

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



**ARTE Y FIESTA DE LA PALABRA EN *EL CORTESANO* (1561)
DE LUIS MILÁN: CRÓNICA, DIÁLOGO, POESÍA
Y ESPECTÁCULO TEATRAL**

TESIS DOCTORAL
DOCTORADO EN ESTUDIOS HISPÁNICOS AVANZADOS

Presentada por:
Soledad Castaño Santos

Dirigida por:
Dr. Rafael Beltrán Llavador

Valencia
Mayo 2023

A mis padres, Juan José y Mari Carmen

A mis sobrinas, Daniela y Manuela

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no sería el mismo sin todas las personas que me han acompañado durante el camino. En primer lugar, quería expresar mi agradecimiento a mi director, Rafael Beltrán. Ha sido un placer haber aprendido de él tantos años, como alumna de Grado, de Máster y, naturalmente, de Doctorado. Su profesionalidad y dedicación han contribuido a que este trabajo haya podido llegar a buen puerto. También le agradezco su empatía y comprensión en el ámbito personal. Es un referente de generaciones y generaciones de filólogos de la Universitat de València, aquella persona que siempre evoca un buen recuerdo de sus clases o un trato afable. Es un honor haber sido una de sus doctorandas.

Al resto de profesores del Departamento de Filología Española, es el momento de agradecerles su amabilidad, confianza y enseñanzas en mis estudios de Grado y Máster. Gracias por enseñarme nuevos mundos literarios alejados del Medievo y el Renacimiento, pero igual de atrayentes. Mención especial merecen quienes evaluaron positivamente mi Trabajo de Fin de Máster, estimulando con sus importantes sugerencias una mayor profundización en el tema: las doctoras Teresa Ferrer (a quien debo todo lo que sé sobre fastos y fiestas literarias), y Marta Haro, y el doctor José Luis Canet. Quería agradecer, en especial, a Pepi Badia, su apoyo ilimitado desde los inicios de este trabajo. Estoy muy agradecida por su comprensión, por su tiempo y por ser mi introductora al ámbito de las Humanidades Digitales.

De igual modo, al Departamento de Lingue e Letterature Straniere de la Universidad de Verona, Stefano Neri, Anna Bognolo, Stefano Bazzaco y Federica Zoppi por su ayuda y amabilidad durante mi estancia de investigación en su universidad. En especial, a Stefano Bazzaco por haber guiado mis primeros acercamientos con Transkribus y haber alentado e incrementado mi interés por las Humanidades Digitales.

A la prematuramente fallecida profesora Inés Ravasini. Nunca le pude agradecer personalmente sus amables respuestas a mis primeras preguntas sobre *El cortesano*, que tanto estimaba y que tan bien conocía. Pero conste aquí el recuerdo de su generosidad con aquella inquisitiva estudiante.

Y no quería dejar de agradecer al Proyecto *Mapping the Scriptures* de la Universidad de Basilea por la buena acogida, especialmente al profesor Harm den Boer, a Fernando Pancorbo y David Spirgi, por ser familia en tierra extranjera, y a Dilara, mi aristotélica favorita.

Dicen que lo importante no es la meta, sino el camino hasta llegar a ella, y en ese trayecto he estado rodeada de personas maravillosas. En primer lugar, mis padres, con todo su cariño y apoyo incondicional tras ellos. Agradezco vuestro esfuerzo y tenacidad. El mayor tesoro es la cultura y educación que me habéis transmitido.

A mis abuelos, que me guían y cuidan siempre, desde el cielo y la tierra.

A mi hermano y mi cuñada, por regalarme a mis dos faros de Alejandría, Daniela y Manuela. Al resto de la familia que ha confiado en mí y me ha apoyado en los momentos difíciles, a María por ser una segunda madre y a Alejandra por compartir conmigo el gusto por los clásicos; a Pepe y a Eva la confianza depositada en mí desde que era pequeña; a Tere por su fuerza ante la vida; a Yaiza y a Raúl.

A Elia, mi amiga, compañera de doctorado y caminos de Santiago, gracias por todo lo que hemos vivido, por compartir este sueño conmigo, por sostenernos en la adversidad durante estos años y por disfrutar cada pequeño logro juntas.

