che hoggi si trovi: ma non so io come mi debba crederti, considerando in me non esser la beltà, che tu dici, e egli esser degno di maggior donzella. —Non dovete temere, rispose il nano, che se ciò non fusse non vel direi massimamente hora, che non son più suo, che vostro, havendomivi egli concesso, e io per signora accettata; e quando lui poteste ascoltare vi confirmareste totalmente

	nella fede delle mie parole, e udireste cose della maniera de i cieli essere stato ordinato.
<i>Palmerín</i> , p. 122	<i>Palmerino</i> , fol. 130v
Por esso le soys vos más en cargo, dixo el enano, que fue, por amor de vos, contra la voluntad de su padre en venir aydar al vuestro e traer a Palmerín consigo, que fue cosa que todos los enemigos del Rey fuessen vencidos.	Non vi sarebbe a crederlo difficile signora, rispose il nano, quando sapeste la gran possanza d'amore dal quale voi sete hora per l'età tenera anchora rubella, e quando fuste certa quanto ha nel suo cuore havuto potere la gran fama della beltà vostra confirmata con la vista presenzialmente. Et tanto quanto è il pericolo grande in che egli per voi si è isposto, maggiore è l'obbligazione che gli dovete, che di qua potete argumentare essere l'amore, che vi porta maggiore che amante a sua amata portasse giamai, ecco poi l'altra obbligazione raddoppiata che contra il proprio padre combattendo ha il vostro regno virilmente difeso, che era senza dubbio perduto, quando non solo non l'havesse in favore dei suoi combattuto, ma non si fusse in aiuto del re dimostrato pe'l gran vantaggio delle genti che amendui questi re havevano nella battaglia.

En este caso, se va perdiendo la rapidez del diálogo entre el enano y la doncella, ampliando, en cambio, la exposición del tema amoroso. Si la esencia burlesca de la actitud del enano en estos diálogos se halla en su capacidad de mantener suspendida la conversación retrasando el desvelo de la identidad de los respectivos amados, la traducción italiana altera este resultado proporcionando un exceso de información y rompiendo este efecto de suspensión.

La repetición de una estructura estable, alrededor de la cual se construye una situación narrativa, con la posibilidad de insertar variaciones de contenido queda como un rasgo bien establecido de la narrativa caballeresca, asumido también por Roseo. En el ámbito de las situaciones cómicas, el ejemplo más claro que se ha podido detectar atañe a la reiteración de

la intención por parte de los padres de burlarse de los deseos matrimoniales de las hijas:⁸ son cuatro las ocurrencias de esta burla, que implica una actitud de disimulo,⁹ y todas se hallan en *Flor. I* (caps. 30, 60, 107, 110): el emperador finge desconocer las intenciones amorosas de la hija Larisea y decide burlarse de ella («si volse pigliare solazzo di lei»)¹⁰; en otro caso es una madre, Argenta, que «per scherzo»¹¹ engaña a la hija Fiordiana intentando convencerla de que tendrá que casarse con un caballero que no es su amado; de forma análoga, Gaudenzio le hace creer a su hija Corazia «volendo pigliarsi giuoco»¹² que su amado Tarando está a punto de casarse con otra princesa, así como el Soldano de Persia «per pigliarsi giuoco»¹³ le deja creer a su hija Aurora que su amado Flortir la haya rechazado por buscar una doncella más hermosa. El motivo juega con la tradición familiar y social de los matrimonios concertados por los padres,¹⁴ pero aplicando una perspectiva humorística y despreocupada,

⁸ Véase también Federica ZOPPI («Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos», *Historias fingidas*, 7 (2019), en prensa) para una propuesta de catalogación de la estructura de este motivo.

⁹ «Assai gentil modo di facezie è ancor quello che consiste in una certa dissimulazione, quando si dice una cosa e tacitamente se ne intende un'altra; non dico già di quella manera totalmente contraria, [...] ma quando con un parlar severo e grave giocando si dice piacevolmente quello che non s'ha in animo» (*Cortegiano*, ed. cit. II, 72, p. 301). Castiglione la caracteriza como una «maniera che tende all'ironico» (II, 74, p. 303).

¹⁰ *Il cavallier Flortir. La historia, dove si ragiona dei ualorosi, et gran gesti, et amori del cauallier Flortir. Con altre varie aventure de molti nobili, et ualorosi cauallieri*, Venezia, Michele Tramezzino, 1565, fol. 122v.

