

“QUANDO LA INFANTA VIO TAL ENTREMÉS NOS PUDO TENER LA RISA”: ENTREMESES DE BANQUETES Y FIESTAS EN ALGUNOS TEXTOS CABALLERESCOS ESPAÑOLES

JAIME HERNÁNDEZ VARGAS
The University of Western Ontario

Sobre la diversión en la realidad medieval y renacentista en el interior de los castillos se ha hablado recurrentemente; los estudios, por lo general, versan sobre ociosidades marcadas a cada estamento. Fue propia del vulgo la alegría carnavalesca o la fiesta popular; mientras que los nobles se deleitaban en los torneos, la cacería (como ejercicio), las partidas de ajedrez y en la fiesta cortesana. De ahí que algunos investigadores del tema hayan relacionado la monotonía y la aburrición como las características esenciales de la vida dentro de las fortalezas (Pastoureau, *La vida*, 86).

En la narrativa caballeresca hispánica se evidencia una vida opuesta a la señalada por los historiadores, pues la diversión y la alegría de los personajes son elementos constantes, recordando que uno de los propósitos de esta materia narrativa es la de entretener. Por otro lado, el regodeo no está restringido por concepciones estamentales, éste se halla en los viajes y en la admiración que produce lo maravilloso puro, mágico, exótico o prodigioso (Rodilla, *Lo maravilloso*, 77-79). También en el regocijo de escuchar una narración elocuente, en la bienvenida dada a un visitante, en la contemplación de torneos o justas, en las fiestas y los banquetes, en el nacimiento o coronación de un monarca, en la toma de armas de un

caballero, en los amoríos o bodas de los personajes y, desde luego, en los actos de humor y comicidad.

En este trabajo presento, a través de aquellos espectáculos de diversión llamados *entremeses*, que la calidad de las cortes en la narrativa caballeresca de los siglos xv y xvi no es menos interesante o menos divertida que las del mundo artúrico medieval. Al contrario, los banquetes y fiestas fueron circunstancias íntimas y sociales en las que no sólo se encontró el deleite gastronómico o la diversión, sino también la enseñanza o la injuria social; todo esto desde una retórica humorística, donde, a través del incremento de palabras o acciones lúdicas, suele haber un traslado del humor a la comicidad.

Lo singular de los entremeses es ver cómo los caballeros son los principales sujetos de escarnio, con lo cual queda evidenciado que en ellos se conjuga también el esparcimiento y la burla. Desde esta óptica los personajes y, desde luego, el receptor, se regocijan en ver cómo los protagonistas, supuestos modelos de hombres perfectos e ideales, son el motor de la burla que, en algunos casos, ellos propician. Empero, la finalidad no es mostrar los ridículos por los que pasan estos hombres, sino ver otras vertientes del comportamiento de los caballeros dentro de

la corte, por ejemplo, su medida, ingenio o carácter temperamental ante situaciones lúdicas.

Hablar de entremeses en la narrativa caballeresca hispánica conlleva, en primera instancia, a revalidar la idea de que durante la Edad Media y el Renacimiento no tuvieron la misma determinación, categórica o funcional, que en el Siglo de Oro (De la Granja, “El entremés”, 140). Los entremeses, en estos periodos, pueden connotarse como episodios breves de risa gracias a que surgen súbitamente para irrumpir en medio de la acción narrativa; en los festejos aumentan el grado de diversión.¹

La génesis de estos espectáculos de diversión y humorísticos lleva a hacer referencia a los fastos medievales que prístinamente surgieron en ambientes profanos, tanto públicos como privados, así como en ambientes religiosos.² Los fastos fueron expresiones que conmemoraban hechos de la vida, a través de escenas o cuadros, ante los ojos de la colectividad; no obstante, siempre estuvieron relacionados con el poder, por el hecho de que eran las autoridades municipales, ordenadas por la monarquía y la iglesia, las que los autorizaban.

¹ Algunos estudios sobre la definición y evolución del entremés son: Asencio (“De los momos caballerescos”; De la Granja, “El entremés”); Blay Manzanera (“El humor en *Triste delectación*”); Ferrer (“El espectáculo profano en la Edad Media”); Díez Borque (“La representación teatral del siglo XVI”).

² Como en este escrito se hace principal referencia a los fastos profanos, basta decir que los fastos religiosos surgieron como procesiones que tenían, como elementos de espectacularidad, altares en carros alegóricos. A finales del siglo XV comenzaron a sufrir cambios provenientes de la urgencia de la corte por la adopción de temas religiosos en el primer teatro cortesano. A partir de algunas fiestas y referencias bíblicas como la creación del mundo, el *Corpus Christi*, la Navidad y la Epifanía, fueron surgiendo algunas categorías escénicas religiosas, entre ellas los entremeses y los autos (véase Ferrer Valls, “El espectáculo de la fe”). Sin embargo, hubo entremeses religiosos donde se conjugó la materia hilarante, como el *Misterio del rey Herodes*; dentro de la producción caballeresca está el episodio de *Tirante el Blanco* donde la Viuda Reposada parodia la fiesta que conmemora la celebración de la unión entre Cristo y los fieles, el *Corpus Christi* (*Tirante*, III, CL).