A Celia y Helena, por su amistad y su comprensión en momentos difíciles. Por todas las fiestas, viajes y vivencias que nos quedan por celebrar juntas.

A Vero, por ser amiga incondicional y siempre mantenerme los pies en la tierra. Por nuestras llamadas que son terapia y recarga de energía para seguir con nuestras vidas y avanzar con nuestros proyectos.

A Enrique, por la amistad que nos une desde los inicios de la carrera, la confianza y todo lo que hemos aprendido juntos de la Filología y de la Vida.

Quiero mencionar a otras personas especiales que me regaló la Universidad y que me han apoyado durante estos años: a Dani, con quien he seguido compartiendo lecturas y espero poder seguir haciéndolo durante muchos años; a María Campos, compañera en el amor por Andalucía y la literatura; y a Ángela Martínez y a María González.

A Alejandro, por su amistad desde nuestras tardes en la plaza del Ayuntamiento y ser un ejemplo de esfuerzo y superación. Gracias por ser mi guía en Varsovia, la confianza y la calma durante mi etapa de doctorado.

A Maribel, Chelo e Inés, gracias por vuestra amistad, compañía y apoyo en los tiempos difíciles de pandemia. Admiro vuestra vocación docente y me habéis enseñado el valor y responsabilidad de la enseñanza en Secundaria. Vosotras, Alzira y el «Parra» siempre seréis sinónimo de casa.

A Estela y Cristian, gracias por nuestras terapias grupales y por la escucha activa: vuestro tiempo y compañía son el mejor regalo.

A Lucía, por ser mi guía de aterrizaje en Italia y una verdadera amiga: el Máster de Secundaria y un trabajo de Sor Juana Inés de la Cruz tuvieron la culpa de conocernos.

A Maite, por compartir pueblo y amor por el medievalismo. Gracias por seguir nuestra amistad pese a la distancia.

A los 15 y sus respectivas parejas, gracias por todas las vivencias que hemos compartido todos estos años, por demostrarme que la vida es mejor si la disfrutamos todos juntos sea donde sea.

A Mar, por su cariño, empatía y el tiempo compartido juntas desde hace más de diez años.

A Cris y a Thais, por vuestra amistad que llega en la etapa adulta para reafirmar la idea de que siguen existiendo las buenas personas.

A mi psicóloga, Mireya, por su trabajo y tiempo, por acompañarme durante este proyecto y ayudarme a conocerme mejor.

A las chicas de Meraki Nails, por ayudarme a desconectar y desearme suerte para que este trabajo llegase a buen término.

A Carles e Irene, por la suerte de coincidir en Burgos y que un anecdótico viaje Madrid-Valencia nos uniese.

Al resto de personas que no he mencionado aquí, pero que me han ayudado directa o indirectamente en el proceso de esta tesis doctoral. Percibo ahora que mi trabajo ha sido no solo personal, sino fruto colectivo, de toda una «corte noble» que me ha acompañado, sostenido, alentado y hecho crecer en lo profesional y lo personal.

**ARTE Y FIESTA DE LA PALABRA
EN *EL CORTESANO* (1561) DE LUIS MILÁN:
CRÓNICA, DIÁLOGO, POESÍA Y ESPECTÁCULO
TEATRAL**

*Usar in ogni cosa una certa sprezzatura,
che nasconda l'arte
e dimostri ciò che si fa
e dice venir fatto senza fatica
e quasi senza pensarvi.*