¹¹ *Flor. I*, ed. cit., fol. 207r.

¹² *Flor. I*, ed. cit., fol. 355v.

¹³ *Flor. I*, ed. cit., fol. 347r.

¹⁴ Roseo juega con este tema de gran interés en la Edad Media, asunto que se abarca también en varios tratados de educación para las mujeres, de los cuales Margaret WADE LABARGE (*La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988, p. 61 sigs.) proporciona un resumen completo. El matrimonio es, en primer lugar, una negociación de carácter legislativo en la que la Iglesia tiene un papel central; en las *Siete Partidas* de Alfonso X se dedica la cuarta parte a la jurisdicción de los casamientos. El consentimiento de los familiares es un criterio imprescindible para gozar de la plenitud de los derechos matrimoniales; el pacto se realiza entre los dos núcleos familiares y, de hecho, la mujer aparece como un objeto de intercambio del cual los padres tienen que garantizar el valor, que se halla, por una parte, en su capacidad de asegurar una descendencia legítima al linaje del futuro marido y, por otra parte, en la dote que entrega al novio. Reyna PASTOR («Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista», en *La condición de la mujer en la Edad Media, Coloquio Hispano-Francés*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1986, p. 197), sin embargo, destaca que a partir del siglo XIII se empieza a atribuir cierto valor a la opinión de la mujer y a su conformidad en la elección de su pareja por parte de la autoridad paterna. En la *Apología del matrimonio* (1518) y en el *Coloquio del galán y la dama* (1523) Erasmo de Rotterdam se enfrenta a la cuestión de los deseos matrimoniales de los jóvenes oponiéndose a la moral de la Iglesia y defendiendo el matrimonio como institución humana, que procede de un deseo natural y, a la vez, como institución social y familiar (Isabel MORANT, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 149 sigs.); la intervención de la familia, por lo tanto, no debe descuidar la voluntad de los hijos: «en la antigüedad no se concertaban casamientos sin la autorización de los mayores; pero sea como sea, yo pienso que nuestro matrimonio se concertará con más felices augurios si en él interviene la autoridad de los padres» (ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquio de la dama y el galán*, en *Obras escogidas*, ed. Lorenzo RIBER, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1173). Por otra parte, Vives, más vinculado a las tradiciones conyugales medievales, afirma que «son muy raros los casamientos afortunados que a hurto se concertaron entre el mozo y la doncella; y al contrario, son

en la que no se generan auténticos conflictos que no sean simulados, procedentes de un propósito burlesco: la voluntad de las cuatro hijas, en realidad, nunca se aparta realmente de la de sus padres, así que el contexto se opone al que se crea, por ejemplo, en el *Amadís de Gaula*, donde Oriana y Amadís aplazan su matrimonio por muchos años debido a la enemistad entre el caballero y el padre de Oriana, Lisuarte.

En su elaboración personal del asunto cómico, Roseo parece manifestar un interés especial por el humorismo relacionado con situaciones cortesanas, como se puede notar en la traducción del motivo analizado, protagonizado por Urbanil como mensajero amoroso, en el que se expande el discurso amoroso, y en el motivo original de las burlas sobre asuntos matrimoniales. Las situaciones cómicas, tanto en el ámbito de la conversación, como en el sentido de engaños orquestados se inscriben en una lógica de diversión cortesana, que puede llegar a constituir un auténtico entorno espectacular.¹⁵

En *Palm. II* se construye una articulada burla que implica intervenciones mágicas y celebraciones palaciegas en el *Castello Meraviglioso Ritrovato*: se trata de un auténtico episodio de celebración caballerescas, exhibición artística de las glorias de la caballería española e italiana, con una muestra de las estatuas de los héroes del pasado, personajes históricos a los que se suman esculturas que representan los miembros del linaje de Amadís de Gaula y los mismos personajes de los *Palmerines*;¹⁶ los dos principales ciclos caballerescos se reúnen en un contexto de fiesta, con la organización de un rico banquete, con música, *buffoni*, «che furono per far crepare dalla risa quelle donne tutte, e i più vecchi, e i più saggi di quei principi ridevano più smascellatamente che gli altri [...] così il gran

harto pocos los matrimonios desafortunados de quienes los padres fueron los inspiradores y casamenteros» (Luis DE VIVES, *Los deberes del marido*, en *Obras completas*, ed. Lorenzo RIBER, Madrid, Aguilar, 1992, p. 1273).

