

EL HUMOR EN EL *CLARISEL DE LAS FLORES* DE JERÓNIMO DE URREA¹

M^a CARMEN MARÍN PINA
(Universidad de Zaragoza)

JERÓNIMO Jiménez de Urrea comenzó oficialmente su carrera literaria en 1549 cuando dio a la imprenta en Amberes su traducción métrica del *Orlando Furioso* de Ariosto, una traducción que ponía por primera vez al alcance de los lectores españoles, desconocedores en su inmensa mayoría de la lengua italiana, el gran poema épico². Poco tiempo después se embarcó en la redacción de su propia obra caballeresca, el *Clarisel de las Flores*, un libro de caballerías con un humor próximo al de los *poemi cavallereschi* italianos, que presentan un modo de narrar realista con elementos risibles y cómicos, y muy cercano al desarrollado por Feliciano de Silva en sus últimas creaciones³.

¹ El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PB 98-1582 del Ministerio de Educación y Ciencia.

² Para la versión de Urrea y sus numerosas reediciones, véase Pierre Geneste, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVII^e siècle*, Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1978, págs. 603-606, y el más reciente estado de la cuestión ofrecido por Ana Vián Herrero, *Disfraces de Ariosto («Orlando Furioso» en las narraciones de «El Crotalón»)*, Manchester: Department of Spanish and Portuguese, 1998, pág. 9, nota 5. La traducción de Jerónimo de Urrea puede leerse hoy en la edición de Francisco José Alcántara, prologada por Pere Gimferrer, *Orlando Furioso*, Barcelona: Planeta, 1988.

³ Para los mismos, véase Javier Gómez-Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de caballerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen: Niemeyer, 1992, págs. 46, 51, quien repasa la adaptación y recepción de los *cantari* y *poemi cavallereschi* a partir de los hipotextos del *Espejo de caballerías*, y Bernhard König, «Prosificando la caballería: de los *cantari* al libro de caballerías», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad. Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 de junio de 2001)*. Las estancias y amistades italianas de Urrea sin duda alguna familiarizaron al aragonés con la literatura caballeresca italiana. Respecto al humor en Feliciano de Silva, véase Sydney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1976, págs. 69-74, 89-90, y Marie Cort Daniels, *The Function of Humour in the Spanish Romances of Chivalry*, New York & London: Garland Publishing, 1992, cap. 5 y siguientes.

La vena cómica, el realismo cómico, como lo definió Bataillon y después Chevalier y Geneste⁴, se convierte en uno de los rasgos definitorios y caracterizadores de este extenso libro de caballerías manuscrito. La risa brota en cualquier rincón y todos ríen, empezando por el mismo Clarisel, del que se dice que tiene buenas costumbres y maneras para «ser estremado en burlas y veras» (fol. 191rb)⁵, locución varias veces repetida a lo largo del libro que refleja el espíritu de toda una época, expresa una manera de ver el mundo y una postura vital y literaria⁶. Clarisel, como otros muchos personajes del libro, se ríe, hace burlas y las padece. Recuérdese que el siglo XVI y, en concreto, los teóricos de la cortesía confieren mucha importancia a la risa en la formación del cortesano y Castiglione en *El Cortesano* brinda toda una preceptiva, enseña «el arte que conviene a toda suerte de burlas y de donaires, para mover risa y dar placer con gentil manera» (pág. 272)⁷. Siguiendo a Cicerón (*De oratore*, II, LVIII, 236), Castiglione señala que el fundamento y fuente de la risa consiste en una cierta desproporción o deformidad y nos reímos de aquellas cosas que en sí desconviene y parece que están mal, aunque no lo están. López Pinciano interpreta esa deformidad como fealdad y torpeza, tanto en obras como en palabras, como fundamento de la risa⁸.

⁴ Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pág. 265, y por P. Geneste, *Le capitaine-poète aragonais*, quien hace una primera aproximación al humor en los tres libros, págs. 525-534. La cita de Bataillon procede de un curso sobre libros de caballerías en el Collège de France, *Annuaire du Collège de France*, LIV (1954), pág. 323.

⁵ La obra consta de tres tomos, el primero de los cuales está en la actualidad localizado en la Hispanic Society (HC 397/715) y los dos restantes en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (mss. 162 y 163). Del primer tomo se conserva también una copia en la Biblioteca Barberini (Vaticana, lat. 3610) y una edición moderna de los veinticinco primeros capítulos realizada por José María Asensio, *Primera parte del libro del invencible caballero don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879, que sigue el ejemplar de la Hispanic Society. Cito por la copia de la Biblioteca Barberini, de 343 folios a doble columna que he reenumerado correlativamente a partir del folio 60 v. para salvar su caótica foliación.

⁶ Véase, por ejemplo, el episodio del viejo enamorado después comentado, donde los amigos de Belamir y Filorante disfrutan «viendo al uno razonar tan de veras y al otro tan de burlas» (fol. 52rb). La expresión «burlas/veras» la estudia Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e - XVII^e siècles)*, Toulouse: Université de Toulouse, 1982, pág. 77 y siguientes, Antonio Pérez Lasheras, «Fustigat Mores». *Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, cap. 5, págs. 137-182, y en su *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1995, págs. 29-35.

⁷ Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994, libro segundo, pág. 266; cito siempre por esta edición. Para el vocabulario clásico de la risa utilizado por Boscán en su traducción, véase Margherita Morreale, «Cortigiano faceto y Burlas cortesanas. Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa», *Boletín de la Real Academia Española*, 35 (1955), págs. 57-83, recogido en su libro *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid: Anejo I del Boletín de la Real Academia Española, 1959.

⁸ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, III, epístola nona, pág. 33. Robert Jammes, «La risa y su funcionalidad social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol, Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris: C.N.R.S., 1981, págs. 3-11, (6-7), revisa la clasificación retórica de Pinciano. Con anterioridad a él, otros tratadistas y comentaristas italianos de

Por ello un cuerpo o un rostro naturalmente feo o contrahecho, una caída, la ignorancia, la picardía, las palabras mismas en las que también hay alguna fealdad o torpeza mueven a risa. En el *Clarisel de las flores*, y concretamente en el primer libro del que voy a ocuparme, la risa surge a través de personajes que escapan de la normalidad por su físico, su comportamiento, sus gestos y discurso; estalla en burlas, se refugia en la argucia del disfraz y brota de la palabra misma, de la onomástica y de los vivos e ingeniosos diálogos de los personajes. Con todos estos resortes cómicos, Urrea consigue distender el relato y otorgarle la variedad deseada, logra amenizarlo y hacerlo mucho más vivaz y entretenido que cualquier otro libro del género.

1. EL AMOR, LA CABALLERÍA Y LA VEJEZ

En un tiempo en que la fuerza física y la hermosura son cualidades apreciadas, la vejez parece una caricatura de la vida. Humanistas y cortesanos hacen suya la repugnancia helénica hacia la vejez y, lejos de ocultarla, la exhiben mostrando sus aspectos más repugnantes y crueles⁹. La decrepitud, decadencia y fealdad que conlleva la senectud hacen que esta edad sea poco apta para el amor y para el ejercicio de la caballería, por ello pretender ser amante y andante pintando canas sólo puede objeto de burlas y regocijo. Desde la antigüedad (Ovidio, *Amores*, I, ix, 4), el tema de la concupiscencia de los ancianos se consideró ridículo y la figura del viejo enamorado se convirtió en personaje literario, habitual en el teatro romano, en la comedia o en el *roman courtois*¹⁰. En la refinada sociedad cortesana retratada por Castiglione en *El Cortesano* se debate la conciliación de la vejez y el amor, «considerando que el amor en los viejos asienta muy

Aristóteles se ocuparon del arte de lo risible, entre ellos destaca Vincenzo Maggi o Vicentius Madius, cuyo tratado *De Ridiculis* (1550) es fundacional y uno de los más influyentes, como explica María José Vega Ramos, *La teoría de la «novella» en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el «Decamerón»*, Salamanca: Johannes Cromberger, 1993, concretamente el capítulo 5, «Tipología de la novela risible», págs. 84-95; y Juan Carlos Pueo, «*Ridens et Ridiculus*». *Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2001. Madius establece un catálogo de nueve tipos de ridículo atendiendo a la *turpitud* o *deformitas*: *turpitud corporis*, *turpitud animi* y *turpitud ficta*.

⁹ Georges Minois, «El siglo XVI: el humanista y el cortesano contra la vejez», en su *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*, trad. Celia María Sánchez, Madrid: Nerea, 1987, cap. IX, pág. 329 y siguientes. Un ejemplo de esta actitud negativa hacia la vejez brinda el traductor del *Baldo* (Sevilla, 1542, ejemplar de la Biblioteca del Palacio I-C-96) en su «Adición» al capítulo X, tras narrar los intentos de conquista amorosa del viejo Barvatonazo, enamorado de Berta, y la burla de Cíngar, fols. XIVva - XVva. Cf. el episodio con el de los viejos Moncano y Barbarán narrado por Feliciano de Silva en su *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pág. 238 y siguientes.