Il cortegiano (1528) de Baldassare Castiglione

ÍNDICE

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	15
1. PRESENTACIÓN.....	17
2. LOS CONTEXTOS DE <i>EL CORTESANO</i> : LA CORTE, EL AUTOR Y LA EDICIÓN DEL LIBRO	33
2.1. La corte virreinal valenciana del Duque de Calabria y doña Germana de Foix, y el ambiente literario y fastuoso en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI.....	35
2.2. «Segundo Orpheo»: Luis Milán, escritor y músico del Quinientos valenciano.....	63
2.3. ¿Crónica histórica, diálogo renacentista, recopilación poética? Perspectivas del género	81
2.4. <i>Il cortegiano</i> (1528) de Baldassare Castiglione: encuentros y desencuentros de dos obras homónimas.....	91
2.5. «Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Ioan de Arcos»: reflexiones sobre el proceso editorial.....	107
3. LA CREACIÓN LITERARIA EN <i>EL CORTESANO</i>	127
3.1. Presentación.....	129
3.2. Descripción secuencial de las seis Jornadas	133
3.2.1. Introducción: la epístola proemial.....	133
3.2.2. Primera Jornada	139
3.2.3. Segunda Jornada.....	167
3.2.4. Tercera Jornada.....	179
3.2.5. Cuarta Jornada	205
3.2.6. Quinta Jornada	221
3.2.7. Sexta Jornada.....	235
3.3. Catalogación de las unidades literarias.....	281
3.3.1. Unidades líricas	281
3.3.1.1. Coplas.....	281
3.3.1.2. Décimas	311
3.3.1.3. Octavas.....	315
3.3.1.4. Quintillas.....	333
3.3.1.5. Redondillas	337
3.3.1.6. Tercetos	343
3.3.1.7. Pareados.....	347
3.3.1.8. Sonetos.....	351
3.3.1.9. Canciones	363
3.3.1.10. Motes	371
3.3.1.11. Romances	393
3.3.1.12. Unidades de lírica popular tradicional.....	403

3.3.2. Unidades narrativas	411
3.3.2.1. Anécdotas	413
3.3.2.2. Apotegmas.....	429
3.3.2.3. Facecias	443
3.3.2.4. Glosas	455
3.3.2.5. Juegos de palabras	461
3.3.2.6. Paremias.....	543
3.4. Análisis específico de secuencias y unidades.....	563
3.4.1. La ficción caballeresca: <i>Aventura del Monte Ida</i>	563
3.4.2. La representación teatral: <i>Farsa del Canonge Ester</i>	577
3.4.3. Examen de una selección de unidades líricas	587
3.4.4. Examen de una selección de unidades narrativas	623
4. CONCLUSIONES	657
5. EDICIÓN DE <i>EL CORTESANO</i> DE LUIS MILÁN	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
5.1. Presentación y criterios de edición	677
5.2.1. Epístola proemial	685
5.2.2. Primera Jornada	689
5.2.3. Segunda Jornada.....	740
5.2.4. Tercera Jornada	769
5.2.4. Cuarta Jornada	828
5.2.6. Quinta Jornada	864
5.2.7. Sexta Jornada	891
CONCLUSIONI.....	1035
6. BIBLIOGRAFÍA	1051
APÉNDICE.....	1099

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

Autoridades = *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739, 6 vols.

BDEH = Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica.

En línea: <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>

BDH = Biblioteca Digital Hispánica.

En línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>

BF = Biblioteca fraseológica y paremiológica.

En línea: https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/default.html

BNE = Biblioteca Nacional Española.

CORDE = Corpus Diacrónico del Español.

En línea: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

Correas = Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1992.

Covarrubias = Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

DB RAH = Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia.

En línea: <https://dbe.rah.es>

DCVB = Antoni Maria Alcover, Francesc de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll, 1968-1979, 10 vols.

En línea: <https://dcvb.iec.cat>

DLE = *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española. En línea: <https://dle.rae.es>

Frenk = *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.

Horozco = Sebastián de Horozco, *Teatro Universal de Proverbios*, Salamanca, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986.

NIPEM = Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada.

En línea: <https://aulamusicapoetica.info/nipem>

NDBPS = Rodríguez-Moñino, Antonio, Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997.

Norton = Norton, Frederick John, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

NTLLE = *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia Española.

En línea: <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

PCCD = *Paremiologia catalana digital comparada*.

En línea: <https://pccd.dites.cat>

Petersen = Petersen, ed. Suzanne H.: *Pan-Hispanic Ballad Project*.

En línea: <http://depts.washington.edu/hisprom>

RM = Refranero Multilingüe, Madrid, Instituto Cervantes.

En línea: <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>

SYMBOLA = Base de datos de divisas y empresas históricas del proyecto BIDISO.

En línea: <https://www.bidiso.es/Symbola/>

USTC = Universal Short Title Catalogue.