¹⁵ Sobre la diversión cortesana y espectacular en los libros de caballerías véase, entre los demás, Alberto DEL RÍO NOGUERAS, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad, vol. 4, 1995, p. 137-150, Rafael BELTRÁN, «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, eds. Ian Macpherson y Ralph Jenny, London, Tamesis, 1997, pp. 21-48. El tema está tratado también en Axayácatl Campos García Rojas, «Florisdelfa: un episodio insular en *Tristán de Leonís* desde una interpretación de sus elementos geográficos y la magia», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, coord. Andrew M. Beresford, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 237-245.

¹⁶ Después de estos acontecimientos, el castillo adquiere el nuevo nombre de *Castello delle Memorie Antiche*.

diletto che sentivano dei variati piaceri havea lor le menti e le persone offuscate». ¹⁷ Después de esta noche de festejos, la compañía se dispone a viajar de nuevo, hasta tropezar con otro castillo que, de hecho, parece ser el mismo que acaban de dejar a su espalda: este acontecimiento prodigioso se identifica como una burla cuyo autor parece ser misterioso:

Lo Imperatore [...] inteso che era questo veramente il Castello delle Memorie Antiche e che essi pensando tornare a Costantinopoli eran tornati a dietro, abbagliando il camino smarrito in faccia disse al re Frisolo: — Per mia fè, che è questa la maggior burla che ci sia ancora avvenuta, ma è possibile che tutti insieme abbiamo errata la strada? E che niun di noi sia stato di tanto giudizio che se ne sia avveduto? [...]

Il Governator quando sentì rider tutti, giudicò esser vero quel che lo Imperator diceva, e venne in gran risa anco egli. ¹⁸

¹⁷ *Il secondo libro di Palmerino di Oliva imperadore di Costantinopoli, nuouamente ritrouato nelle historie greche, et tradotto nella lingua italiana, et aggiunto al primo libro*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560, fol. 20r-v. «Crepar de la risa» y «smascellarsi» parecen ser términos empleados sobre todo en géneros literarios tradicionalmente cómicos, como la *novella*; por ejemplo se encuentran en la colección de *novelle* de Franco SACCHETTI («i priori smascellavano delle risa», *Il Trecentonovelle*, ed. Emilio FACCIOLI, Torino, Einaudi, 1970, p. 346), donde se emplea en relación con un episodio escatológico, y en las *novelle* de tema licencioso de Gentile SERMINI («non è uomo sì cordoglioso che smascellato non si fusse di risa», *Le novelle*, ed. Giuseppe VETTORI, Roma, Avanzini e Torraca, 1968, I, p. 158). En la reescritura en vulgar de las *Metamofosis* de Apuleyo, realizada al comienzo del siglo XVI por Agnolo FIRENZUOLA, también aparecen estos términos: «allora la gente, che per astuzia d'alcun di loro aveva ritenute le risa un pezzo, tutta si diede a smascellare: e mentre che per la soverchia allegrezza l'un voleva far festa all'altro, egli era lor mestiero, per non crepare, porsi le mani a' fianchi» (*L'asino d'oro di Lucio Apuleio volgarizzato da Agnolo Firenzuola*, Milano, G. Daelli e Comp. Editori, 1863, p. 59). Se registran también utilizados por BOCCACCIO («avevan tanto riso, che s'eran creduti smascellare», *Decameron*, VI, 10, ed. Elena CEVA VALLA, Milano, RCS Libri, p. 423) y por Giovan Francesco STRAPAROLA en *Le piacevoli notti* («sentita il papa la pronta e arguta risposta, si mise col cardinale in sì fatto riso che quasi si smascellava», ed. Giuseppe RUA, Bari, Laterza, 1927, vol. II, p. 48). Las mentes obnubiladas parecen referirse al poder de la risa y de la diversión que permite olvidar las asperezas de la vida cotidiana; la cuestión de la función social de la risa se plantea ya en la *Ética nicomáquea* de Aristóteles (IV, 1128a-1128b) y se vuelve a proponer en las épocas posteriores en las reflexiones sobre la comicidad («tutto quello [...] che move il riso esilara l'animo e dà piacere, né lascia che in quel punto l'omo si ricordi delle noiose molestie, delle quali la vita nostra è piena», *Cortegiano*, ed. cit. II, 45 p. 266) y la comedia («llámasla [la comedia] entretenimiento y, siendo tan lícito y honesto, permitido es por leyes divinas y humanas para descanso de los hombres, que no pueden estar siempre intentos al trabajo; y no se pierde el tiempo que en descansar se gasta, pues se vuelve con mayores alientos al trabajo», Luis Alfonso DE CARVALLO, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto PORQUERAS MAYO, Kassel, Reichenberger, 1997, III, p. 264). Esta forma de alivio y de olvido representa también una catarsis análoga, aunque de polo opuesto, a la trágica: «purga dagli animi de' spettatori quelle passioni che turbano la nostra tranquillità per gl'inamoramenti de' figlioli, delle mogli, per gli tradimenti et inganni delle serve, de' servi» (Giason DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile...*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. Bernard WEINBERG, Bari, Laterza, 1972, vol. 3, p. 389). La catarsis cómica, por lo tanto, tiene un valor eminentemente social, ya que soluciona los conflictos con la risa y la distensión, además de ofrecer una ocasión de descanso del trabajo cotidiano.