¹⁰ G. Minois, *Historia de la vejez*, págs. 137 y 333-334. El tema es universal y se encuentra igualmente en el *roman courtois* estudiado por Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève: Droz, 1969, pág. 247-253. Su resurgimiento en Europa a partir del siglo XV se explica, según G. Minois, *Historia de la vejez*, págs. 295, por la propia realidad social del momento, tan proclive a los matrimonios desiguales por el desfase creciente de las edades entre los esposos.

mal y aquello que en los mozos parece bien y se tiene por gran gentileza y agrada a las mujeres, en ellos es todo locura y cosa de reír y, en fin, las mujeres han asco y los hombres burlan de ello» (pág. 506). El parlamento de Gaspar Palavicino podría ilustrarse con el escudero Sinibaldo creado por Urrea, un vejete enamorado de la joven y hermosa Lavinia, pareja con la que se cruzan por los caminos de Tracia los Caballeros del Sol. El viejo toma a los caballeros como jueces de sus hechos y relata su caso amoroso desde el momento en que Amor abrió las oxidadas puertas de su viejo corazón y despertó su amor por Lavinia. Dos años han andando ambos supuestamente enamorados sin ofenderles la diferencia de su edad, hasta que hace cuatro días el anciano escudero gozó de ella «como yo deseaba, mas según parece no conforme a su buen deseo porque, en cumpliéndolo yo con ella, la sentí descontenta y así poco a poco se me á rebelado de manera que nunca después la he podido traer a mi recreación» (fol. 51va). El anciano quiere repetir la experiencia sexual, pero la doncella lo rechaza, como Primaleón declina la invitación amorosa de la vieja de la fuente o Florisel de Niquea la de la vieja y muy fea enana Ximiaca¹¹. Lavinia le aconseja riendo que busque mujeres de su edad para disfrutar con ellas, a lo que se resiste el viejo diciendo: «Ora ved qué folgança reçibiría yo con dueña o donzella de sesenta años», respuesta que provoca la risa de los jóvenes Caballeros del Sol y de la doncella. Efectivamente, como explica Capellanus en su *De amore* y después Hernando de Ludueña en su *Doctrinal de gentileza*, la edad es un obstáculo para amar «porque pasados los sesenta años en el hombre y los cincuenta en la mujer, aunque el ser humano puede todavía tener relaciones amorosas, sin embargo el placer no puede conducirlos al amor»¹². No es de extrañar, por tanto, que los lascivos amores seniles resulten grotescos y risibles.

En la obra de Castiglione, el consejo de Miser Pietro para los viejos cortesanos enamorados es el amor espiritual, porque «el que cree gozar la hermosura poseyendo el cuerpo donde ella mora, recibe engaño y es movido no de verdadero conocimiento por elección de razón, sino de opinión falsa por el apetito del sentido» (pág. 510). Los viejos han de huir de la sensualidad ya que los «pensamientos y los términos del amor vicioso son en todo extremo desproporcionados con la edad ya madura» (pág. 513). El dictamen de los Caballeros del Sol, más realistas y prácticos, es el mismo que propone el Arcipreste de Talavera,

¹¹ *Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pág. 459. Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, pág. 80.

¹² Andreas Capellanus, *De amore. Tratado sobre el amor*, por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, Quaderns Crema, 1984, I, V, pág. 67. Las palabras de Capellanus pueden completarse con los versos de Hernando de Ludueña «Y amores de gentileza / no neguemos la verdad, / huyen de la senectud, / porque toda su firmeza / condición y cualidad / son flores de juventud; / y el que llega a los cincuenta/ cincuenta y cinco o sesenta, / con mañas d'enamorado, / cuánto deve ser culpado/ no tiene cuento ni cuenta», *Doctrinal de gentileza*, ed. Giuseppe Mazzochi, Napoli: Liguori, 1998, estrofa LXIV, pág. 122.

«para moça moço gracioso, e que rebyente el viejo enojoso»¹³, es decir, gozar de sus iguales y, en palabras de Gelandier, «que cada uno es obligado de buscar su mexoría y gozarse con sus iguales» (fol. 51vb). El viejo, sin embargo, se niega a tal sentencia con un argumento disparatado por su simpleza: «Ese goço no recibiré yo, dixo Sinibaldo, porque soy el hombre del mundo que menos me plaze tratar con ançianas por discretas que sean; y no cuides que me viene de ser anziano, que desde que fui de buestra hedad tenía esta inclinación y eme fallado bien con ella» (fol. 51vb). El apuesto y mujeriego Belamir aprovecha la ocasión e intenta la conquista argumentando que, por la misma razón esgrimida, Lavinia aborrece también la ancianidad y ha de cumplir su voluntad en parte más fresca, ofreciéndose él mismo con el conocido verso del villancico de la bella malmariada «si havedes de tomar amores, señora, no dexéis a mí» (fol. 52ra), pues efectivamente la queja de Lavinia es como la de muchas malcasadas descontentas de sus ancianos maridos ante la incapacidad de cumplir con sus deberes conyugales. El diálogo, cortés e ingenioso, acaba con la negativa de la doncella de entregar su amor al joven, de manera que la aventura concluye con el regocijo de los Caballeros del Sol despidiendo a la patética pareja. Lavina escapa en su palafrén y el anciano corre indecorosamente tras ella gritando: «espera, ingrata y sin amor, que bas como descarriada cordera; no topes algún fambriento lobo que en tu sangre se zeve» (fol. 52rb).

El sexo anda en estrecha conexión con la risa¹⁴. Sin nombrar las realidades sexuales ni detallarlas, tan sólo evocándolas, Urrea ha centrado toda la ironía del episodio en la sexualidad de la pareja, en la lascivia del viejo y en la insatisfacción de la joven, en la imaginada sexualidad entre ancianos, cuestionando a partir de ella, con ese realismo cómico antes comentado, la viabilidad de estas descompuestas uniones que resultan una rebelión contra la estética y el decoro.

Si la vejez es un obstáculo para el amor entre parejas desiguales, también lo es para ejercer la caballería andante, siempre relacionada con la plenitud de la vida. Clarisel, bajo el nombre del Caballero Atrevido, llega acompañado del montero Alcides y de las doncellas Deidenia y Floriselda hasta la fuente de Biblis. Tras esta fuente se esconde la mitológica historia de Biblis y Cauno, contada por Ovidio en el libro noveno de sus *Metamorfosis* y posteriormente adaptada y

¹³ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid: Castalia, 1970, cap. IX, pág. 200. El arcipreste de Talavera aborda irónicamente el tema de la sexualidad en el comentario del amor o matrimonio entre viejo y moza, pág. 202.

¹⁴ Philippe Ménard, «Le rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique», en *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, textes recueillis par Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, págs. 7-30, (22). Para otros ejemplos, véase Harriet Goldberg, «Sexual Humor in Misogynist Medieval Exempla», *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, págs. 67-83, y sobre el erotismo como fuente de humor en el *Tirante*, Kathleen McNerney, «Humor in *Tirant lo Blanc*», *Fifteenth-Century Studies*, 3 (1980), págs. 107-114.

continuada por Urrea en la aventura que me ocupa¹⁵. Enamorada y a la vez despreciada de su hermano gemelo Cauno, Biblis se retiró a llorar su amor y, deshecha en lágrimas, se convirtió en una viva y manente fuente, la fuente «desemejadora» protegida por fieras jayanas producto de la fantasía del aragonés (fol. 333ra). Hasta dicha fuente llega Clarisel y al lavarse en sus aguas se transforma en un anciano, con la barba y el cabello largo y cano. Deidenia y Floriselda al refrescarse en ellas se convierten en mujeres desemejadas, Deidenia concretamente en «una forma de dueña asaz gorda, morena y de hedad» (fol. 336ra). Sólo se salva Alcides quien descubre el secreto de esta fuente, «que así como el amor fiço desmembrar a Biblis de doncella en fuente, así el agua de sus lágrimas havían de transformar los amantes que los tocasen; yo, que no lo soy, seguro de mudar mi forma me fallo» (fol. 336ra). La metamorfosis es obra de encantamiento y bajo esta apariencia deambularán los tres por espacio de un año.