Estas celebraciones, principalmente las de la vida cortesana —un nacimiento, bodas reales o la coronación de un rey—, fueron adquiriendo configuraciones dramáticas que los consolidaron en diversos ámbitos: el público y el privado, el de la ciudad y el de la corte, el de la cultura y la caballería. Los fastos, como actos ordenados por la realeza, iniciaban en el exterior y culminaban en el convite; precisamente, en estos eventos internos³ fue que surgió un espectáculo singular y definido: el entremés de banquete. A partir de esta circunstancia, para algunos estudiosos del tema, se engendró el primer teatro renacentista.⁴

Ejemplos que evidencian la transformación del fasto medieval al siglo XV son las coronaciones del infante don Juan, duque de Girona, primogénito del rey Pere el Ceremoniós, en agosto de 1373; la de Martín I, el Humano, en 1399; posteriormente, la de Fernando de Antequera, en 1414. En estas celebraciones documentadas, principalmente la de 1414, se pone en evidencia que tanto el ambiente solemne como el de la festividad fueron espectáculos de tramoya y de actuación, invadidos por telones, maquinaria aparatosa, luminarias, hombres vestidos como ángeles que tocaban sus instrumentos, mientras algunos apóstoles cantaban; asimismo, de otros personajes que representaban los pecados capitales.⁵

En estos actos teatralizados se buscó, pues, la asociación del fasto histórico con el ficticio, con el propósito de que la escritura, a modo de memoria, reforzara el hecho celebrado y, por ende, el acontecimiento evocado tuviera mayor universalidad.⁶ Por otro lado, a

³ Dentro de los fastos interiores cabe hacer referencia no sólo a los banquetes, sino también a los momos, máscaras, danzas, entremeses de batallas y de moralidad.

⁴ Sobre la transformación de los fastos en cuadros escénicos —entremeses u autos—, véase Oleza, “Las transformaciones del fasto medieval”.

⁵ Para más datos de estos sucesos, véase Ferrer Valls (*Orígenes y desarrollo*, 16-17).

⁶ Este suceso se dio en los libros de caballerías como *Tristán de Leonís* y *Tirant lo Blanch*. Véanse Roubaud (“Les fêtes dans les

través de la idealización del acontecimiento, se trató de que la ficción amenizara la formación del hombre en la vida cortesana (Oleza, “*Tirant lo Blanch*”).

Algunos entremeses de la narrativa caballeresca hispánica adoptaron la disposición de operar como manuales de cortesía, con la figura del caballero como eje de mira. En éstos, la finalidad fue mostrar que la corte era uno de los lugares idóneos para probar o burlar al caballero, quien, como se señaló anteriormente, tendrá que valerse de algunos recursos, incluso humorísticos, para salir de la ordalía cortesana a la que se enfrenta. Es ésta, entonces, una situación agraviosa, equiparable a cualquier prueba de armas, pues el caballero puede llegar al escarnio.

La esencia del fasto cortesano, la diversión humorística que culminaba en el interior del castillo, fue lo que adquirieron los textos caballerescos, agregando el ingenio y la mesura como formas de aprendizaje y de enseñanza para el cortesano; por ello la comicidad no estaba puesta en personajes populares, sino en el caballero, el verdadero modelo a que aspiraba el hombre renacentista.

Por otro lado, en la realidad, la fiesta estaba impregnada por el gusto ceremonial y artificioso; los entremeses, al término del banquete, fueron entretenimientos de diversión que formaban parte de esta vida ostentosa. En la narrativa caballeresca el banquete fue el tiempo y el espacio de diversión, quedando el espacio real de la mesa transformado en espacio de esparcimiento. El ambiente palaciego de la caballería quedó invadido por circunstancias de re-

creación humorística y no se necesitó más de algún evento de diversión, por ejemplo bailes que siguieran a los festines.

Conforme a su sentido funcionan de tres formas: como espectáculos maravillosos,⁷ como críticas sociales y como actos graciosos y ridículos. En este estudio pongo atención a las dos últimas concepciones, las cuales —por surgir en ambientes festivos y por poseer formas complejas de humor como motes, burlas, torpeza, equívoco, ridículo y mentira— son ejemplos de comicidad al considerar que lo cómico del entremés reside en la burla y en el concepto clásico de la *turpitud et deformitas* (Blay, “El humor”, 74).

Los entremeses por su temática, por otro lado, pueden dividirse en los de cama⁸ y en los de mesa. Los primeros se caracterizan por ser acciones que tienen al engaño como motor escénico.⁹ Mientras los segundos son realizados involuntariamente en

⁷ Estos entremeses, según Riquer, están relacionados con los episodios de tramoyas “estáticas o en movimiento, que representan algo maravilloso o novelesco, como una nave, un castillo [o la aparición de algún personaje, por ejemplo, la aparición de Artús y Morgana en un episodio de *Tirante el Blanco* (III, 189-202)]” (*Tirante el Blanco*, 139-140, n. 8). También véanse Río Nogueras (“Sobre magia”); Beltrán (“Urganda, Morgana y Sibila”).

⁸ Ejemplos son los engaños que realizan Plazer de mi Vida y Tirante a Carmesina (*Tirante*, III, CXV); o cuando Ganta y Serindo, en el *Florisel de Niquea. Tercera parte*, mienten a Baruque-la, una grotesca moza, y ésta se acuesta, en una misma noche, con cuatro escuderos (*Florisel*, 355-359). Algunos comentarios a la suplantación de un personaje en el lecho, sea como acto ético u humorístico, los doy en “Sobre los engaños, vistos como bromas, por lo que suelen pasar algunos varones jóvenes” y en “E por mayor consolación me acosté con ella como me mandó’: La suplantación de un personaje en el lecho” (*Humor en la narrativa caballeresca*, 24-27, 43-51).

⁹ Los engaños en estos entremeses tienen las consideraciones de Alfonso X, en el título dieciséis de la séptima partida, de que éstos son buenos o malos (*Las siete partidas*, 398). De este modo, hay entremeses donde el engaño permite ver aspectos de humor o de reprobación; sin embargo, cualquiera que sea el caso, velada o explícitamente se está dirigiendo la lectura al *prodesse et delectare*, pues a través de la sensualidad y la sexualidad también se puede conocer la fortaleza ética de un caballero.

romans”); Río Nogueras (“Dos recibimientos triunfales”); Oleza (“*Tirant lo Blanch*”); Grillo (“*Tirant lo Blanc*”); Cuesta (“El rey *Don Tristán de Leonís el joven* [1534]”). En la novela sentimental como *Question de amor y La coronación de la señora Graciela* véanse Oleza (“La corte, el amor, el teatro y la guerra”); Walde (“Entretención cortesana”). También se ve en textos de pastores como la *Égloga de Torino*, *La Diana* de Montemayor; véanse Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, 198-211); López Estrada, (*Los libros de pastores*); Avallé-Arce (*La novela pastoril*, 37-42); Ferrer Valls (“Bucolismo y teatralidad”).

las fiestas y los banquetes donde el caballero, por torpezas del amor o del erotismo, busca solucionar la situación embarazosa; o bien, desde el campo de la política, las armas o la ideología, son realizados intencionalmente con el propósito de dejar a un adversario en ridículo.