¹⁸ *Palm. II*, ed. cit., fols. 50r-v.

Es más, a la vuelta al castillo se resume la celebración con otro banquete, que anticipa otra situación maravillosa: el ápice de la burla se alcanza cuando, después de una noche de descanso, la compañía se despierta en el duro suelo, en lugar que en las camas donde se habían acostado:

Se il giorno innanzi era stato lo stupore grande fra loro quando si videro giunti nel castello, che reputavan esser quel delle Memorie Antiche, in questo fu in lor stupore eccessivo, ricordatisi tutti che erano in quel castello alloggiati e dormiti in onorati letti e in candidissime lenzuola e ora levarsi da dormire sopra le fresche erbe di un prato, senza vedere [...] il castello. Lo Imperadore per gran meraviglia stava, la Imperatrice levatasi in piedi lo mirava in viso stupita non men di lui senza dirgli parola e finalmente, l'un non ardendo di dire cosa alcuna all'altro, diedero in una gran risa tutti.¹⁹

Que en los libros de caballerías los encantadores manifiesten un espíritu engañoso no es nada nuevo, pero, en este caso, el engaño se convierte en burla según un espíritu festivo del que, en el *Palmerín*, da prueba el mago Muça Belín,²⁰ «experimentado director de entretenimientos cortesanos»,²¹ precisamente en el contexto de un castillo mágico, donde se organiza un banquete que toma las connotaciones de un espectáculo cortesano. El encantador entretiene a los presentes con sus poderes metamórficos, con las transformaciones de los

¹⁹ *Palm. II*, ed. cit., fols. 52r-v.

²⁰ El nombre del encantador Muça Belín remite al más noto Merlín de la tradición artúrica, vínculo del que LUNA MARISCAL («El episodio de la metamorfosis en el *Palmerín de Olivia*», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, op. cit., p. 43) subraya la importancia, puesto que explicita la connotación positiva bajo la que se interpreta esta figura sumamente ambigua, que poco años antes había protagonizado una muerte espantosa en el *Baladro del sabio Merlín*. En el universo caballeresco de Mambrino, Muçabellino mantiene este carácter jocosos, por ejemplo defendiendo por burla el paso de un puente contra los caballeros cristianos, derrotando incluso a Palmerino (*Palm. II*, fol. 54v sigs.). En este caso, se reinterpreta en sentido burlesco el motivo identificado por Karla Xiomara LUNA MARISCAL (*Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, p. 381) con la etiqueta H1236.5.1(L). *Bridge guarded by knight* y por BUENO SERRANO (op. cit.) bajo varias categorías, como, *Combate de un caballero contra otro con lanzas y espadas* (en el cap. 17 del *Amadís de Gaula*), *Combate singular entre caballeros con espadas en puente* (*Palmerín*, ed. cit., pp. 304-305), *Guarda de un puente por un caballero* (*Primaleón*, ed. Giuseppe DI STEFANO, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 12). Este episodio parece relacionarse, además, con otros motivos registrados por Stith THOMPSON en su *Motif Index of Folk Literature*, como X972. *Lie: remarkable fighter*, K0. *Contest won by deception* y K1800. *Deception by disguise or illusion*.