La tradición, empezando por Capellanus, enseña que el amor transforma a los amantes y concilia contrarios, al rudo hace discreto, al cobarde valiente, al grosero polido, pero nunca Capellanus, Rodrigo Cota o Encina¹⁶, entre otros autores que tratan el tema, hablan de una transformación física, del paso de la juventud a la vejez y de la hermosura a la fealdad. Urrea se burla de ella y hace que sus tres personajes tomen a risa la jocosa metamorfosis que en ellos ha operado amor. Clarisel, anciano en apariencia pero con toda la fuerza de la juventud, porta desde ahora un yelmo de penachos indios, jaldes y encarnados, y por semejar a un indiano se hace llamar el Caballero Indiano. A partir de este momento el tono de la aventura es totalmente risueño, el anciano caballero acompañado de las feas doncellas provoca por los caminos la admiración de aquellos con los que se cruza, similar a la que años más tarde despertará don Quijote por las tierras de la Mancha. Todos, dice el texto: «ficeron mucha burla de ellos, pasándola el Indiano por donaire con mucha paciencia por no fazer armas ni daño alguno» (fol. 340va). El paciente Clarisel, «estremado en burlas

¹⁵ En la pluma de Urrea la mitología se funde y confunde con la aventura caballeresca. En este caso, como en otros ya estudiados, el aragonés prosigue el mito, véase M^a Carmen Marín Pina, «Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València: Universitat de València, 1998, págs. 289-307. A la historia de Biblis y Cauno sigue en el mismo libro noveno de las *Metamorfosis* la de Ifis e Iante, relato que Urrea hace suyo en su aventura de Fraudantes y Leónides de la segunda parte. Cf. con el procedimiento seguido por el anónimo autor del *Baldo*, cuarto libro de *Reinaldos de Montalbán*, quien introduce los mitos en forma de historias contadas, véase Folke Gernert, *Baldo* (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

¹⁶ Andreas Capellanus, *De amore*, I, IV, pág. 65. Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, vv. 226-234, en *Poesía de Cancionero*, ed. Alvaro Alonso, Madrid: Cátedra, 1986, pág. 315. El amor es capaz incluso de mudar el estado de las personas, como nos hace ver el autor del *Primaleón* en la historia de don Duardos, el príncipe jardinero, y Flérída, recreada por Gil Vicente en su *Tragicomedia de don Duardos*, o Encina en su *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, en *Juan del Encina. Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Castalia, 1991, vv. 523-550, pág. 188.

y veras», aguanta la burla. Especialmente cómico es el encuentro con el caballero Ardisel que venía harapiento en un rocín sin silla, largo, flaco y laso. Olvidándose de su miseria, al ver al anciano Indiano con sus doncellas le entró tanta risa que por poco se cae del caballo y le pregunta «¿qué cuidáis facer de vos y de vuestras fermosas armas que semejan sepultura dorada llena de güesos y polvo?» (fol. 340vb). La comparación degradante, procedimiento habitual del motejar cortesano¹⁷, orienta el diálogo por derroteros festivos para los conocedores de la mudanza por el desajuste entre la senil apariencia de Clarisel y su discurso vitalista. El anciano Indiano le comunica que va a buscar la ventura y la espera hallar, pues le dice: «Soy de buena complisión, robusto, sano, sin doméstica enfermedad, como bien, duermo mejor, no tengo cuidado que me afluxa, vivo a mi voluntad, no fago deshonor en alguna y así cuído vivir muchos más años y alcançar buenas andanças» (fol. 341ra). Mientras que Ardisel le replica en función de lo que ve, aconsejándole recogerse en casa y andar recatado, pues todo lo demás son engaños de la edad y usurpación de los hábitos de mozo. Al enterarse de que el Caballero Indiano ha concluido la aventura de la fuente de Biblis y espera acometer la del inmortal Celadonte, Ardisel acrecienta su risa y exclama: «¡No me bala Dios si no lo creo porque quien en tal edad cuida baler para andar en ávito de cavallero andante buscando las aventuras, toda sandez fará!» (fol. 341ra), cayendo seguidamente de su rocín y despertando la risa de todos los presentes.

Aunque se podría replicar a Ardisel que antes que él Macandón en el *Amadís*, Belcento en *Platir* o el Caballero Anciano en *Tristán de Leonís* anduvieron por los caminos con sus años auestas en busca de aventuras¹⁸, está claro que el ejercicio de la caballería andante también requiere una edad y la avanzada parece no ser la más indicada, pues se corre el riesgo de ser tachado de loco y de convertirse en blanco de burlas.

¹⁷ Motejar «es poner falta en alguno», según la definición de Covarrubias y, entre otros procedimientos, se consigue a través de dicha comparación degradante como estudia Maxime Chevalier, «El arte de motejar en la corte de Carlos V», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 5 (1983), págs. 61-77, y posteriormente en su libro *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992, págs. 25-37.

¹⁸ El viejo escudero Macandón, cuando se presenta en la corte con la intención de ser armado caballero, «venía tresquilado, [y] las orejas parecían grandes y los cabellos blancos» y despierta la risa de dueñas y doncellas, según cuenta Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Castalia, 1987, I, libro II, 56, pág. 795. En el *Platir* (Valladolid, Nicolás Tierri, 1533), ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, Belcento recibe orden de caballería a la edad de cien años, aunque le supera en el ejercicio de la misma el tristaniano Bravor el Brun, que confiesa a Arturo tener más de ciento veinte años y haberse trasladado a su corte «por saber cuáles son mejores cavalleros, los ancianos o los noveles», *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501), ed. M^a Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, págs. 151-152. Como ha estudiado Eduardo Urbina, «El caballero anciano en *Tristán de Leonís* y don Quijote, caballero cincuentón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), págs. 164-172, el personaje resulta arrogante, desproporcionado y ridículo.

2. GENTE DE PLACER: ENANOS Y FEOS

Todos los seres que escapan de la normalidad habitual —gigantes, enanos, feas doncellas, viejos pretenciosos, etc.— causan admiración, asombro y extrañamiento y ésta es la fuente última de la risa, como ya advirtió Luis Vives en su *De Anima* (1538) o el médico Laurent Joubert en su *Traité du Ris* (1560)¹⁹. Urrea explota en su *Clarisel* la comicidad de la fealdad, la estética risible de lo feo, a través de varios personajes que entrarían dentro de esa gente de placer de la que habla Bouza: enanos, bufones, gigantes, locos, seres habituales en la corte real y en las residencias nobiliarias y que en un juego de espejos afirman en los otros la normalidad que su mente o cuerpo negaban²⁰. En esta categoría entra el enano Membrudín, «cosa ridícula por fea» dentro de las categorías del Pinciano, aunque en este caso se trate de un enano de gentil rostro, hermoso, al que se llega a confundir con un niño o doncel, pero un enano a fin de cuentas, un ser deforme y contrahecho y, por tanto, objeto de burla (fol. 156va). Como en otros casos, el nombre encierra ya una gracia verbal basada en la disimulación de la que también habla Castiglione²¹, pues el sufijo aminorativo y un tanto despectivo «-in» ajusta la raíz «membrudo», ‘fornido, robusto, grande de miembros’, a la talla del enano, haciendo un juego de desproporción paródica similar al practicado en las cortes reales y señoriales. Frente a otros enanos, Membrudín es de

¹⁹ El *Traité du Ris* se publica en 1579, aunque se cree que la primera edición se remonta a 1560 y lo comenta, junto a otros textos considerados como fuentes de la filosofía de la risa en el Renacimiento, Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral, 1971, pág. 66 y siguientes, y Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995. Para la risa, véase también el estudio clásico de Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, especialmente el capítulo primero, y Paolo Santarcangeli, *Homo ridens. Estética, filología, psicología, storia del comico*, Firenze: Olshki Editore, 1989.

²⁰ Definida como la ausencia de belleza, «frequently the ugly served to contrast with the remarkable beauty of another character in the narrative» como explica Harriet Goldberg, «The Several Faces of Ungliness in Medieval Castilian Literature», *La corónica*, VII, 2 (1979), págs. 80-92, y Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid: BolsiTemas, 1996, pág. 20. Para los enanos reales, véase también Eduardo Garnier, *Enanos y gigantes*, Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1886, reproducción facsímil, Valencia: París-Valencia, 1993, pág. 113 y siguientes. Un catálogo cronológico de estos hombres de placer brinda José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, México: La Casa de España en México, Editorial Presencia, 1939.

²¹ En palabras de Castiglione, *El Cortesano*, pág. 304, sería un ejemplo de «disimulaciones totalmente contrarias». La práctica era la habitual en la cortes del xvi como demuestra el diminuto enano de Francisco I, al que llamaban irónicamente «Grandjean», véase E. Garnier, *Enanos y gigantes*, págs. 102-103, o el enano francés de Isabel de Valois, Montaña, haciendo un irónico juego verbal con su minúscula talla y su apellido, Montaigne, y el enano húngaro Mordacheo de Ana de Mendoza y mantenido también por Felipe II, deudor en su nombre de la literatura caballeresca como intuye F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer*, pág. 143, pág. 210, nota 25, concretamente de un personaje de la primera parte del *Florisel de Niquea*, «un gigante, enano en su razón, que Mordacheo avía nombre» (Valladolid, 1532, fol. xliiij, va) y cuyo nombre y figura comenta S. P. Cravens, *Feliciano de Silva*, págs. 47-48.

noble sangre y fortuna, un enano cortés al estilo de Guivret el Pequeño de *Erec y Enide*, Urbanil y Risdeno de los palmerines, o el pequeñísimo Ordín de *Belianís de Grecia*²², acostumbrado a visitar muchas cortes de reyes y grandes señores y a servir a hermosas dueñas y doncellas en las que ha gastado todo su haber. Arruinado ahora, espera entrar como escudero al servicio de algún caballero con vida tranquila, pues reconoce su cobardía.