Los banquetes fueron el espacio idóneo para que un individuo reflejara parte de su refinamiento. Morales indica que ser un guerrero ya no era suficiente para convertirse en héroe y “era necesario ser un caballero para ser reconocido como tal, los banquetes se convirtieron en uno de los actos sociales más importantes para probar la valía” (“Banquetes”, 3-4). En el banquete, *simposium* o elegante *convivium*, la comida se supedita a la plática, por lo que el caballero debía mostrar no sólo buenos modales y elegancia, sino también una elocuente y enriquecedora conversación, con el fin de ser agradable a los ojos del rey y, sobre todo, para llamar la atención de alguna princesa.

En algunos banquetes el rey, ante la figura del caballero, asume la calidad de personaje mudo y su estancia es sólo como espectador. Asimismo, en otros banquetes el monarca pierde su grado de poder ante Eros, quien se convierte en el invitado principal y, conforme el convite avanza, se vuelve implícitamente el seno de la conversación, gestual o hablada, que suele provocar el nerviosismo del caballero y lo lleva a realizar acciones ridículas, logrando que el banquete caiga, en ocasiones, en lo grotesco.

Un primer entremés en la mesa del rey se halla en la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D' Algarbe*. La historia, en el capítulo XXXV, narra cómo Oliveros pidió al rey de Inglaterra le consintiese ser el trinchante¹⁰ de la princesa Helena. El

¹⁰ El trinchante, como indica Alberto Blecua, era “el encargado de cortar y preparar las viandas en la mesa real. Este oficio, que debía estar en manos de hidalgos, era mucho más complejo de lo que pueda parecer; tanto es así, que don Enrique de Villena le dedicó un libro en 1423, el *Arte Cisoria* o *Arte de cortar con el cuchillo*” (*Oliveros*, 97, n. 1).

monarca, en primera instancia, no acepta dicha petición, pues en su tierra no se acostumbraba dicho acto y, además, “Helena jamás se había servido de hombre ninguno, salvo de sus damas” (97); sin embargo, Oliveros logra obtener tan digno cargo amoroso, mismo que realiza de la mejor manera:

Otro día de mañana vino Oliveros a palacio muy ricamente ataviado de nuevos atavíos e muy costosos e entró en la cámara del rey. E, fecha la acostumbrada medida, le dijo si sería contento que aquel día empezase a servir a su señora Helena. E el rey le dijo que le placería de ello [...] E, venida la hora de comer, se despidió del rey e le levó un maestresala al palacio de la señora Helena como de las otras damas muy bien recibido. E, asentada la señora en la mesa, empezó Oliveros de cortar un pavón. E estuvo el maestresala muy atento mirando la manera del cortar de Oliveros. E despidióse de la señora Helena e de Oliveros. E volvió a la sala del rey que ya estaba comiendo e le preguntó por Oliveros. E el maestresala le dijo que cortaba a la mesa de Helena e que jamás había visto hombre tener tantas gracias e que era maravilla verle cortar. Tanta gracia tenía Oliveros en su cortar que Helena e las damas fueron muy maravilladas. E cuando se le ofrecía tiempo, miraba Oliveros con grande amor a su señora Helena. E bien conoció la señora que estaba preso de sus amores, por lo cual le pesó que Oliveros tuviese el cargo de cortar, conociendo que sería causa de encenderle más en amores e las damas podrían sentir algo de ello (*Oliveros*, XXXVI, 98-99).

Oliveros realiza una prueba cortesana con la elegancia y los cuidados debidos, de ahí que el maestresala acepte su nuevo oficio dentro de la corte. Es una destreza más en el caballero que provoca gracia en las doncellas y, desde luego, en Helena. Prácticamente la simbiosis amorosa nace en la mesa; ésta se vuelve el punto del encuentro donde Oliveros sirve, como fiel vasallo, a su amada:

E estuvo Oliveros espacio de tiempo muy alegre, sirviendo cada día a su señora Helena. E, continuando

su servir e no olvidar el mirar, crecieron sus amores en tanto grado que perdió por ellos el comer e el dormir e no se hallaba sino cuando la veía. E en su pensamiento siempre la tenía delante sus ojos contemplando en su fermosura, así de noche como de día. E, fatigado de sus continos pensamientos, perdió la color de su fermoso gesto, tornóse amarillo e los ojos de color de sangre (XXXVII, 100).

La mesa también es el lugar donde está el bienestar físico-emocional de Oliveros, pues cuando no se encuentra cerca de su amada, para servirla, cae en el *mal hereos*. La enfermedad de amor es el recurso para aumentar el humor presentado más adelante:

E, estando un día cortando un ave, alzó los ojos para verla e, estando elevado mirándola, como el que no era señor de sí, olvidó el cortar, fasta que la señora le dijo que cortase algo, que tenía gana de comer. E, como si despertara de un grave sueño, tornó a cortar su ave e, pensando que Helena estaba enojada por su tardanza, sintió gran dolor en su corazón e cayó en muy mayor pensamiento, por lo cual, estando muy turbado cortando el ave, se cortó un dedo fasta al hueso e hobo de dejar de cortar. E vino luego una dama que antes que Oliveros tuviese aquel cargo solía cortar e sirvió a Helena muy alegremente, motejando al caballero. E Oliveros por eso no salió de la sala, mas estuvo un poco apartado de la mesa respondiendo muy graciosamente a la dama que le motejaba (XXXVII, 100-101).

La torpeza de Oliveros se adjudicaba a un síntoma del mal de amor porque, en clave humorística, la ineptitud del caballero, parafraseando a Marsilio Ficino, proviene del contacto de miradas (Gabilondo, “Eros”, 73). El nerviosismo y la paranoia —pues Oliveros cree que la princesa está enojada por la tardanza del servicio— son los elementos de risibilidad para la doncella que antes servía a Helena; además, ésta se mofa de tan embarazosa situación, lo que aumenta el nivel humorístico.