²¹ Alberto DEL RÍO NOGUERAS, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos...», p. 141. La definición se refiere en realidad al mago Daliarte del *Palmerín de Inglaterra*, que parece desempeñar una función análoga a la de Muça Belín, en cuanto protector de los caballeros cristianos que emplea su arte mágica también de forma lúdica. Para más ejemplos de esta figura de mago véase también Anna BOGNOLO, *La finzione rinnovata. Meraviglioso corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 192-197.

caballeros en leones²² y en mujeres,²³ animándolos a someterse a pruebas jocosas. Al darse cuenta de que todo es resultado de un encantamiento de Muça Belín, Palmerín «asosegó su corazón e comenzó de reír muy de grado de ver a las Ynfantas en tanta manera aquejadas de los».²⁴ En este entorno de fiesta, las artes mágicas se convierten en espectáculo y diversión; mentiras y encantamientos quedan despojados de toda forma de amenaza y peligro para transformarse en una forma de entretenimiento que provoca espanto y placer a la vez, donde el ingrediente principal es la sorpresa,²⁵ que forma parte de ambas reacciones registradas, la risa de Palmerín y el miedo de las doncellas al verse atacadas por los leones; una escena dinámica y caótica, cuya tensión se desahoga en la risa, acto final del espectáculo.²⁶

²² LUNA MARISCAL («El episodio de la metamorfosis...»), art. cit, p. 48) destaca que la transformación en leones se configura como una variante más noble de la más común conversión en perros y testimonia el propósito puramente lúdico del episodio, sin implicaciones despectivas de rebajamiento. Sobre las transformaciones animales véase también M^a Carmen MARÍN PINA («La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballeresca española», en *Les literatures antiques a les literatures medievals*, eds. Lluís POMER, Jordi REDONDO, Jorge L. SANCHIS y Josep L. Teodoro, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2009, pp. 67-94) y Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS («Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicas: *Palmerín de Olivia*», *eHumanista*, 16, 2010, pp. 269-289).

²³ Se trata de una relectura lúdico-espectacular del motivo del caballero disfrazado de doncella, que en el corpus caballeresco siempre se convierte en una mina de equívocos gustosos, como ocurre en el caso del *Amadís de Grecia*, donde el protagonista se disfraza de doncella mora. Paulina LORCA KOCH («Masculinidades medievales: hombres disfrazados de mujer en la narrativa de Yosef ben Me'ir ibn Zabarrah y de Raoul de Houdenc», *Cuadernos judaicos*, 33 (2016), p. 174) estudia este fenómeno en la literatura medieval evidenciando cómo estas ocurrencias son bastante escasas y, en la mayoría de los casos, protagonizadas por personajes masculinos que «no representan los ideales heroicos ni se instalan como héroes dentro del discurso hegemónico de la época». Sin embargo, Ramón MARTÍNEZ («Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco», *Anagnórisis*, 3 (2011), pp. 9-37) señala que en el Siglo de Oro se detecta una presencia más frecuente de varones travestidos, relacionando este cambio con una evolución del concepto de masculinidad hacia el ideal cortesano, que acaba superponiéndose al guerrero.

²⁴ *Palmerín*, ed. cit., p. 300.

²⁵ Vincenzo MAGGI en el *De ridiculis* afirma de hecho que «la risa no puede ser provocada nunca sin admiración» (cito de la traducción de Juan Carlos PUEO publicada al final de su estudio, *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2001, p. 230). Maggi funda su reflexión en un estudio del segundo libro del *De oratore* de Cicerón, donde se reconoce que para suscitar la risa es necesario este efecto de asombro, con el cual decepcionar las expectativas del receptor. En el tratado de Antonio RICCOBONI, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, la *admiratio* se configura como un factor indispensable para alcanzar aquella catarsis necesaria para que se reconozcan las situaciones cómicas como ejemplos que se deben evitar, de los que se deduce una enseñanza de tipo ético: la fábula cómica «debet esse admirabilis, ut per ridiculam deceptionem inducat huiusmodi deceptionis purgationem. Admiratio enim rerum malarum et turpium, quae in comoediis irridentur ac vituperantur, docet spectatores ne in illas incurrant» (en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. cit., vol. 3, pp. 265-266). También Herrera en su comentario a la poesía de Garcilaso menciona, haciendo referencia a QUINTILIANO («superest genus decipiendi opinionem aut dicta aliter intellegendi, quae sunt in omni hac materia vel venustissima», *Institutionis oratoriae*, ed. Alfonso ORTEGA CARMONA, VI, 3, 84, p. 374) que «de la admiración nace la jocundidad» («Comentario de Fernando de Herrera», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Antonio GALLEGU MORELL, Madrid, Gredos, 1972, p. 527).