En la defensa del sepulcro de cristal y merced a su afición por las mujeres, Membrudín se hará cargo de todas las doncellas de los caballeros derrotados, a las que tacha de locas desatinadas (fol. 269r). El enano se enamorará de la princesa Felisalva y ello da pie a pasatiempos entre sus damas, que le hacen abrigar esperanzas y propician tal relación como cortesano pasatiempo. El tema había dado ya cierto juego en el teatro, Bouza recuerda el *Auto dos enanos* de Gil Vicente, en los mismos libros de caballerías, por ejemplo en *Amadís de Grecia* donde el feo enano Busendo está enamorado de Niquea, y la corte de los Austrias disfrutaba con estas historias amorosas en que entraban estas sabandijas de palacio, sin duda los amantes más peregrinos²³. En el transfondo de la supuesta relación amorosa una vez más Urrea desarrolla ideas neoplatónicas. La hermosura de la princesa le ha quitado el habla, signo que Leoniselda interpreta como una prueba de amor, pues no es la hermosura la que hace enmudecer sino el amor «cuando en el alma imprimí» (fol. 269va) y, como reconoce el enano, muy honda la imprimió. La princesa se congratula con el pequeño y donairoso enano y sigue el juego conteniendo en varias ocasiones la risa, pues su diminuto pretendiente carece de discreción y se siente crecido y digno de ella. Membrudín le declara su amor al mejor estilo cancioneril y neoplatónico: «no sabes que mi alma, donde vos tengo, partirá con vos; ved qué tal quedaré sin vos y sin alma» (fol. 270va). El amor del enano será eterno, sus ansias le durarán toda su vida y las anuncia el narrador como motivo de regocijo en los libros siguientes (fol. 270va). En conclusión, la princesa y sus doncellas encuentran en el enano un bufón de corte, un entretenimiento por la desproporción entre su físico, su discurso y su inviable amor.

Membrudín no será, sin embargo, el único pasatiempo de la corte, pues más relevancia que él alcanza en este primer libro la pareja cómica formada por Saturna y Gayo César, una pareja mucho más risueña que la de Camilote y

²² Vernon J. Harward, *The Dwarfs of the Arthurian Romances and Celtic Tradition*, Leiden: E. J. Brill, 1958, pág. 62 y siguientes; Carlos Alvar, *El Rey Arturo y su mundo, Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991, pág. 143. Para el enano artúrico, véase también Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, Barcelona: José J. de Olañeta, 1998 y, para el enano en los libros de caballerías como fuente de humor, M. C. Daniels, *The Function of Humour*, pág. 27 y siguientes, y Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 70-84.

²³ F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer*, págs. 163-166, quien reproduce el sabroso diálogo de los caballeros enanos Bruchel y Florinel. Los amores de Busendo los cuenta Feliciano de Silva en su *Amadís de Grecia*, II, fol. cxix v. Cf. con la actitud de Risdeno, consciente de su incapacidad para aspirar al amor de una hermosa dama, *Primaleón*, pág. 195.

Maimonda en el *Primaleón*²⁴. Leoniselda, Belamir y Leandio, todos ellos amigos de Clarisel, se encuentran por el camino con una comitiva que lleva en andas una dueña enviada por la reina de Nápoles a la emperatriz Gravilena,

la cual sería de edad de cuarenta años, algo morena y falta de algunos dientes; los ojos pequeños y húmedos y la faz con algunas manchas y hoyos cobrados de pequeña; era algo gorda y no fermosa, aunque ella se presciava de sello. Venía guarnida de ropas leonadas y tocas luengas y blancas; mostraba el rostro lleno de melancolía, y así por maravilla la vieran reír; era en extremo incomportable y mal acondicionada; llamábase Saturna, que bien conformava el nombre con la condición. Era señora de Bolcán y Mongibel en Çiçilia, montes sin fruto, donde otra cosa no ay que fuego y humo, y así parecía ella haver naçido de estas dos cosas (fol. 108r).

Su poco agraciado físico, acentuado por la descripción acumulativa de tachas (morena, gorda, desdentada, ojos llorosos, cara con hoyos, fea), su rostro lleno de melancolía, su vestimenta de dueña (tocas blancas y largas) y su mitológico y planetario nombre, Saturna, hacen de ella una prematura mujer vieja, fea y de complejión melancólica, acorde a como la tradición pinta a los hijos de Saturno y a Melancolía según nos ha enseñado Panofsky²⁵. Sin embargo, sus pretensiones, expuestas en el diálogo inicial que mantiene con Leoniselda, adelantan ya el entretenimiento que llega a la corte y hacen que su grotesco retrato se explote también como fuente de comicidad. Y es que, pese a su apariencia, Saturna confiesa ser doncella con pretensiones matrimoniales, «y malandante sea quien me aconsejó que en este ávito viniese, que me haze parecer ançiana, pues en la mi fe que no lo soy, sino que afanes y cuidados me tienen ante de tiempo

²⁴ *Primaleón*, caps. CJ-CVIJ. El papel cómico-grotesco de Camilote fue examinado por Dámaso Alonso, «El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote», *Revista de Filología Española*, 20 (1933), págs. 391-397; 21(1934), págs. 283-284, y posteriormente por M. C. Daniels, *The Function of Humour*, pág. 23 y siguientes, quien los identifica como personificación del demonio más que como tipos cómicos, y Alberto del Río, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Ediciones Universidad, págs. 147-161, (155-159). Las dos son parejas ridículas, si bien la primaleoniana despierta inquietud y la del aragonés risa. La figura de Saturna está próxima a la de Miliana en *Tristán el Joven* estudiada por María Cristina Gil de Gates, «El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el Joven*», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Argentina, agosto 19-20, 1993, eds. Rosa E. Penna y María A. Rosarossa, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, págs. 242-246.

²⁵ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza, 1991. En muchas descripciones, Melancolía se presenta como una mujer vieja, triste y afligida, pobremente vestida y sin ningún adorno, pág. 225. Desde la antigüedad, es idea repetida en los textos medievales de medicina, en los escritos astrológicos y en los tratados populares sobre los humores que los melancólicos eran aceitinados y oscuros de semblante, pág. 284. Su figura encaja en la segunda categoría de «fealdad relativa» identificada por H. Goldberg, «The Several Faces of Ugliness», pág. 85, y sirve para afirmar una vez más la vinculación del amor a la belleza.

tal que yo no me conozco; y arrasáronsele los ojos de agua, que para ello poca pasión bastara, porque de suyo los tenía siempre llorosos» (fol. 108rb). Como la misma Saturna dice más adelante, el hábito no hace al monje (fol. 270ra), pero lo cierto es que parte del juego suscitado en torno a su persona proviene de esta confusa condición de dueña / doncella y de la mala fama que pesaba sobre las dueñas, recordada por Cervantes en boca de Sancho, quien ha oído decir «que donde interviniesen dueñas no podía suceder cosa buena [...] pues todas las dueñas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean» (II, XXXVII)²⁶. Como doña Rodríguez, Saturna es también muy moza y las «tocas más las trae por la autoridad y por la usanza que por los años» (*Quijote*, II, XXXI, pág. 882), por ello pese a su relativa fealdad no renuncia al amor. La intención de Saturna es servir de guarda de las doncellas de la corte, vigilarlas para entorpecer sus amores y enderezarlas, «que la donçella que coxqueare yo la faré andar derecha» (fol. 108va). El motivo de la «guarda», tan sugestivo en la lírica tradicional, reaparece ahora de forma jocosa, pues las doncellas de la corte siempre que pueden se mofan de ella y procuran burlar la guarda para disfrutar de sus amores.

El retrato de Saturna se va completando poco a poco y sufre un proceso de degradación a través de hipérbolos y animalizaciones (sus suspiros se oyen a lo lejos, a veces brama, con anteojos parece un vestiglo, otras veces semeja un tigre) y especialmente a través de la figura de Gayo César, con el que hace pareja cómica. Su aparición en el relato es simultánea y ambos se cruzan en el camino hacia Grecia. El caballero Gayo César

Era de poca edad, además apuesto, membrudo y bien fecho; de rostro feroz y proporcionado, de ademanes y continente bravo. [...] Venía sin yelmo ni otra cossa en la caveza; su cavello era castaño claro, corto y además crespo. Cada uno de los escuderos le traía un escudo de claro azero relevada en el medio d'él la imagen de Gayo Julio Çésar, primer emperador romano. [...] Todos cuantos cavalleros allí venían con las andas se pararon a ber aquel tan bravo y bien guarnido cauallero, semejándoles en la feroçidad de su semblante y braveza de persona que devía ser el mejor en armas del mundo (fol. 108vb).

²⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 936. Al igual que Saturna, doña Rodríguez también se cree joven y así se lo hace ver a don Quijote: «mi alma me tengo en las carnes, y todos mis dientes y muelas en la boca, amén de unos pocos que me han usurpado unos catarros, que en esta tierra de Aragón son tan ordinarios» (II, XLVIII, pág. 1016). Para las invectivas cervantinas y de otros escritores áureos contra las dueñas, véanse las notas a sus respectivas ediciones de Diego Clemencín, *Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición IV Centenario, Valencia: Alfredo Ortells, 1993, pág. 1734; Francisco Rodríguez Marín, *Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, X, Madrid: Atlas, 1949, apéndice XXXII, págs. 63-72, así como Conchita Herdman Marianella, «Dueñas» and «Doncellas»: *A Study of the «Doña Rodríguez» Episode in «Don Quijote»*, Chapel Hill, Carolina del Norte: UNC Department of Romance Languages, 1979.

Las apariencias de nuevo engañan, pues bajo su feroz semblante se esconde un miedoso y cobarde caballero que Geneste relacionó ya con la figura del *miles gloriosus*²⁷. El caballero se presenta ante la comitiva de Leoniselda como Gayo César, caballero romano descendiente del glorioso Gayo Julio César, y, en palabras del narrador, entendido, liberal, mesurado y de noble condición, de buen trato con las mujeres, enamorado y mudable en amores; «era donairoso motejador y en los fechos de guerra el que mejor razonava y tras todo esto era además pavoroso y cobarde, con tanto donaire tratava su cobardía con muestras de bravo y razones donairosas, que parecía en él mejor la cobardía que en otros el esfuerzo» (fol. 109rb). Gayo César poco se parece a su antepasado, el gran general y político (100-44 a.C.), no ha leído sus grandes hechos y, parafraseando el pasaje de *El Cortesano* de Castiglione, no le ha entrado el deseo de parecerle (pág. 181). Una vez más la onomástica se presta para la caracterización inicial del personaje y el desajuste entre las connotaciones de su nombre y noble ascendencia en contraste con su cobarde y jactancioso comportamiento hacen de él un figura risible, más próxima a los capitanes fanfarrones de la comedia italiana, por no citar a esos soldados y capitanes de idéntica condición que en su dilatada vida militar Urrea tuvo que conocer, antes que al Centurio celestinesco, pues Gayo César es caballero con ribetes de bravo, pero no un rufián²⁸. Si los tercios españoles tenían fama de soberbios y fanfarrones, guiado por su patriotismo, tantas veces evidenciado en sus obras, Urrea se saca la espina encarnando en este napolitano el tipo del caballero cortesano, motejador y donairoso, pero a la vez miedoso y jactancioso.

Los dos son bien acogidos en la corte y pasan a formar parte de ella, llegando a ser auténticos bufones. Por separado, los dos provocan risa e hilaridad. Saturna arranca muchas sonrisas no sólo por su oficio de guarda, sino también por la preocupación por su honra, su virginidad y por sus ansias casaderas. Gayo César porque se fanfarronea de su valentía y honor, aunque siempre encuentra cortes excusas para no combatir y quedar bien ante todos los presentes que, por otro lado, ya conocen su cobardía y le siguen el juego. La cobardía siempre ha sido objeto de chanza, pero más entendida como infracción del código caballeresco. Nobles y caballeros han de carecer, como recuerdan Antonio de Guevara y Pacheco de Narváez, de vileza, malicia, mentira y cobardía, «que ésta jamás puede aver donde ay nobleza», por ello lo que se demanda al noble, como

²⁷ P. Geneste, *Le capitaine-poète aragonais*, pág. 527.

²⁸ Véase el artículo-resena de María Rosa Lida de Malkiel, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, XI (1957-1958), págs. 268-291, después recogido en sus *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, págs. 173-202, pág. 176. Para los soldados fanfarrones, véase también Luciano García Lorenzo, «De reyes y soldados, entre burlas y veras», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, págs. 153-161; Emilio Temprano, *Vidas poco ejemplares. Viaje al mundo de las ramerías, los rufianes y las celestinas (siglos XVI-XVIII)*, Madrid: Ediciones del Prado, 1995, cap. VIII.

recuerda Chauchadis²⁹, no es tanto no tener miedo cuanto parecer no tener miedo. En el caso del cortesano Gayo la risa surge por no saber realmente encubrir su pavor, por hacerlo público bajo una apariencia cortés. Para los moralistas, la primera forma de cobardía es huir ante la ofensa y esto es lo que hace Gayo César al ceder cortésmente el paso a los demás en el campo de batalla, aunque realmente es por miedo, amén de otras actitudes indecorosas para un caballero³⁰.

Su cobardía está contrarrestada por su buena apariencia, por su cortesía y buen trato con las mujeres, de las que se enamora y desenamora con facilidad. Primero fija sus ojos en Leoniselda, por el mero hecho de que apoya la mano en su hombro para bajar del palafrén, después se paga de Dulcemar, princesa de Satalia, y luego de Altinea, aunque su destino está unido a Saturna, pues, como anuncia ya en este primer libro, acabarán contrayendo matrimonio en el tercero.

Del encuentro de un bello, jactancioso y cobarde caballero y de una fea, puritana y creída dueña-doncella surge una risueña y cómica pareja que da mucho juego a lo largo de toda la obra. Su físico, sus gestos y sobre todos sus diálogos, llenos de pullas y dobles sentidos, son fuente inagotable de burlas, bromas y risas. En ellos se encuentra el tipo de gracia identificado por Castiglione como *gracia, donaire y mote*, basado en los dichos prestos y agudos que pican y muerden³¹. Los ataques verbales se hacen con las armas ya citadas, esgrimiendo Gayo la fealdad y ancianidad de la guarda y Saturna la cobardía del bravo (fol. 138r). De todos sus encuentros quiero destacar uno, la extensa aventura del Soto de la Discordia (cap. LVIIJ, fol. 248 y siguientes), en el que se pone a prueba su valentía y amor encadenando numerosas burlas.

²⁹ Claude Chauchadis, «Le noble est toujours courageux ou les trois peurs du gentilhomme», en *Quelques aspects des peurs sociales dans l'Espagne du siècle d'Or. L'individu face à la société*, études réunies et présentés par Augustin Redondo y Marc Vitse, Toulouse: PUM, 1994, págs. 79-97, (81). Los asomos de cobardía resultan ya cómicos en las gestas y en los romans artúricos, como comentan Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, págs. 325-326; Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973, pág. 340, nota 108. No son habituales, sin embargo, en los libros de caballerías, entendidos como «espejos de valentía», tal y como explica Sylvia Roubaud, «Espantos de hombres flacos son deleites de hombres fuertes: la peur dans les romans de chevalerie», en *Quelques aspects des peurs sociales dans l'Espagne du Siècle d'Or*, págs. 123-124.

³⁰ En palabras del narrador, es el primero en las cosas que no dan espanto (fol. 225ra) y siempre busca excusas y justificaciones para no entrar en lides peligrosas como la del fiero Dragolisco y su hermana Bramadante, en la que pide ser mariscal del campo (fol. 138r). Las noticias del asalto de Otolín sólo despiertan temor en él, si bien hace ver a las doncellas que tiembla de gozo porque venga el tiempo en que conozcan sus hazañas (fol. 249ra). Otras veces anda desarmado para no luchar o finge llevar el brazo en cabestrillo (fol. 257vb). Realmente Gayo tiene miedo a la muerte y así lo demuestra al ver el cadáver de Artemidoro en la momería del amor, ante el que se queda «sin color alguno en la faz, tremando y sin huelgo» (fol. 224, va).

³¹ B. Castiglione, *El Cortesano*, pág. 267. Recuértese que Gayo se ha descrito como un gran motejador y los tratadistas de la vida palaciega en el siglo XVI consideran el motejar como un pasatiempo cortesano, véase el trabajo ya citado de Maxime Chevalier, «El arte de motejar en la corte de Carlos V», pág. 61.