En este episodio, donde convergen Eros y la risa, el caballero cae en el ridículo, por ser causa de es-

carnio al haberse cortado el dedo. Empero, ante la situación y los motes, Oliveros responde de la misma forma, con lo que su imagen no se degrada más para los personajes. No obstante, más adelante, el receptor se percata que el cercenarse el dedo lo lleva a un estado de melancolía.

El entremés, por tanto, está basado en el juego cómico de la burla del amor, donde el caballero rompe con el único código de comunicación amoroso que tiene, el de la comida. Esto provoca que otra persona lo sustituya en el cargo de trinchante, con lo cual se le dificultará el encuentro con la princesa; todo esto por haber cometido una torpeza en la mesa. Queda evidenciado que en la fiesta no sólo se generan espectáculos efímeros o circunstancias para un consumo inmediato de diversión; sino que la risibilidad del festejo radica también en el malestar e, incluso en el dolor ajeno, lo que responde a las concepciones de fortaleza y seguridad del caballero que, en ocasiones, son insuficientes.

Tirante el Blanco, con sus diversas vertientes de humor y comicidad, también da espacio a los entremeses de banquete. La diferencia de este episodio al anterior es que no es el protagonista quien realiza el entremés, pero sí tiene la labor de reparar la imagen del que lo comete. El libro segundo, capítulo II, narra cómo el príncipe Felipe, hijo del rey de Francia, se enamora de Ricomana, princesa de Rodas. Las cualidades del joven son pocas, por lo cual la infanta no siente tanta atracción hacia él y, por ello, Tirante tiene que desenvolverse como medianero.¹¹

El capítulo III refiere las precauciones de Tirante para evitar que Felipe realizara alguna “simpleza” o “grosería” a Ricomana: “E Felipe tomó por el brazo la Infanta por estar más cerca della, e Tiran-

¹¹ Para el asunto de la medianería en *Tirante* y sobre las características físicas y emocionales de Felipe, véanse Reyes Anzaldo (“Tirante como medianero”); y el apartado de mi tesis “Ni me pago de gavacho ni de alcahuete macho: el caballero como medianero” (*Humor en la narrativa caballeresca*, 85-98).

te no se quitó de cerca de Felipe, porque temía que haría o diría alguna sinpleza por que la Infanta se descontentase dél" (*Tirante*, II, III, 23). Tirante siempre trata de estar lo más cerca posible del príncipe, hasta que en un banquete se ve obligado a alejarse de él:

Dicha la misa, el comer fue luego aparejado; e el Rey se asentó en medio de la mesa e la Reyna a su lado. E hizo asentar a Felipe a la cabecera de la mesa, por hazerle más honra, e a la Infanta delante dél. Tirante quería estar en pie, por estar cerca de Felipe, y el Rey le dixo:

—Tirante, hermano, el Duque os está esperando, que no quiere asentarse sin vos.

—Señor, suplico a vuestra alteza —dixo Tirante— que le mande que se siente, porque en tal fiesta como ésta razón es que yo sirva a hijo de rey.

La infanta no con mucha paciencia, le dixo: —No curéys, Tirante, de estar siempre en las haldas de Felipe, que en casa del Rey bien ay caballeros que le sirvan, y no es menestar que vos estéys aquí.

Como Tirante vio que la Infanta hablava con pasión, y era forçado yrse, llegóse a la oreja de Felipe y díxole: —Quando el Rey tomare agua a manos y viéredes que la Infanta se levanta y se pone de rodillas en tierra y con las manos tiene las fuentes, hazed vos lo que ella hiziere, y guardaos de hazer alguna grosería (II, III, 23).

Ricomana se percata de la estrategia de Tirante, pero lo cómico de la situación sale a relucir más adelante, cuando Felipe realiza un acto no bien visto en la mesa:

Luego pusieron el pan delante del Rey e de cada uno dellos, e ninguno llegó a ellos, esperando que truxesen vianda. Felipe, como vio el pan delante, tomó presto un cuchillo y un pan, y cortóle e hízole doze revanadas. Quando la Infanta vio tal entremés no pudo tener la risa. El Rey y todos los que allí estavan e los caballeros mancebos que servían començaron de hazer una burla mortal de Felipe, e la Infanta que se concertava con ellos. Fue forçado que viniesse a no-

ticia de Tirante, porque nunca partía los ojos dél; levantóse presto de la mesa e dixo entre sí:

—¡Por Dios que debe aver fecho Felipe alguna gran grosería!

E púsose al lado dél, delante la mesa del Rey, e estuvo mirando por toda la mesa e vio las rebanadas del pan que Felipe avía cortado e vio que el Rey ni los otros no avían tocado en el pan, y luego cayó en la causa de las risas. Tirante le quitó muy presto las revanadas y metió la mano a la bolsa y sacó doze ducados de oro, y puso en cada revanada un ducado e hízola dar a doze pobres. Quando el Rey y la Infanta vieron lo que Tirante avía hecho, todos dexaron de reír. Dixo el Rey a Tirante que por qué avía hecho aquello.

—Señor —dixo Tirante—, después que oviere cumplido lo que he de hazer, yo lo diré a vuestra alteza.

Tirante dio todas las revanadas, cada una con su ducado, y la postrera púsose en la boca e dixo un avemaría y diola. Dixo la Reyna: —Mucho desseo saber aqueste entremés.

Y respondió Tirante en la manera siguiente:

—Señor, vuestra alteza está maravillado, y todos los otros, de lo que Felipe ha hecho, a lo qual yo he dado fin, haziendo todos burla. La causa desto, señor, es, pues vuestra alteza lo desea saber, que los cristianísimos señores reyes de Francia, por las muchas gracias y bienes que han recebido de la inmensa bondad de nuestro señor Dios, instituyeron que todos sus hijos, antes que recibiesen la orden de caballería, al yantar, antes que comiencen a comer, el primer pan que les pusieren delante han de hazer doze revanadas, y en cada una han de poner un real de plata, y hanlas de dar por amor de Dios a doze pobres, en reverencia de los doze apóstoles; y después que han recebido la orden de caballería, han de poner en cada revanada una pieça de oro; y hasta el día de oy lo usan todos los que vienen de la casa de Francia. [...]