En línea: <https://www.ustc.ac.uk>

PRESENTACIÓN

Las épocas doradas de las artes y letras hispánicas, tanto en catalán (Segle d'Or), como en castellano (Siglo de Oro), han sido testigos de la creación y divulgación de las mejores obras de la Edad Media y de la denominada Edad Moderna. Estas producciones áureas muestran con la fidelidad de la historia más veraz unos gustos culturales —artísticos, literarios, musicales— que dependen de la cronología y del ámbito geográfico en el que se compusieron. *El cortesano* (1561) de Luis Milán, objeto de estudio de nuestra tesis doctoral, es uno de los principales documentos de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana puede servirse a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Para alcanzar a comprender la importancia que tiene esta obra para la historia y la literatura, se hace necesario destacar que esta corte fue uno de los principales focos de humanismo en España, desde 1526, a partir del enlace matrimonial de Germana de Foix con el Duque de Calabria, hasta la muerte del Duque en 1550.

El narrador de *El cortesano*, identificado con el músico y poeta Luis Milán, va relatando a lo largo de sus seis Jornadas, como en una suerte de crónica, una sucesión de distintos eventos, que se presentan a la relativamente vertiginosa velocidad que les sabe dosificar el ritmo festivo de la palabra impresa: episodios de caza, torneos, banquetes, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, enlazados y cohesionados mediante extensas y variadas piezas literarias —presentadas en verso o prosa— que bien pudieron haber tenido lugar o haberse escuchado en la corte virreinal valenciana.

La composición en un contexto particular como era el de la sin par corte virreinal valenciana, la creación por parte de un personaje insigne pero emblemático como fue Luis Milán, la búsqueda homonimia de su título con el de una obra clásica e influyente en el Renacimiento europeo, *Il cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, la difícil clasificación genérica y el hibridismo, la representación de personajes y lugares históricos, el proceso editorial en relación con su publicación tardía, en 1561 —aunque narra hechos supuestamente acontecidos en torno a 1535—, son todos factores que acrecientan su singularidad y a la vez entrañan dificultades y retos para el investigador que se enfrenta a la obra.

Es precisamente la acumulación de estas contradictorias particularidades, unido a la indudable calidad y originalidad estéticas, paradójicamente armónicas, lo que permite configurar *El cortesano* de Luis Milán como una pieza atractiva y compleja, susceptible de permanente y plural investigación, no solo desde el ámbito literario, sino también

desde diversas perspectivas como la musical, la sociológica y, evidentemente, la de la historia de la vida cotidiana y las mentalidades.

La investigación que hemos tratado de desarrollar en las páginas que siguen comienza con un primer apartado dedicado al contexto histórico y literario del Quinientos valenciano, así como a aspectos extratextuales, como la autoría, el género, la posible influencia directa de *Il cortegiano* o el proceso de edición de la obra. Por otra parte, el segundo bloque se centra en el análisis descriptivo y secuencial de las seis Jornadas que componen *El cortesano*, en la catalogación de las unidades líricas y narrativas, y en el estudio detallado de algunas de estas unidades, que hemos considerado más relevantes para nuestro trabajo. El tercer y último bloque, en fin, se ocupa de la edición base del texto, concebida a modo de «facsimil» lo más fidedigno posible —sin eludir, naturalmente, nuestra intervención «editorial»—, imitación o reproducción adaptada que servirá al lector como soporte de consulta —hilo de Ariadna— para el seguimiento guiado de este trabajo y quién sabe si en un futuro para ulteriores aproximaciones de otros Teseos al verdaderamente fascinante pero todavía oscuro laberinto del lenguaje que es *El cortesano*.

Saltando las primeras referencias laudatorias a Milán como poeta, en las que nos hemos de detener más adelante, tanto de Gil Polo como de Joan Timoneda, la primera referencia conocida del texto concreto de *El cortesano* la ofrece Nicolás Antonio, en su *Biblioteca Hispana Nova* (1672), donde se reconoce al autor, su procedencia valenciana y la existencia de otra de sus obras, identificada como *El Maestro o Música de Viguela de mano*. En el siguiente siglo, el trinitario Josep Rodríguez (1747), en su *Biblioteca valentina*, mencionará una nueva edición de *El cortesano* en 1565, que no se ha conservado. Rodríguez recogía la cita previa del jurista valenciano Pere Agustí Morlà, en la epístola prologal de su *Emporium* (Valencia, 1599), sobre *El cortesano*, describiéndolo como «*ingeniosium librum et maxime utilem*» (1747: 308). Ese mismo año, Vicente Ximeno en su completísimo repertorio de *Escritores del Reyno de Valencia* incluye una entrada dedicada a Milán y a su obra, recogiendo la información de los anteriores y poniendo en tela de juicio la edición citada por Rodríguez de 1565. Gregorio Mayans lo cita, al menos en un par de cartas, como «libro rarísimo y de mucho entretenimiento» (1775) y que, sin embargo, «con todos sus defetos, es dignísimo de repetirse en la estampa» (1779).