Para demostrar su amor a Dulcemar, Gayo, encubierto bajo el nombre de Caballero de la Floresta, defiende el paso a todos los caballeros de Gelismundo, empezando por el fiero Rubaconte. El desafío comienza y, antes de que le rozase la lanza enemiga, Gayo cae al suelo «y como el arenal era grande y el cavallero diese pesada caída, quedó enbuelto en el arena pernando» (fol. 262va), a punto de ahogarse si no le levantan la visera del yelmo. Embadurnado de tierra en principio nadie lo reconoce. Saturna, que estaba a sus pies, lo abanica con su larga toca y le hace viento, por lo que Gayo, de forma jocosa y no sin cierta ironía, la llama ventolera. Como casi todas las caídas, la suya también pertenece al registro cómico. Madius la consideraría como un ejemplo de *turpitudō corporis* y Pinciano la catalogaría como una forma de fealdad por «auer tenido miedo mucho y alboroto al tiempo del caer, y este pavor que sin porqué se presupone, es fealdad»³²; su caída resulta todavía más ridícula por la postura caricaturesca en la que se ha quedado: pataleando, con la boca y la barba llena de arena, de ahí la transfiguración momentánea de Saturna en ventolera. Recuperado y recobrada su fingida fiereza y saña, Gayo César achaca su flaqueza de corazón al Amor: «los açidentes de amor como sean rayos para el coraçón y vengan repentinamente, no se puede hombre reparar contra ellos y así ora me an venido en tales que me an puesto como vedes. Y pues el amor no me á consentido que yo con vos prueve mi lança, consentid que pruebe la espada» (fol. 262vb), mientras que Rubaconte lo atribuye todo a su falta de ánimo y a su cobardía, cuestionando de este forma Urrea, entre burlas y veras, el socorrido tópico de la amada como fuente de virtud y estímulo para el caballero³³, pues, en este caso, el recuerdo de Dulcemar en lugar de darle fuerza le ha hecho desmayar.

El episodio continúa con la prueba del sepulcro venturoso, defendido por Albasilvio, el Caballero de la Muerte, a cuyo poder pasan las señoras de los caballeros que fallan en el intento de visitarlo. La guarda Saturna teme primero por el honor de las doncellas, porque ha oído decir que el Caballero de la Muerte es muy «desenvuelto». Ello da pie para otro diálogo jocoso con Gayo César, que la llama bienandante por ser dueña y no caer en manos del Caballero de la Muerte, pulla a la que una vez más responde sañudamente Saturna recriminándole su cobardía, pues si él fuese tan buen caballero como ella doncella, fácilmente podría liberar a todas las prisioneras del Caballero de la Muerte. Del rápido diálogo saltan chispas cuando Gayo, abundando en su mofa, dice haberla

³² Vincentius Madius, *De ridiculis*, págs. 301-305, citado por M. J. Vega Ramos, *La teoría de la novela en el siglo XVI*, pág. 85; López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, epístola nona, pág. 36. Para un guerrero que combate a caballo ser tirado es un mal signo que anuncia la derrota o la muerte, Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, págs. 327-328.

³³ Recuérdese la cuarta razón de Leriano por la que los hombres son obligados a las mujeres: «porque al que fallece fortaleza ge la dan, y al que tiene ge la acrecientan; házennos fuertes para sufrir; causan osadía para acometer; ponen coraçón para esperar; quando a los amantes se les ofrece peligro se les apareja gloria [...] por ellas se comiençan y acaban hechos muy hazañosos», Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona: Crítica, 1995, pág. 68.

confundido por su atuendo con un viuda, a lo que contesta Saturna que si así fuera no se dejaría ver de las gentes, cosa que lamenta Gayo diciendo «no fuera eso poco bien para ellas» (fol. 264vb), respuesta que provoca la risa de todos los presentes y los bramidos de Saturna.

Pese a sus pullas en cascada, y en medio del regocijo de todos, ambos acaban probando la aventura como pareja. La creída Saturna teme por su integridad porque el Caballero de la Muerte «dicen ser goloso de tal fruta, porque, por la Virgen María, que estoy como cuando mi madre me parió» (fol. 265ra), a lo que Gayo replica entre risas «y aún estaréis fasta la muerte» (fol. 265ra). Antes de encontrarse con el Caballero de la Muerte, Gayo se deja de nuevo caer al suelo y Saturna es hecha prisionera. El ingenioso Gayo interpreta su derrota como un triunfo, pues al perder a Saturna espera haber ganado muchos amigos (fol. 265vb). Saturna también está muerta de miedo, pero por su virginidad, de la que se burlan las doncellas haciéndole ver que el Caballero de la Muerte gusta de mujeres maduras y le aconsejan que, llegado el caso, lo mejor es que disfrute de tan gentil mozo. Sin embargo, no tendrá esta suerte la pobre Saturna y es Membrudín quien cruelmente la desengaña. Enfadada, Saturna no puede reprimir su agresividad y encorre al enano para pegarle con el puño, un tipo de golpe, lo mismo que el de bastón, que hace reír por su tono plebeyo. Con los gritos del enano pidiendo socorro, el tigre guardián del sepulcro se desata y se ensaña con Saturna, a la que coge por la espalda con sus uñas y dientes y, de la cintura abajo de la trasera, «no le dexó filo, dexándola desnuda y arañada toda quella parte» (fol. 269ra). Un desnudo involuntario siempre resulta cómico³⁴ y en este caso más conociendo el recato de la dueña. Las doncellas se caen por el suelo de risa al ver a Saturna medio desnuda y ajena por completo a lo sucedido hasta sentir el escozor de las raspaduras y el fresco en sus carnes (fol. 269ra). El episodio puede entenderse como un ejemplo de *dicacidad*, de gracia cruel, cuyo agente no es realmente el tigre sino la maga que ha ideado todo el incidente, una burla pesada permitida porque Saturna a estas alturas del relato se considera un personaje bufonesco³⁵. Saturna sale entonces ataviada a la manera de Alemania con un traje que le ha proporcionado Celeria y que provoca la risa, porque va vestida con ropas verdes redondas y cortas y con el tocado de dueña.

Así, con este risible atuendo, Saturna y Gayo César participan finalmente en la aventura de los mármoles de París, donde los caballeros esperan ganar el arco del troyano, guardado para el mejor caballero en armas, y las damas el pomo

³⁴ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: FCE, 1982, II, pág. 615, lo presenta como una forma de *ridiculum* muy popular y forma parte del folclore. Estudia su función cómica en el *roman courtois* Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois*, pág. 261 y siguientes.

³⁵ F. Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer*, pág. 96. López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, epístola nona, pág. 56.

de oro. El diálogo previo es igualmente irónico y adelanta el final cómico de la aventura. Gayo interpreta el comportamiento del tigre y lo atribuye todo a la sabia Filena para ponerla en su natural traje de doncella, de la misma manera que le raspó «bien las nalgas porque sois de mal asiento» (fol. 273rb). Su imprecisa condición de doncella-dueña y el recordado desnudo se explota de nuevo y provoca la risa general. Cuando Gayo le quiere coger la mano, una venosa mano adornada de sortijones turquescos, Saturna se muestra airada y le acusa de propasarse, por lo que saca un pañuelo blanco para cogerlo ambos por los extremos y así no tocarse. Gayo se burla e interpreta el gesto como la invitación a un baile, por lo que empieza a bailar dando saltos. Saturna se lo toma a risa y pide a todos los presentes que no la juzguen por liviana, pues el loco de Gayo le hace ser loca. Saturna teme que la corte atribuya estos donaires y burlas a sandez y bajeza. Tras este jocoso preámbulo, los dos entran en los mármoles pero la flecha discorda que arroja Paris a todos los que lo cruzan no surte en ellos efecto porque Saturna nunca ha amado y Gayo no tiene firmeza amorosa; por esto mismo no llegan a pasar ninguna columna y quedan inermes como corredores esperando el toque de salida. Si en la primera parte del episodio Urrea había conseguido la comicidad a través de un tratamiento de lo risible *in verbis*, ahora la alcanza a través de las acciones, *in factis*, mediante el atuendo de Saturna, el gesto del pañuelo, el baile y las mismas risas de la melancólica Saturna, todo ello en un marco eminentemente cortesano.

3. GRACIAS, BURLAS Y DONAIRES

Hay también otros personajes que guardan estrecha relación con la gente de placer por su gracia y donaire natural, por sus diálogos ingeniosos y agudos, cualidades tan apreciadas en la formación del cortesano. Entre ellos se encuentra Leoniselda, una doncella de no más de doce años, apuesta y de semblante grave y varonil, que se cruza un caluroso día con los Caballeros del Sol y da muestras de su agudeza verbal cuando, al ver los soles que tenían en sus escudos y yelmos, les dijo: «Cavalleros, ¿cómo podedes venir en tiempo tan caluroso y trayendo con vos tanto sol?». A lo que responde Belamir, «Con fallar tal sombra como ésta» (fol. 105rb). Al desarmarse, Leoniselda los ve tan hermosos que, sonriéndose, los toma por doncellas guerreras y los invita a ir en su comitiva para que anden seguras al amparo de los caballeros que ella lleva. Los caballeros le siguen el juego y Belamir, con donaire, encubriendo la risa y sacando una voz delicada cual doncella, dice que son doncellas guerreras, Reposada y Traviesa, procedentes de Bretaña, donde han aprendido el arte militar y han dado cima a diversas aventuras. Los jocosos nombres los interpreta la misma Leoniselda «que de traviesa viene a vos traer armas, y de reposada a vuestra hermana hablar poco» (fol. 106ra). Urrea juega, como tantos otros autores caballerescos, con el travestismo y ensaya una nueva piroeta con el fecundo y arraigado tema de la doncella

guerrera, al estilo de las de Silva³⁶. No se trata ahora de doncellas disfrazadas de caballeros o de caballeros disfrazados de doncellas, sino de caballeros tomados por doncellas guerreras en una confusión de sexos fuente de enredos y pasatiempos hasta que descubren la burla y sus identidades. El encuentro de Leoniselda con Belamir acaba con un ingenioso diálogo en el que la doncella perdona la burla diciendo: «Travesura fue darme a entender que hérades donzellas; perdónovosla, buen señor, por la que pudiérades fazer en el ávito de donzella en alguna de las mías» (fol. 107vb). A lo que Belamir contesta con la ironía del donjuan y con la agudeza cortesana: «No la supiera fazer aunque yo quisiera, dixo Belamir, porque en todo soy nobel» (fol. 107vb), jugando con el equívoco de la palabra «nobel», novel de armas e inexperto en amores. El equívoco, la ambigüedad, en cualquier caso, domina toda la aventura y al final el lector se cuestiona si realmente Leoniselda es el sujeto agente o paciente de la burla.