La vianda fue traída para comer, y la Infanta dixo a Tirante que se fuesse a comer; y Felipe, conociendo su gran falta y el presto y discreto remedio que Tirante avía dado, tenía en el comer tanta templança que no comía más que la Infanta (II, III, 24-26).

Felipe no muestra los modales de un príncipe y parte el pan antes de que las viandas estén sobre la mesa; por tanto, el hambre es el primer elemento de risibilidad. El segundo momento es cuando Tirante expresa para sí: “¡Por Dios que debe aver fecho Felipe alguna gran grosería!”, ya que explícitamente le adjudica torpeza natural al príncipe. Empero, Tirante rápida e ingeniosamente repara la falta de Felipe a través de una mentira en la que introduce dos aspectos relevantes para todo caballero: la orden de caballería y la religión.

La primera es burlada al decir que el acto de dar una rebanada de pan con un trozo de plata y oro, antes y después de haberse ordenado como caballero, es un precepto de la caballería francesa. La religión también es escarnecida a través de uno de sus preceptos, la caridad; así como por el avemaría que Tirante recita. Felipe logra salir de la situación, pero se cuestiona sobre ésta, pues es una mentira y, segundo, se vale de preceptos serios y religiosos. No obstante, como bien se sabe, la parodia o el escarnio del mundo serio o institucional suele provocar mayor risibilidad. En este sentido, la esencia cómica está, parafraseando a Castiglione, en el hecho de que el receptor espera oír una cosa y el caballero responde otra (*El cortesano*, 179).

En *Tirante el Blanco* hay otro entremés de aspecto humorístico-ético donde intervienen la festividad, la sexualidad y lo institucional. El episodio es una narración dicha por Diafebus en la que relata cómo fue instituida la hermandad y orden de los Caballeros de la Garrotera, a la que pertenece Tirante, en Inglaterra:

Como un día de fiestas y plazer, que se hazían muchas dançar, el Rey oviesse dançado y se apartasse a reposar al un cabo de la sala, y la Reyna al otro con sus donzellas, y los cavalleros dançavan con las damas, acaeció que una donzella, dançando con un cavallero, llegó a donde el Rey estava, y al volver que hizo la donzella, cayósele la cinta con que tenía atada la calça, y al parecer de todos era de la pierna esquierda y era de una orilla de seda. Los cavalleros que estavan

cerca del Rey vieron la cinta que se le avía cayódo en tierra. [...] Un cavallero de aquellos que estavan cerca del Rey le dixo:

—Madresilva, las armas de vuestra pierna avéys perdido; paréceme que avéys tenido mal paje que no os la supo atar.

Ella, un poco vergonçosa, dexó de dançar y fue a cobrar la cinta. Mas un cavallero fue más presto que ella y tomóla. El Rey, que vio la cinta en poder del cavallero, llamóle y díxole que se la atase en la pierna sobre la calça, a la parte esquierda, debaxo de la rodilla. Aquesta cinta traxo el Rey passados de quatro meses, y jamás la Reyna le dixo cosa. Quando el Rey más se ataviava, de mejor gana la traía a vista de todo el mundo, y ninguno fue osado en todo aquel tiempo de dezírselo, sino un criado del Rey, que era muy favorecido, que le pareció que durava ya mucho. Un día, estando solo con él, le dixo: [...]

—Señor, ha de saber vuestra alteza que todos están maravillados de una tan gran novedad como vuestra alteza ha querido hazer por una pequeña y baxa donzella, y de baxo estado y entre las otras muy poco estimada [...]

Dixo el Rey:

—¿Y desto está la Reyna malcontenta y los estrangeros y los de mi reyno maravillados? [...] Agora yo prometo a Dios —dixo el Rey— que yo instituiré y faré sobre aqueste fecho una orden de cavallerías que quanto el mundo durare será en memoria (I, 85, 279-280).

Nuevamente la torpeza es el motivo de risibilidad, sin embargo, por este acto surge la orden de caballería. Entre los elementos humorísticos sobresalen: el erotismo que está puesto al servicio de la risa; la injuria a Madresilva por no percatarse que le ataron mal la cinta de la calza, con lo cual el entremés tiene un antecedente en la cama; el que la acción física —el baile— de algunos personajes se detiene por prestar atención a situación tan vergonzosa para la joven; y la acción del rey, verdadero acto caballeroso, por tratar de reparar la imagen de Madresilva, aun cuando él también se vuelve figura de escarnio.

La creación de esta orden, por un acto lúdico, no desmerita el valor de ésta, ya que explícitamente está mostrando uno de los preceptos del caballero: tratar de socorrer a las mujeres. Dice parte del juramento de esta orden: “ayudar y amparar a dueñas, biudas y donzellas y huérfanas” (I, 86, 286); en otras palabras, se crea la institución no tanto por lo lúdico, sino por la honra. Asimismo, con la creación de esta orden se plantea el triple sentido de *Tirante el Blanco*; es decir, la orden de caballería puede verse como la génesis de toda la obra, ya que se trata de un texto de honra y honor, erotizada y humorística, tal como el entremés presentado.

Con respecto a los entremeses de carácter ideológico, éstos bien pudieron tener sus raíces en la comedia griega, donde se tenía el fin de satirizar aspectos de la vida social o, incluso, íntima de una persona. De igual modo, pudieron influir la poesía trovadoresca, la lírica de escarnio, los debates y algunos textos representativos como “De la pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma” del *Libro de buen amor*, o dentro de la producción burlesca de Jorge Manrique, “Un convite que hizo a su madrastra [doña Elvira de Castañeda]”.