En el siglo XIX, encontramos referencias suyas en otras obras de autores valencianos como Justo Pastor Fuster, quien en su *Biblioteca valenciana* (1827) enmienda a Ximeno

en cuanto a la fecha de publicación de *El Maestro* y califica *El cortesano* como «libro de suma rareza, y aunque las poesías son de un versificador desgraciado, en la prosa se aprende la lengua castellana con mucho gusto y recreo singular» (1827, I: 114). Del mismo modo, señala condescendiente que parte del contenido puede ser considerado didáctico: «pero se aprenden más cosas en el lenguaje español de Milán, como: dichos graciosos, equívocos, galanterías, donaires, costumbres palaciegas, refranes y noticias de caballeros y señores de su tiempo» (1827: 115). Serrano Morales lo incluye en su *Diccionario de las imprentas* (1898, I: 11-12) y ya a inicios de siglo XX, Ribelles Comín lo citará cumplidamente en su *Bibliografía de la lengua valenciana* (1929, II: 420-423).¹

Durante el siglo XX, la crítica lo ha venido incluyendo en sus repertorios como el de Vindel (1930-1934, VI: 8-11), Palau y Dulcet en su *Bibliografía general española e hispano-americana* (1956, IX: 259) y Simón Díaz en *Bibliografía de la Literatura Histórica* (1950-1992, tomo XV).

García Sánchez ha rastreado la presencia de *El cortesano* en bases de datos actualmente disponibles de acceso libre, como *Dialogyca*, *The Iberian Books Project* o *The Universal Short Title Catalogue* (2019: 22). Cabe añadir la incorporación reciente de dos ediciones conservadas de *El cortesano* —R-1519 de la BNE y la edición de la British Library— en el corpus para la creación del modelo de transcripción: «SpanishRedonda_XVI-XVII_extended (v.1.0.0)» para el programa de reconocimiento textual y transcripción Transkribus.

En cuanto a los estudios dedicados a *El cortesano* o al resto de la obra de Milán es preciso diferenciar entre las investigaciones estrictamente dirigidas a aspectos literarios de la obra, las que analizan aspectos musicales (sobre todo en *El Maestro*) y las que se centran en el contexto histórico y social. En el primer grupo, es fundamental el estudio pionero de Henri Mérimée, *El arte dramático en Valencia* (1913), en el que destaca por vez primera los ingredientes de teatralidad evidentes en *El cortesano*, catalogándolos entre la crónica y la representación. Desde la mitad de siglo XX, los estudios de Romeu i Figueras (1951, 1988, 1994, 1999) son aproximaciones decisivas a la hora de comprender los vínculos que *El cortesano* establece con la lírica popular y también con la teatralidad de la literatura catalana, poniendo de relieve las características del realismo en los personajes y la finalidad satírica que sigue aquella tradición vernácula. Romeu llega a definir el contenido de *El cortesano* como una «succesió interrompuda de vivíssimes

¹ García Sánchez (2019: 22) añade las menciones de *El cortesano* en otros repertorios de carácter general, como el de Brunet (1860-1865, III: 1713) y el de Gallardo (1863, III: 806-807).

escenes dramàtiques» (1951: 319). Por su parte, Rubió i Balaguer (1964) alaba la capacidad compositiva de Milán por lo que refiere a su dinamismo dialógico, cercano al de precedentes en prosa y verso, como el *Tirant lo Blanc* o *Lo somni de Johan Johan*.