No es ésta la única vez que un hermoso caballero pasa por doncella guerrera, pues más adelante le sucede a Clarisel y su acompañante, la doncella Deidenia, alimenta la duda y el enredo (fol. 195vb). Deidenia es una excelente compañera de viaje, sus diálogos son deliciosos y están llenos de bromas, de dobles sentidos y su risa es terapéutica para Clarisel. Como Carmela está enamorada de Esplandián, Deidenia lo está de Clarisel y anda a su servicio ofreciendo su vida por él, llegando incluso a convertirse en una beata al borde del paroxismo cuando lo dan por muerto. El personaje va creciendo a medida que avanza el relato y pasa a un primer plano cuando Clarisel es encantado por un año y ella recorre sola el mundo, buscando a su hermano y conociendo las costumbres de las diferentes cortes. En su viaje se siente segura porque lleva un anillo y un arpa mágica que al tañerla encanta a todo el que la escucha, un arpa que la salvará de una violación a manos de tres apuestos caballeros que andan de caza con sus halcones tras una garza real. La caza se convierte en una caza de amor y también es de altanería. Los cazadores dejan la garza por la bella Deidenia y desean gozar «todos de su sabroso buelo» (fol. 226vb) para lo cual la desnudan. Como en el romancero, el encuentro del cazador con la doncella está estrechamente vinculado con el amor carnal³⁷, si bien en este caso deriva por derroteros bien diferentes a

³⁶ Lo estudia Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, cap. VII, págs. 199-235. Para el tema de la doncella guerrera, véase también M^a Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94; Alison Taufer, «The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the *Amadís Cycle*», *Playing with Gender. A Renaissance Pursuit*, ed. Jean R. Brink, Maryanne C. Horowitz and Allison P. Coudert, Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1991, págs. 35-51; M^a Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, págs. 105-116.

³⁷ Véase Daniel Devoto, «El mal cazador», en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos, 1960, I, págs. 481-491, y las puntualizaciones de Donald McGrady, «Otra vez el mal cazador en el Romancero hispánico», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por Sebastian Neumeister, Frankfurt am Maine: Vervuert, 1989, págs. 543-551.

los esperados, aunque en cualquier caso con una «catástrofe» para los cazadores. El ingenio de Deidenia hace que el episodio, contado en buena medida a través del eufemístico lenguaje de cetrería³⁸, resulte jocoso y la afrenta se convierta en un motivo de risa, hasta el punto que «este passo fue uno de los que más goço a Deidenia dieron de cuantos por ella passaron» (fol. 227ra). Su ingenio la libra del ultraje porque, antes de consumar la violación, la resuelta Deidenia pide a los cazadores que se desnuden «para mejor escoger el que más me pluguiere» (fol. 226vb). Los cazadores caen en la trampa de su propia presa y son objeto de burla, pues la doncella tañe su arpa y quedan durante un año encantados «tales cuales podéis pensar mostrando el desseo que de servir a Deidenia tenían» (fol. 227ra). Muerta de risa y «sin osallos mirar», Deidenia se despide de ellos haciendo una burla verbal basada en el mismo lenguaje cetrero utilizado al comienzo por los «halcones» cazadores, a los que desea «que al fin de el año salgáis con las halas tan bañadas que dudo fagades buenos buelos» (fol. 227ra). Urrea ha teñido la vejación de humor y ha conseguido convertirla en una burla de la que después la doncella se jacta y cuenta con gracia a sus amigos como un incidente jocoso, haciendo gala de esa gracia cortesana propia también de las damas³⁹.

Dentro de este cortesano grupo de gente ingeniosa y graciosa hay que incluir al caballero Charlantes. Como en otros casos, el nombre del personaje prelude ya algo de su condición, pues charlar, hablar, pregonar a los cuatro vientos su vida amorosa es su debilidad, contraviniendo así una de las máximas básicas de la vieja teoría del amor cortés cual es la del secreto amoroso. Como su sobrenombre indica, Charlantes el Numantino es un caballero español, de Numancia, hijo del mariscal de Garay⁴⁰, y «muchos le llamaban el sin poridad porque este

³⁸ En la tradición medieval, la caza con aves cetreras es alegoría de la caza de amor, Marcelle Thiébaux, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*, Ithaca: Cornell UP, 1974, pág. 56. El lenguaje figurado de la caza con ribetes eróticos es similar, por ejemplo, al utilizado por Rojas en los actos 3 y 5 de *La Celestina*, así como la identificación de Calisto con halcón tratada por E. Michael Gerli, «Calisto's Hawk and the Images of a Medieval Tradition», *Romania*, 104 (1983), págs. 83-101. Para el motivo de la caza en los libros de caballerías, véase Axayácatl Campos Gacia Rojas, «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», *Actas del Congreso 'Lyra Minima Oral' Alcalá de Henares 28 al 30 de octubre*, 1998, ed. Mariana Maserá y José Manuel Pedrosa, en prensa.

³⁹ Recuerda el episodio y transcribe el pasaje P. Geneste, *Le capitaine-poète aragonais*, págs. 532-533. La amenaza de violación de Felisalva por Horizonte también la trata con cierto humor al contar con el contrapunto jocoso de Leoniselda que, para reclamar la atención de Horizonte, finge caerse al suelo con las piernas y la ropa hacia arriba para ver si el pagano se fija en ella y deja a su señora (fol. 254va); como cualquier caída, y más con las piernas en alto, sólo provoca la risa despreciadora de Horizonte, una risa bravucona que recuerda la de los paganos de los cantares de gesta. Sobre las burlas de las mujeres, véase el comentario de B. Castiglione, *El Cortesano*, pág. 331.

⁴⁰ Se trata de un caballero soriano, pues Numancia en el siglo XVI ya se ubicaba en Soria y en Garray, en el cerro de La Muela, se localizaron sus ruinas celtibéricas. Sin embargo, Giannozzo Manetti en su *Laudatio Agnetis Numantinae* (1440) sigue identificándola con Zamora. Como explica Jeremy N. H. Lawrance en su edición, *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, 1989, pág. 138, nota 14, la cuestión

buen cavallero tenía una mala costumbre de su natural, que si tenía amores con la dueña o doncella que más que a sí amasse, no era en su poder guardar el secreto» (fol. 289vb), a la vez que es amigo de tratar en burlas y en veras con las doncellas (fol. 291vb). Como Deidenia, Charlantes es también un buen compañero de viaje y un excelente narrador de historias, «uno de los cavalleros de su tiempo que más casos de amor le havían aconteçido y que más bien contarlos supiese, por el sabor que tomava en decir sus cuentos, que, como se vos dijo, ninguna poridad guardava» (fol. 298rb). En este primer libro se cuentan dos de estos casos: su amor con la doncella Archidiana, que todo lo que pasaba con ella «debajo de grandes y fuertes juramentos, en saliendo de folgar con ella lo decía» a aquellos que con él trataban (fol. 331rb), y con Clarisea, a la que también promete cerrar a todos su corazón para no descubrir sus sentimientos y en su última cita «tanto goço dello sentía que diera voçes si su señora con su fermosa mano la voca no le tapara, muerta de risa de su sandez y sañuda de su descuido. Y tened por cierto que las oras que con su señora Charlantes estuvo, le semexaron días, deseando venir a dar cumplimiento a su deleite» (fol. 340ra). Su deleite es realmente comunicar su experiencia, verbalizarla, y ello, además de su propio placer, provoca la risa de todos sus amigos.