En la narrativa caballeresca los banquetes y las fiestas fueron, como en el poema de Manrique, lugares dispuestos para que el chismorreo y la burla a una persona o a un grupo salieran a flote. Asimismo, como en la pelea de don Carnal con la Cuaresma, fueron un espacio para la confrontación. Sin embargo, por ser un ambiente cortesano, el nivel de burla tenía que ser lo más refinado posible:

Y fuesse para el rey don Tristán, y hízole una mesura para que dançasse con ella. Y el rey don Tristán, que era muy cortés y mesurado, se levantó a dançar con la duquesa Miliana. Pero las señoras y donzellas, de ver la desproporción tan grande, porque el rey era tan moço y tan hermoso, y la duquesa Miliana tan vieja y fea, no podía en ninguna manera sostener la risa. Y dezían algunas d'ellas: “¡Bendiga Dios la niña: si lo usa, bien dançará!” Y otras dezían: “¡Guarde Dios la linda donzella, cuánto bien pareciera si estuviera en

cabello!” La duquesa Miliana de lo echar al palacio, y començóse de reír. Y dixo a las donzellas: “Vosotras loquillas, pensáis que no sentí lo que burlastes de mí [...] ¡Loquillas, qué envidia me tenéis! Agora vosotras por esto veréis que soy yo más hermosa que vosotras, y que merezco más que vosotras, que me tiene el rey mi señor en sus braços, y vosotras nunca en tal vos veréis” (*El rey don Tristán*, 651).

Las ofensas y las burlas dentro de la corte, no precisamente humorísticas sino mas bien irónicas, estuvieron dadas a partir de la forma en que un caballero incitaba al duelo o a la batalla (*Claribalte*; *Tristán de Leonís*); en las disputas de las mujeres por el amor de un caballero que las llevaba a agresiones verbales y físicas (*Florisel de Niquea*. Tercera parte, V); aunado se encuentran las burlas a los monarcas, por ejemplo, la injuria al aspecto físico de la duquesa Remondina del *Florambel de Lucea*, de Francisco de Enciso.

La mesa y la fiesta son espacios carnavalizados porque en ellas se conjugan la diversión y lo serio: creación de leyes, hazañas guerreras, pago de impuestos, discusiones de temas filosóficos o teológicos, etc. En *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* se halla un entremés donde está la representación de un hecho concreto: la injuria al pueblo judío.

Como se sabe, Roberto el diablo, para expiar sus culpas, es ordenado por mandato divino, a hacerse pasar por loco y arrebatarse la comida a los perros. Lo cual recuerda que “hacia el siglo XIII la locura se relacionó con una animalización impuesta como castigo del pecado, especialmente a los culpables de tiranía o soberbia, quienes solamente podían expiar las culpas bajo metamorfosis bestiales” (Márquez, “Literatura bufonesca”, 502).

Con la penitencia, por un lado, el libro comienza a tener un mayor sentido religioso; por otro, la locura conlleva al humor, pero a un humorismo cruel:

Entró Roberto por la ciudad de Roma haciendo gestos con la boca y con los ojos, y bailando y saltando

por las calles, como hombre ajeno de todo sentido, y en poco espacio llegó gran número de muchachos que le seguían y maltrataban continuamente; el uno le tiraba con lodo a la cara, otros le tiraban zapatos viejos y otras suciedades que hallaban por las calles, y otros le apedreaban y mesaban, sin le dejar jamás descansar; y Roberto nunca nada les decía, ni mal semblante jamás les mostraba (*Roberto*, XIV, 220).

La nueva presentación de Roberto provoca la *admiratio*, pues el receptor se había acostumbrado a la imagen cruel del joven. Ahora vemos prácticamente a un bufón que enmienda sus culpas al causar la gracia de los demás, a través de elementos meramente teatrales como el baile y las gestualidades. Roberto cae en el ridículo doblemente, primero, por ser la burla de los demás; segundo, por ser una figura superior, un príncipe, que se invierte en una inferior, lo cual, parafraseando a Cirlot, tiene un sentido más intenso derivado del simbolismo del nivel (*Diccionario*, 174).

Roberto también cae en el escarnio, ya que “la paliza a un caballero, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, lo llevaba al ridículo” (Nava, “Mojicones”). Sin embargo, cuando Roberto entra en el palacio del emperador, la crueldad queda en segundo grado ante la humillación de comer el hueso y el pan de un lebre:

Y estando Roberto un día delante los palacios del emperador, muy fatigado de hambre, tuvo acaso oportuno lugar de entrar en la sala donde estaba el emperador comiendo; y entrando hizo sus debidas reverencias como hombre cuerdo y de buena crianza; y estuvo un poco mirando al suelo, y tan presto dio un salto encima un aparador, de lo cual fueron todos maravillados; y del aparador saltó en el suelo con tanta ligereza, que ningún estrépito se sintió en la sala, y comenzó a danzar y bailar, y hacer otros gestos de loco, de lo cual holgaba el emperador y todos los que en la sala andaban. Tenía el emperador un lebre [...] y dándole el emperador un hueso, saltó Roberto tan presto, y se lo sacó de la boca sin ninguna resisten-

cia [...] fue dello mucho maravillado el emperador, y todos los grandes señores que estaban presentes. Y mirando el emperador la gran diligencia que Roberto ponía en roer el hueso, conoció que estaba hambriento, y mandó que le diesen de comer, y fue puesta luego una mesa en medio de la sala y muchas y buenas viandas en ella; mas no quiso Roberto llegar a la mesa, ni menos comer cosa que le diesen, antes estaba mirando si darían alguna cosa al lebre para se lo quitar, y conociendo esto el emperador le echó un pan entero, y el lebre tomó el pan y comenzó a comer, y Roberto se lanzó tan presto debajo de la mesa, y tomó el pan y le partió por medio, y dio la mitad al lebre y la otra mitad guardó para sí [...] (XIV, 220-221).