Un gran avance en los estudios sobre *El cortesano* iba a ser impulsado, desde los primeros años 1980, por las investigaciones de algunos de los miembros del grupo dirigido por Oleza en la Universitat de València, publicadas en principio en dos volúmenes, que llevaban el significativo título de *Teatros y prácticas escénicas* (1984 y 1986). Oleza precisa la definición de *El cortesano*:

Obra en la que la vida en la corte valenciana de D^a Germana de Foix está concebida toda ella como una representación, a la cual cada cortesano acude a exhibir su papel, su personaje, papel que de continuo se recuerdan los unos a los otros. Las fiestas, ingrediente determinante en la vida cortesana, no hacen sino escenificar [...] sus rituales (la comida y la danza, la batalla y el juego, el desfile y el torneo, los galanteos y los regalos) y se convierten así en monumentos teatrales que la casta cortesana erige a sus propios modos de vida. (1984a: 15)

Luis Milán actúa en la obra como el autor, como organizador del texto y los eventos en él, y en muchos casos como actor. *El cortesano* se convierte en un «hilo imprescindible en la formación del teatro valenciano desde el punto de vista cortesano y recogiendo las influencias autóctonas, castellanas e italianas» (Sirera, 1984c: 266).

Ya en el presente siglo, la publicación moderna de *El cortesano*, en 2001, en edición, acompañada de un completo estudio introductorio, de Escartí, en colaboración con Tordera (otro gran especialista en teatro de la «escuela valenciana»), ha facilitado y estimulado el surgimiento de trabajos de tesis doctorales como la de López Fernández (2002), Sánchez Palacios (2015) y García Sánchez (2019). Así como también las investigaciones de Cózar (1995, 2001, 2004), López Alemany (2000, 2002, 2009, 2013, 2016) y Ravasini (2007, 2010a, 2010b, 2014, 2018), entre otros.

Por lo que respecta a los estudios de la faceta musical de Milán, ya desde la Edad Moderna, Gil Polo destacaba en su *Diana enamorada* su papel como músico y lo entronizaba laudatoriamente como «segundo Orpheo», como veremos con más detenimiento, aunque no será hasta el siglo XX cuando encontremos que se abre una primera investigación crítica, en la que destacarán la inclusión en la *Antología de vihuelistas* de Morphy (1902), el espacio que le dedica Ruiz de Lihory en su *Diccionario Biográfico* ([1903] 1987), la monografía dedicada a su figura por Trend (1925), o los

artículos divulgativos en la prensa, en *La Vanguardia*, de Gibert (1926). En época reciente despuntan las investigaciones de Gómez Muntané (2000) y Muñoz (2001).² Las más actuales investigaciones precisamente entrelazan la música y la poesía de *El cortesano*, como ocurre en los estudios fundamentales de Gásser (1996, 2017), Becker (2003), Villanueva (2011) y Colella (2015, 2016, 2019).

Por último, las obras centradas en el contexto histórico social y cultural son abundantes, en especial desde principios del siglo XX. En lo que se refiere a aspectos relacionados con la corte virreinal valenciana, destacamos los estudios de Querol (1931), Pinilla (1982, 1994), Fuster (1989), Escartí (2001), Ríos Lloret (2003, 2009), Belenguer (2007 [su edición de Cruïlles]), Ferrer (2007), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019) y Colella (2019). Si atendemos a la figura de Germana de Foix, hemos de añadir y destacar a esta lista, en lugar destacado, otra obra de Ríos Lloret (2006). En cambio, la figura del Duque de Calabria ha concitado menos atención, pero igualmente destacada, como se aprecia por la investigación de López-Ríos (2002, 2008, 2009) y Benavent e Iborra (2016).

Acerca de la última etapa del virreinato y del papel de doña Mencía de Mendoza, han de añadirse, además de los reveladores estudios recientes sobre la figura de su padre, de quien Mencía heredaría formación y libros (Ferrer del Río, 2021), las referencias anteriores de Lasso de la Vega (1942), Falomir (1994) y García Pérez (2006). Las investigaciones centradas en aspectos culturales o estudios nobiliarios —que serían complementarias de las ya mencionadas— irían desde los trabajos documentales de Almela y Vives (1958) y Berger (1987), sobre el libro y la imprenta en la Valencia del siglo XVI, hasta los de Felipe Orts (1993, 2014) sobre el *Estudi General* y la nobleza valenciana, sin olvidar el trabajo genealógico de Guardiola Spuche (2004-2005). En cuanto al espacio que acogió la corte, es decir, al ámbito físico del Palacio del Real (destruido en la Guerra de la Independencia, en 1810), donde trascurrían muchos de los actos sociales que revela *El cortesano*, destacaremos los estudios de Arciniega (2005) y Arciniega y Serra (2006a, 2006b), Boira Maiques (2006) y Gómez Ferrer (2003, 2006). Por último, en cuanto a las fiestas en la época virreinal y su vinculación con el urbanismo, a la zaga de los trabajos de Narbona (1993, 2003, 2017) sobre las fiestas cívicas en la Valencia medieval y en la Edad Moderna, destacamos el estudio reciente de Juliana Colomer (2019).