4. FALSOS RECAUDOS

Comportamientos como el de Charlantes se pagan muchas veces con burlas verbales y físicas y así sucede en los siguientes libros. La importancia que los *falsos recaudos* o burlas por actuación tuvieron en las cortes del Renacimiento se evidencia en la importancia que Castiglione le otorga en su preceptiva de la risa y en los ejemplos que brinda de su propia cosecha⁴¹. Urrea introduce y discute

suscitó muchos debates en el xv con el renacer de los estudios geográficos de la Antigüedad y fue Lucio Marineo Sículo, en su *De laudibus Hispaniae*, XII, 1, quien la identificó con Soria. También lo hace Urrea en su poema *El Victorioso Carlos Quinto* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1469), en los versos en los que pasa revista a la procedencia de los soldados españoles del Emperador; Figueroa y Solís venían «con gentes en las guerras señaladas, / en trabajos durissima y curtida, / no menos en virtud que sus passados / de cónsules romanos vencedores, / reliquias de belicosa y grande / Numancia, que hora en Soria se reduce», (fols. 14v-15r).

⁴¹ B. Castiglione, *El Cortesano*, pág. 274, y ofrece ejemplos a partir del parágrafo [85], pág. 319 y siguientes. Estudia el concepto, M. Morreale, «*Cortigiano faceto* y Burlas cortesanas», pág. 67. A medida que avanza el género este tipo de burlas son cada vez más frecuentes, para otros ejemplos ya estudiados, véase Anna Bognolo, «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia, 1521)», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 de octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, I, págs. 371-378, (págs. 376-377) sobre burlas de tono carnavalesco; Alberto del Río, «Libros de caballerías y burlas cortesanas. (Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanis*)», en *Literatura caballeresca en España e Italia. Circulación y transformación de géneros, temas y argumentos desde el Medioevo (1460-1550)*, Colonia, Universität zu Köln, Romanisches Seminar, 3-5 de abril de 1997, en prensa, sobre burlas físicas y verbales, y los ejemplos recogidos por M^a Carmen Marín Pina, «Motivos y tópicos caballerescos», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, apéndice 2, págs. 857-902.

el tema de las burlas creando personajes burladores, como Charlantes o la misma Deidenia, pero también otros ajenos a ellas, como Flamirón, un excelente caballero en armas, poco amigo de fiestas de armas ni de sala y de las burlas, «entendiendo que d'ellas naçe el menosprecio y enfado» (fol. 196vb). Efectivamente, siempre hay un límite y es necesario buscar la moderación porque el burlar puede cansar y ofender. En este primer libro Urrea nos entretiene con alguno de estos recaudos falsos que se multiplicarán después en los restantes. El mujeriego Belamir comienza su carrera burlado en una cita nocturna cómica. Belamir se ha enamorado de la bella Fulgencia y concierta con ella un encuentro no exento de riesgos, pues la joven comparte habitación con su madre, su cuñado y su hermana. Belamir acude a la cita en camisa y desarmado, consigue llegar hasta ella pero ésta, temerosa de ser descubierta, no le deja entrar en el lecho y se pasan la noche porfiando, ella en la cama y él de pie y así cogidos de la mano hasta el amanecer. Al salir de la habitación, Belamir tiene que echarse a correr porque es visto por un palafrenero que grita «¡al ladrón, al ladrón!» y llega finalmente a su habitación sañudo por no haber alcanzado a Fulgencia, pero «muerto de risa cuidando cómo lo avía corrido el villano» (fols. 49vb-50ra). El castillo se alborota con la visión fantasmal del palafrenero que «contava como una persona con ropas blancas había passado como sombra o viento por ante las puertas de su alvergue» (fol. 50ra). Los amigos descubren el juego y encubren a Belamir haciendo creer a todos que todo han sido alucinaciones del palafrenero. Como en las últimas obras de Silva, la conquista sexual es una hazaña, un nuevo tipo de aventura y no está exenta de humor⁴², pues Belamir se muere de risa por la corrida del villano, Albasilvio tiene que encubrir la risa cuando todos se interesan por el incidente y los lectores se ríen al ver al galán sin apagar su fuego amoroso corriendo en camisa por los pasillos. El sexo es una conquista y hombres y mujeres luchan por él provocando a veces situaciones cómicas como ésta, en la que el caballero acaba siendo burlado o la doncella rechazada y por ende escarnecida.

En otras ocasiones las burlas son más caballerescas. Según se hace ver en este primer libro, la caballería está devaluada porque los andantes no cumplen los fines para los que fueron ordenados. No es de extrañar por ello que los noveles caballeros que salen a los caminos sean objeto de mofa, como lo será también años más tarde don Quijote. Así le sucede a Flordanís que persigue hasta las puertas de un castillo a un caballero que lleva en la mano una cabeza humana

⁴² M. C. Daniels, *The Function of Humour*, pág. 157. En este nuevo tipo de aventura participan indistintamente hombres y mujeres. Muchas de las doncellas de Urrea han perdido también la honestidad y defienden su conducta abiertamente, como sucede con las del Albergue amoroso, con Nemorosa, rechazada por Filorante, y con las hijas de la viuda que acoge al Caballero de las Penas, y que en camisa, se meten en la cama del escudero Belerín para pedirle que interceda por ellas ante su señor. Lo erótico, la lascivia, provoca risa y así lo evidencia la ecuación «obra de burlas» = «obras eróticas» en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519, como recuerda Robert Jammes, «La risa y su funcionalidad», pág. 7.

cortada. En la ventana se encuentra con una doncella, Corina, que al reconocerle como novel caballero se burla de él, de la caballería andante y de sus pretensiones. La doncella sonriendo le dijo:

¡O, buen cavallero, y qué altos principios de cavallería son los vuestros! Assí havían de ser todos los cavalleros andantes como vós, zelosos de la razón para reformar los abussos del mundo, aunque por otra parte quien no mirasse vuestra buena intención por sandío os juzgara, pues sin propósito alguno venides ansiosso y apresurado a saver (fol. 188ra).

La demanda en la que Flordanís anda no tiene mucho sentido porque, como ella le hace ver, poca ayuda puede prestar su espada a una cabeza sin cuerpo y a un cuerpo sin cabeza. Irónicamente lo llama «reformador» del mundo y lo invita a pasar la noche al raso, contemplando el movimiento de las estrellas «y la velocidad de la luna, que un reformador del mundo como vos sois, devedes ser excelente philósopho», a lo que replica Flordanís «y vos gran bachillera» (fol. 188rb). Entre burlas y veras, el caballero andante ha pasado a ser «reformador del mundo», «filósofo», ha perdido sus viejos ideales y se pone en entredicho su razón de ser. Flordanís finalmente queda burlado al no poder franquear las puertas del castillo.

Sirvan todos estos ejemplos del primer libro basados en burlas o recaudos falsos, en el ingenio verbal de las gracias de doncellas y caballeros, en la torpeza de la fealdad o de la cobardía, en el sexo y el desnudo o en la indecorosa vejez como botón de muestra del humor en el *Clarisel de las flores*. A través de ellos Urrea consigue no sólo la ansiada variedad poética y la creación de un libro ameno y entretenido, sino también revisar algunos de los viejos tópicos y temas del género. Si la burla es rebelión contra el orden, y de esa rebelión se hace cómplice el que ríe, como señala Jammes⁴³, Urrea se está rebelando, o cuando menos está cuestionando, de forma jocosa, humorística, muchas de las ideas recibidas. Como hiciera ya Feliciano de Silva, a través del humor está realizando también él esa crítica de la caballería desde dentro advertida por Curto Herrero y Marie Cort Daniels⁴⁴. Urrea somete a revisión algunas de las convenciones del amor y de la caballería, burlándose de tópicos tan manidos como el poder transformador del amor, la dama como fuente de virtud o la finalidad de la institución caballeresca. El amor es incapaz de insuflar valentía en el miedoso Gayo César y es capaz de operar transformaciones físicas que llevan al envejecimiento o a la fealdad. La caballería, por su parte, está totalmente devaluada, ha perdido

⁴³ R. Jammes, «La risa y su funcionalidad social», pág. 9.

⁴⁴ Como han estudiado Federico Francisco Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March, 1976, págs. 32-33, y M. C. Daniels, *The Function of Humour*, pág. 4, Silva comienza a cuestionar los valores fundamentales de la caballería con la introducción de caracteres y situaciones anticaballerescas. En sus últimas obras, el amor es objeto de diálogos rufianescos, abundan las burlas eróticas y las tercerías.

su razón de ser y el caballero andante se ha convertido en un reformador del mundo empeñado en aventuras que son una sandez y un sin sentido. Respetando la poética del género y entreverando con ingenioso acierto burlas y veras, Urrea consigue crear uno de los libros de caballerías más atractivos de la segunda mitad del siglo XVI, quizás el mejor antes de la aparición del *Quijote*. Aunque no nos consta que Cervantes conociera esta obra inédita del capitán aragonés, también habría hallado en ella, como buen lector y conocedor del género, «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos», lo mismo que en el *Tirante el Blanco*, cuyo espíritu cómico y realista también comparte.