Roberto también se convierte en espectáculo, en un hombre de placer que dentro de la corte se vuelve uno de los mejores entretenimientos.¹² Hasta aquí en el joven recae el humor cruel; no obstante, no cae en una topología graciosa, al contrario, llega un momento donde la mofa se vuelve compasión y simpatía, antes de que sus culpas sean reparadas. Más adelante Roberto realiza bromas crueles, con ello su imagen, ahora sí, se aproxima a la de un donoso:

Estando Roberto en los palacios del emperador, fueron convidados algunos mercaderes extranjeros, entre los cuales había un riquísimo judío, que de la mayor parte de las alcabalas y rentas del emperador tenía cargo. Y estando a la mesa comiendo, entró Roberto en la sala, y cuando vio al judío comer con los cristianos, fue dello muy mal contento en su corazón, y de grado le matara, sino por no enojar al emperador, y no pudo estar sin burlarse; y tomó el podenco en los brazos y llegóse al judío por detrás y tiró de su ropa para hacerle volver, y en volviendo el judío la cara, tuvo Roberto al perro en las manos y se lo hizo besar, de lo cual quedó el judío muy corrido, ca todos se

¹² Para el tema de los locos, como hombres de placer que no eran bufones, véase Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, 27.

reían de la maña que Roberto tuvo, ca era gracioso y muy sagaz en sus disimuladas locuras, y en todos sus hechos estudiaba ser agradable a todos y no enojoso a ninguno, y así cumplía su penitencia con muchas astucia, aunque por loco lo tenían (XV, 222).

Roberto, en este banquete que tenía como objetivo hablar sobre los impuestos, deja de ser la víctima de las mofas y ahora son los judíos en quienes recae el humor; por lo cual el humorismo en el capítulo XV se vuelve antisemita. Cacho Blecua comenta que este incidente adquiere un carácter religioso, pues el enfurecimiento del joven surge por ver a un judío sentado en una mesa de cristianos y por la concepción histórica que se tiene de ellos como los supuestos causantes de la muerte de Cristo (“Estructura”, 39).¹³

Cabe decir que hubo judíos, por ejemplo los sefardíes, que gustaban de mezclarse con la aristocracia, pero la diferencia hacia ellos siempre estuvo presente por considerarlos un pueblo pecaminoso, indignos de obtener la virtud y la honra. De ahí que el acto de ver a un judío sentado en mesa de cristianos, aun cuando sea converso, es visto como un acto hipócrita, considerando a la mesa como un lugar bendito, mientras los judíos son falsos que no gustan de estar entre cristianos sino que, como Judas, únicamente buscan el valor monetario. Por ello, se les considera “pecaminosos, en definitiva, como deicidas¹⁴ [...] y ‘dignos’ de besar a un perro” (Cacho Blecua, “Estructura”, 40).

¹³ Un documento de la época medieval sobre la visión que se tenía de los judíos la da Alfonso X el Sabio en el título XXIV de la Séptima partida. También véase Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, I, 21-114.

¹⁴ De acuerdo con el sentido del texto, como indica Caro Baroja, “nos encontramos, pues, con las ideas de la religión y el dinero estrechamente ligadas en conciencias muy diferentes. Los cristianos han creído que el dinero es un peligro, una ocasión para pecar. Han considerado también que los mayores pecadores son los judíos, usureros y manchados por el Deicidio” (*Los judíos en la España moderna y contemporánea*, I, 82).

El entremés guarda un trasfondo crítico y uno cómico, lo cual permite que la imagen de Roberto, aunque bufonizada, no sea más el centro de bromas. Las burlas de Roberto son crueles, no obstante, este comportamiento parece ser lógico en alguien que sufre o se hace pasar por loco, pues el mostrarse como perverso es para obtener lo benévolo y salutífero de los demás. Hecho justificado de acuerdo a la ideología de la época, ya que “el espectáculo violento de venganza hacia unas personas consideradas como enemigos podía provocar la risa” (Cacho Blecua, “Estructura”, 40). Idea que también es sustentada con las siguientes palabras de Cicerón: “se hace burla de esas cosas que ni de odio magno ni de misericordia máxima son dignas” (*Acerca del orador*, II, 92).

En el banquete no solamente hay el cambio de humor a la comicidad, sino que también hay el desplazamiento de un evento —la fiesta-negocio— por una crítica¹⁵ a la “ambición” monetaria de los judíos, lo que lleva a recordar que para Cicerón “la materia toda de lo risible está en esos vicios que hay en la vida de los hombres [...] y esos vicios, chuscamente zaheridos, hacen reír” (*Acerca del orador*, II, 92).

Roberto posee una imagen antitética, ya que no está totalmente relacionada con el loco común, sino más bien con un arquetipo de hombre bufonesco, pero ingenioso. De ahí que logra pasar una de las mayores pruebas dadas a un caballero: el ridículo. Empero, hay momentos donde las crueldades y las humillaciones que sufre, gracias al humor, la comicidad y al ingenio, no se ven como penitencias.

En fin, en estos entremeses caballerescos donde alternan lo grave y lo ágil, lo docto y lo gracioso, se evidencia que en las fiestas cortesanas el regodeo no sólo se encontraba en los banquetes, bailes o conver-

¹⁵ Sobre el tema de los entremeses relacionados con el poder y la crítica, véanse Oleza, “Fastos cortesanos y teatralidad religiosa”; Ferrer Valls, “De los entremeses de circunstancias políticas”; Mateos Arroyo, “Los entremeses en Aragón durante el siglo xv”.

saciones amorosas sino también en las pruebas de ver el grado de ingenio, medida y carácter temperamental de los caballeros ante situaciones lúdicas o serias que, al final, llegaban a la comicidad. Hazañas que de no ser cumplidas llevaban al caballero al ridículo, pues cuando éste no se mostraba agudo o valeroso, tanto en la acción física como en la verbal, era visto como un cobarde que, además, infraccionaba contra el código caballeresco.

Los entremeses de esta materia narrativa se diferencian de los meramente escénicos en el “desdoblamiento” que tienen tanto en el tiempo, vistos como celebraciones inmediatas y como diversión inmediata; es decir, no se debe terminar el convite para que provenga el esparcimiento, ya que éste simultáneamente se da mientras se come. El espacio se divide en geográfico y en escénico, y, por ende, estos dos elementos desdobl原因 a los personajes en actores y en espectadores, es decir, están en calidad de público.