² García Sánchez (2019: 22) cita otras investigaciones vinculadas a cuestiones técnicas del aspecto musical, como las de Russell (1990), Gásser (1996) y Arriaga (2008).

En cuanto a la fortuna editorial de *El cortesano*, la obra, como estudiaremos, no tuvo el éxito que merecía y únicamente se han conservado siete ejemplares, todos ellos salidos de la misma imprenta valenciana, la de Joan de Arcos. Hasta la segunda mitad del siglo XIX no hallaremos otra edición de *El cortesano*. Se presenta en el séptimo tomo de la *Colección de libros españoles raros o curiosos* (1874), en esmerada edición de Feliciano Ramírez de Arellano, marqués de Fuensanta del Valle, político e historiador, y del bibliógrafo José León Sancho Rayón, publicada en Madrid, en la Imprenta de Aribau y compañía (herederos de Rivadeneyra).

Pese al interés indudable del texto, hasta 2001 no volvemos a encontrar otra nueva edición de *El cortesano* dirigida por Vicent Josep Escartí. Publicada en dos volúmenes, en una caja de bella presentación, el primero contiene un estudio introductorio sobre el autor y sobre las prácticas escénicas de la obra, a cargo del propio Escartí y de Antoni Tordera, así como la edición transcrita. El segundo volumen incluye el facsímil utilizado para su edición, que corresponde al ejemplar R-1519 de la BNE. En 2010, Escartí vuelve a publicar *El cortesano*, ahora en edición de bolsillo, en la prestigiosa editorial Alfons el Magnànim. Esta vez moderniza la ortografía e incorpora un glosario final, con una clara intención didáctica y de difusión dirigida a un público menos especializado. Por último, García Sánchez, en su tesis doctoral (2019), presenta una nueva edición, la primera anotada de la obra, con el texto actualizado y normalizado. El aparato de notas es profuso, completo y esmerado, y la edición significa, por tanto, un gran avance en el estudio de la obra.

Las otras obras de Milán —*El libro de motes de damas y caballeros* y *El libro de música de vihuela intitulado El Maestro*— corren una suerte pareja en su aventura editorial. Tras la publicación del impreso de 1535, en el caso de *El libro de motes*, y 1536, en el de *El Maestro*, ambos por Francisco Díaz Romano, no saldrán a la luz nuevas ediciones hasta el siglo XX. Por lo que concierne a *El libro de motes*, aparece editada junto con *El cortesano* en la edición citada de Rivadeneyra, de 1874. Solo muy posteriormente se realizó una edición facsimilar publicada en la editorial de la Librería París-Valencia en 1982.³ En 2006, Vega edita una edición moderna e incorpora un estudio crítico de referencia básica para el estudio de esta obra. Por su parte, la mejor edición de *El Maestro*, facsimilar y con estudio crítico introductorio, es la de Francisco Roa,

³ En el año 2000, Alberto del Río Nogueras publicaría una edición digital, a modo de edición facsimilar, que se encuentra disponible en el Servidor Web Parnaseo de la Universitat de València.

introducida por Gerardo Arriaga (2008).⁴ En cuanto a ediciones modernas de la obra, conocemos las tres publicadas en el siglo XX: la editada por Leo Schrade en Publikationen Älterer Musik, en Leipzig (1927); la de Charles Jacobs en Pennsylvania State University Press (1971); y la de Ruggero Chiesa, publicada en Milán en la editorial Suivini Zerboni (1974). Asimismo, la distribución y popularidad de *El Maestro* ha promovido la publicación de sus piezas en repertorios musicales y diversas grabaciones discográficas.