²⁶ Cabe señalar que, en su traducción del *Palmerín*, Roseo resume este episodio en pocas someras palabras: «alloggiaron pe'l camino in un castello di Muçabellino, nel quali egli lor diede diletto tale con mille cose de incanti diversamente, che gran tempo non ne riceveron simile, e nel partir che fecero diede Muçabellino il

El castillo encantado del universo de Mambrino comparte este rasgo de dinamismo, hasta llegar a incluir un entorno cortesano festivo aparentemente «normalizado» y usual, a pesar de incorporarse en el marco de los *mirabilia*:²⁷ la fiesta y el banquete cortesano, familiares y reconocibles para muchos lectores, parecen representarse como un entorno mágico y sobrenatural en su regocijo, que no se somete a las leyes del tiempo y del espacio, admitiendo sorpresas y misterios.²⁸ Siguiendo la lógica de la fiesta carnavalesca, se genera un entorno temporal en el que todo es posible, incluso comportamientos normalmente indignos (recordamos el «crepare di risa» y «smascellarsi», pertenecientes a un código lingüístico cómico-popular). Roseo parece crear ingeniosamente un encantamiento que conlleva la presencia de un castillo y de una corte errantes, en oposición a la imagen de una corte estática, tradicionalmente punto del que irradian las aventuras caballerescas y a la que los caballeros siempre vuelven.²⁹

No es insólito, por lo tanto, que la magia sirva en los libros de caballerías para desencadenar episodios humorísticos; en la obra de Roseo, además, parece que esto se pueda extender no solo a situaciones de celebración cortesana o de burlas explícitas, sino también a aventuras maravillosas que los mismos personajes vuelven a reinterpretar, sucesivamente, bajo una luz cómica: se pueden detectar en concreto dos ejemplos procedentes del ciclo palmeriniano. En *Prim. IV*, el caballero Darineo tiene que enfrentarse a una «smisurata serpe»³⁰ que asalta a sus compañeros de viajes. Será el relato de las doncellas presentes el que, sucesivamente, atribuirá a este episodio un matiz burlesco, «riducendo, dopo che era il

figliuolo a Palmerino, che si chiamava Bellichino, giovanetto di quindici anni il più bello e disposto che si potesse vedere» (*Palmerino*, ed. cit., fol. 312).

²⁷ Jesús DUCE GARCÍA («Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados», en *Actas del IX congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Mercedes PAMPÍN BARRAL, Carmen PARRILLA GARCÍA, Universidad da Coruña, Toxosoutos, 2005, vol. 2, pp. 213-232) analiza varios castillos encantados en los libros de caballerías, como el Castillo del Universo del *Amadis de Grecia*, la Casa de la Fortuna del *Olivante de Laura* (II, caps. 4-7, 41), el Castillo Encantado de las Siete Venturas del *Florindo* (III, cap. 26) y el Castillo de las Maravillas de Amor en el *Florisel de Niquea* (I, cap. 38).

²⁸ Entre estos elementos fantásticos de los libros de caballerías y las fiestas de las cortes renacentistas se establece un intercambio de situaciones, juegos y elementos; sobre este tema véase DEL RÍO NOGUERAS («Sobre magia...», art. cit.) y Jesús DUCE GARCÍA («Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicas», en *Amadis de Gaula: quinientos años después*, eds. Juan Manuel LUCÍA MEGÍAS y M^a Carmen MARÍN PINA, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 191-200). Para un estudio de la relación de los libros de caballerías de Roseo con los montajes de fiestas públicas y palaciegas véase Stefano NERI, «Libros de caballerías», en Anna BOGNOLO, Stefano NERI, Giovanni CARA, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 134-138.

²⁹ Anna BOGNOLO, *La finzione rinnovata*, op. cit., pp. 82-85.