Los dos tipos de entremeses presentados, los de amor y los de crítica, muestran que en los convites hay una transformación radical del sentido prístino de la fiesta, ya sea como un espectáculo relacionado con la manipulación de ciertos temas serios y graves; o bien, con el tratamiento ameno de enseñanza para el cortesano, recordando que muchas fiestas de la sociedad cortesana de finales de la Edad Media y del Renacimiento se basaron en los libros de caballerías (Beltrán, “Urganda, Morganda y Sibila”). Por último, estos entremeses reflejan una faceta de los hombres, escritores y caballeros renacentistas, la del *homo facetas*; es decir, la del gusto por el ingenio y las burlas.

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X, EL SABIO, *Las siete partidas. Antología*, selección, prólogo y notas de Francisco López Estrada y María Teresa López García, Madrid: Castalia, 1992.

ASENCIO, EUGENIO, “De los momos caballerescos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, en *Anais do Primeiro Congresso da Lengua Falada no teatro*, Río de Janeiro: 1958, 164-174.

AVALLE ARCE JUAN BAUTISTA, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1975.

BELTRÁN, RAFAEL, “Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías”, *Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives* [en línea] <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/12362741021269384321435/index.htm> [consulta: 5.8.2006].

BLAY MANZANERA, VICENTA, “El humor en *Triste deleytación*. Sobre unas originales coplas de disparates”, *Revista de Literatura Medieval*, 6, 1994, 45-78.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Estructura y difusión de *Roberto el diablo*”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza: Casa de Velázquez y Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1986, 35-55.

CARO BAROJA, JULIO, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid: Arion, 1961,

CASTIGLIONE, BALTASAR, *El cortesano*, estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, trad. de Juan Boscán, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1942.

CICERÓN, MARCO TULLIO, *Acerca del orador. Libro segundo*, trad. de Amparo Gaos Schmidt, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992.

CUESTA TORRE, MARÍA LUZDIVINA, “El rey *Don Tristán de Leonís el joven* [1534]”, *Edad de Oro*, XXI, 2002, 324-328.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, “La representación teatral del siglo XVI como espectáculo de conjunto”, en María Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al*

- profesor Antonio Vilanova, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, t.1, 203-216.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO, *Claribalte*, est. prel., edición crítica, notas e índices de María José Rodilla León, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- FERRER VALLS, TERESA, "El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI", *Criticón*, 94-95, 2005, 121-135.
- , "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II", en J. Martínez Millán (ed.), *Actas del Congreso Felipe II (1507-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Madrid: Parteluz, 1998.
- , "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco", en F. Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Coloquio de la Societat Internacional per l'Estudiu del Teatre Medieval*, Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1995.
- , "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía", en Rafael Beltrán et al. (eds.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia: Universitat de València, 1992, 307-322.
- , *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana*. Tesis de doctorado inédita, Valencia: Universitat de València, 1987.
- GABILONDO, ÁNGEL, "El Eros como conversación", *Edad de Oro*, IX, 1990, 69-80.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA, "El entremés en la fiesta del Corpus", *Criticón*, 42, 1988, 139-153.
- GRILLO, GIUSEPPE, "Tirant lo Blanc e la teatralità", en *Actes del symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993
- HERNÁNDEZ VARGAS, JAIME, *Humor en la narrativa caballeresca hispánica. Acercamiento a los personajes, motivos y situaciones de risibilidad*. Tesis inédita, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2006.
- Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D' Algarbe y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, en *Libros de caballerías*, ed., pról. y notas de Alberto Bleuca, Barcelona: Juventud, 1969.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid: Gredos, 1974.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, "Literatura bufonesca o del 'loco'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV: 2, 1985-1986, 501-528.
- MATEOS ARROYO, JOSÉ ANTONIO, "Los entremeses en Aragón durante el siglo XV: teatro religioso y homenaje político", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 2, núm. 1, 2001, 15-25.
- MORALES, ANA MARÍA, "Banquetes de la Tabla Redonda: la comida en el Roman Artúrico", en Sara Poot (ed.), *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, Yucatán: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, 3-21.
- MORENO VILLA, JOSÉ, *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, 1999.
- OLEZA, JOAN, "Fastos cortesanos y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales", en M. Chiabo y F. Doglio (eds.), *Actas del congreso Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo: Universidad de Viterbo, 1985, 265-294.
- , "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, V, 1986, 149-182.
- , "Las transformaciones del fasto medieval", en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'ELX*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1992, 47-64. Versión consultable en formato PDF en *Entresiglos*: <http://>

- www.uv.es/entresiglos/oleza/index.htm [Consulta: 12.10.2006].
- OLEZA, JOAN, “*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell”, en Rafael Beltrán *et al.* (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València: Universidad de València, 1992, 323-336. Formato PDF en *Entresiglos* <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/index.htm> [Consulta: 18.11.2006].
- REYES ANZALDO, CELEDONIO, “Tirante como mediavero”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, I, 2, 1999, 131-138.
- RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL, “Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca: Diputación de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, 19-30.
- , “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. IV, 137-149.
- RODILLA LEÓN, MARÍA JOSÉ, *Lo maravilloso medieval en El Bernardo de Balbuena*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999.
- ROUBAUD, SYLVIA, “Les fêtes dans les romans de chevalerie hispaniques”, en J. Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, 313-340.
- SILVA, FELICIANO DE, *Florisel de Niquea. Tercera parte*, ed. de Javier Martín Calanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- , *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*, 5 vols., ed., intr. y notas de Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- , *Tristán de Leonís y El rey don Tristán el joven, su hijo*, edición de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- WALDE, LILLIAN VON DER, “Entretenimiento cortesano: *La coronación de la señora Graciela*”, en Concepción Company, Aurelio González, Lilian von der Walde (eds.) *Actas del Congreso Internacional XI Jornadas medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, El Colegio de México, en prensa.