³⁰ *La quarta parte del libro di Primaleone. Novamente ritrovata et aggiunta, tratta da gli antichi Annali de gli Imperadori di Grecia nella lingua italiana*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560, fol. 147v.

pericolo passato, la cosa in burla»,³¹ sacando de los que habían sido momentos de asombro y terror los elementos más risibles, debidos a la reacción física de las doncellas, que, por el susto, se comportan de forma indigna y descontrolada, recordando «con quanta fretta discalze e con la prima gonna havean guazzato l'acque, e come amendue abbracciate in certi cespugli di pieno dolore eran cadute gran pezza stordite». ³² Otra interpretación retrospectiva risueña se produce en *Flor. II*, cuando la compañía caballeresca se enfrenta al ataque de unos salvajes caníbales, que quedan amansados por la música de un cuerno mágico sonado por Darnandro, convirtiéndose en un cortejo festivo que, saltando y bailando, les enseña cómo salir de aquella isla encantada. A pesar de que el entorno haya sido de lo más espantoso, con «il terreno del sangue fatto vermiglio»³³ e con «uno steccato [fatto] dei loro corpi morti»,³⁴ una de las doncellas, siempre en el momento del recuerdo y del cuento de lo ocurrido, se ríe de este repentino cambio en la actitud de los salvajes, «ricordandosi del pericolo passato». ³⁵

La misma difusión del género caballeresco en Italia, hay que recordar, está vinculada al mundo de la corte:³⁶ varias novelas de Roseo están dedicadas a personajes ilustres de las cortes italianas, sobre todo pertenecientes a las cortes de Ferrara, donde el interés de la familia Este posibilitó el florecimiento del género;³⁷ los destinatarios de las dedicatorias representan los lectores ideales de las obras apuntados por Michele Tramezzino, impresor de la mayoría de los libros de caballerías que circulaban en el mercado italiano de la época. No sorprende entonces que las situaciones cómicas que Mambrino incluye en sus obras se relacionen, en la mayoría de los casos, con un estilo de humorismo que este público pueda reconocer y disfrutar. En este sentido, por ejemplo, los enanos, en concreto Orsachino en *Flor. II*, Risdeno

³¹ *Prim. IV*, ed. cit., fol. 151r.

³² *Ibid.*

³³ *Flor. II*, ed. cit., fol. 36r.

³⁴ *Ibid.* La presencia de bailes de salvajes se incluye también en algunas fiestas de la época, por ejemplo en las organizadas en Binche en 1549 en ocasión de la visita de Carlos V, como registra Daniel HEARTZ («Un divertissement de palais pur Charles Quint à Binche», en *Les fêtes de la Renaissance*, ed. Jean JACQUOT, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1973, vol. 2, pp. 328-342). Augustin REDONDO («De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)», en *Íd. Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 425) destacó los salvajes como personajes representativos del espíritu carnavalesco, «símbolo del retorno a la naturaleza».

³⁵ *Il secondo libro di Flortir*, ed. cit., fol. 36v. Castiglione, a la hora de describir las burlas, admite también la existencia de las «che al principio spaventano e poi riescono in cosa sicura, perché il medesimo burlato si ride di se stesso, vedendosi aver avuto paura di niente» (*Cortegiano*, II, 86, p. 320).

³⁶ Véase NERI, «Cuadro de la difusión...», art. cit.

³⁷ Véase, por ejemplo, la dedicatoria del *Primaleone* y del *Platir* a Giulio Boiardo y de *Prim. IV* y *Plat. II* a Silvia Boiardo.

en *Prim. IV* y Raganello en *Plat. II* y *Flor. II*, se caracterizan en primer lugar como bufones de corte, que deleitan a los nobles con música y cuentos gustosos³⁸; el único enano que no padece esta desacomodación de su función escuderial es Risdeno, para el cual se respeta el papel que se le había asignado en el *Primaleón*. Se trata de figuras que alegran a caballeros y damas durante los viajes con sus cuentos y con sus ridículas pretensiones amorosas, como en el caso de Raganello (*Plat. II*, cap. 66), cuyos celos hacia su amada Placida lo convierte en blanco de ridículo, o Orsachino, enano «molto piacevole e allegro»,³⁹ que sabe entretener con sus «dolci motti»⁴⁰ la compañía caballeresca durante el viaje, manteniéndola «in festa»⁴¹ con el relato de su anterior experiencia matrimonial con una enana, descrita como una mujer infernal y violenta, a causa de la cual se niega a emprender nuevas relaciones con otras mujeres.

También el tema de la vejez, que normalmente se suele interpretar como una de las fealdades de las que brota la risa,⁴² aparece reinterpretado por parte de Roseo en una clave cortesana, como una razón admisible de risa *inter pares*. La vejez en los hombres puede conllevar un valor positivo de sabiduría o, en alternativa, desempeñar una función ejemplar en sentido negativo de *exemplus ad contrarium*, como en los casos de los viejos que se enamoran de doncellas.⁴³ Además, «la caracterización de personajes como viejos o envejecidos constituye un interesante recurso narrativo para los autores de libros de caballerías, pues permite llevar a cabo la inserción o retiro de personajes de modo natural».⁴⁴ En *Flor. I*, sin embargo, se produce una situación narrativa que enriquece el catálogo tradicional de posibilidades que implican la vejez del príncipe o del caballero: el emperador

³⁸ Véase el enano que emerge del bosque haciendo sonar el cuerno para anunciar el comienzo de la caza en *Palm. II*, ed. cit., fol. 44r.

³⁹ *Flor. II*, ed. cit. fol. 53v.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Esto ocurre sobre todo en el caso de las mujeres; es el caso de «una vieja muy flaca y arrugada [...] muy pobremente vestida, tanto que las carnes se le parecían por muchas partes» (*Primaleón*, ed. cit., p. 17), víctima de una cruel patada que la hace rodar por el palacio, así como de la vieja fea, «que no ay hombre que vos pudiesse dezir de su gran vejez y fealdad» (*Primaleón*, ed. cit., p. 459), que intenta seducir a Primaleón. La vieja lujuriosa reúne entonces dos paradigmas cómicos, la fealdad y el contraste entre su edad y su comportamiento inapropiado. Para citar unos ejemplos de este personaje prototípico en el corpus caballeresco podemos mencionar a Parlança y a la vieja enana Ximiaca, ambas en el *Florisel de Niquea* (III, 5 y III, 26).

⁴³ Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, «El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos», en *Literatura y ficción: 'estorias', aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta HARO CORTÉS, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, vol. II, pp. 477.

⁴⁴ CAMPOS GARCÍA ROJAS, «El retiro en la vejez...», art. cit., p. 476.

Flortir queda transformado en un viejo por no haber respetado el vaticinio según el cual tenía que abandonar las armas a los 55 años; el encantamiento obliga entonces a Flortir a enfrentarse a su condición natural de envejecimiento, dejándolo en una situación de debilidad. Este hechizo se acaba interpretando como un evento ridículo cuando las hadas de la montaña Artifaria descubren la condición del emperador, que causa la risa tanto de las hadas como del mismo Flortir⁴⁵:

Così entrarono nella camera e, aperte le finestre, cominciarono a ridere, lo imperatore pigliando meraviglia di questo riso, le ne dimandò e esse per non lo dire di sua bocca, fecero portare un specchio, nel quale egli mirando, si vide tutto calvo, canuto e con la pelle grincia, come se fusse stato un vecchio di ottanta anni e perché la notte s'era disposto a quanto Dio ordinasse di lui, si rise medesimamente di se stesso.⁴⁶

En conclusión, de este primer análisis de la comicidad en el ciclo de los *Palmerines* emerge, por parte de Roseo, la manifestación de un estilo humorístico más marcadamente cortesano, tanto en el ámbito de las conversaciones que se desarrollan entre personajes de la corte, como en la relectura de motivos maravillosos y fantásticos, que se presentan bajo una perspectiva que les permita a los lectores, idealmente miembros de las cortes, reconocer rasgos de sus actividades sociales y culturales. Los clásicos motivos cómicos de los libros de caballerías se integran en esta lógica puramente cortesana, otorgándole una importancia menor en la narración a aquellos elementos considerados risibles en la tradición popular medieval, relacionados con figuras bajas y humildes. La corte es un contexto esencial del cuento caballeresco y representa el mundo al cual el héroe pertenece y siempre tiende a volver; el espacio mágico, en la mayoría de los casos, representa en cambio un entorno ajeno que Roseo familiariza precisamente con la incorporación de elementos cortesanos, permitiéndole al lector relacionarse con las maravillas mágicas a través de la risa, que desempeña de esta forma su poder de exorcizar el miedo a la alteridad, para inscribirla en un contexto conocido y compartido, el de la corte aristocrática.

⁴⁵ *Flor. I*, ed. cit., fol. 433v. BUENO SERRANO (*Índice, op. cit.*) registra el motivo *Envejecimiento de doncel, transformación en hombre viejo por encantamiento* (en el cap. 214 del *Primaleón*, ed. cit., p. 529,) que se aplica solo parcialmente a esta circunstancia. En el *Index* de Thompson, en cambio, se incluye el motivo D93. *Transformation: prince to old man* y el más genérico D56.1. *Transformation to older person*.

⁴⁶ *Flor. I*, ed. cit., fol. 433v.