* * *

Teniendo en cuenta toda esta amplia y rigurosa tradición de estudios, planteados además desde distintos ámbitos de las ciencias humanas y sociales, que avalaban la importancia de autor y texto, y que parecían respaldar también la necesidad de continuar en la senda de trabajos tan ricos, nuestro principal propósito, desde nuestra formación filológica, se dirigió hacia el intento de análisis en mayor profundidad de la estructura de la obra, del proceso de composición y de los factores que condicionaron su patente hibridismo. Nuestro punto de partida es la convicción de que estamos ante una creación literaria notable, hasta cierto punto insólita y enormemente compleja en su composición. Esa combinación de elementos hace que haya resultado casi siempre *rara avis* (como hemos visto, el sambenito de la «rareza» lo recibió desde Mayans y Fuster), lamentablemente en el sentido más peyorativo del término, desde la misma publicación y aun tal vez desde antes (de ahí la edición tan tardía y a destiempo). Pero la rareza tiene la faceta positiva de la originalidad, de la personalidad artística y de la libertad del autor frente a modas o imposiciones. Y es esa faceta asertiva de idiosincrasia y de calidad la que, naturalmente, nos interesaba explorar.

Partiendo de ese «a priori» de complejidad, se imponía adentrarse en los entresijos de *El cortesano* para tratar de descubrir en lo posible la urdimbre que entreteje y sostiene el texto. Ello hacía totalmente precisa la discriminación, análisis somero y ordenación de las unidades literarias con el fin de ir construyendo una especie de base de datos sobre la que poder seguir buceando e indagando en los aspectos más oscuros o en los aún inexplorados. Esa «base de datos» documentada podrá ser el asiento material o la plataforma que sirva de fundamento para una futura una edición crítica digital, abierta a

⁴ Existen otras publicaciones facsimilares catalogadas, que no hemos podido consultar, publicadas en Ginebra por Minkoff (1975) y en Lübeck por Tree Edition (2008).

nuevas aportaciones de otros investigadores. Así, la edición realizada, sin en principio más ambición que la de «fotografiar» (como un buen facsímil) el texto y limpiarlo superficialmente, adaptando solo acentuación, puntuación y disposición gráfica), pretende igualmente constituirse en texto-base de ese proyecto futuro. Texto adaptable, corregible, mejorable y, sobre todo, abierto a otros investigadores para que les sirva de fuente y puedan aportar, con notas o hipervínculos actualizados, todo tipo de notas interpretativas.

Nuestro propósito inicial era la elaboración de una edición crítica digital, que incorporara, como las ediciones clásicas, pero *on line*, una rica anotación detallada. Sin embargo, consideramos que el paso previo para materializarla era desarrollar como tesis nuestras hipótesis sobre el proceso de creación literaria del autor en su obra. Sin la justificación de esas hipótesis, la edición digital a la que aspiramos no tendría basamentos suficientemente sólidos. No resulta ahora —ni resultará en el futuro— una tarea sencilla, si atendemos a la extensión irregular de Jornadas, a la dispersión de registros y al estado del *textus receptus* de la edición de 1561, donde el *cursus* de los fragmentos, si no son poemas, apenas es ordenado o separado más que por el comienzo y fin de sus capítulos/Jornadas. La impresión laberíntica, pese a las buenas ediciones de los últimos ciento cuarenta años, persiste. De este modo, al intentar desentrañar, ordenar y catalogar las unidades líricas (las mejor delimitadas desde 1561), pero también las prosísticas y hasta los juegos verbales, pensamos que los resultados obtenidos de nuestro «despiece», primer paso para el análisis posterior, podrán quedar fijados como fundamentos del futuro proyecto y servir no para nuestro personal disfrute intelectual, sino para la comunidad científica.

* * *

La selección y segmentación de piezas o unidades de *El cortesano* requería de determinadas pautas metodológicas que tuvieran presente siempre el hibridismo que caracteriza su idiosincrasia. Pero, a la hora de enfocar ese hibridismo como axioma metodológico, en vez de entenderlo como un conjunto confuso de redes enmarañadas, con nudos inextricables, preferimos partir de su identificación con los enunciados asertivos —y por tanto, firmes— de originalidad y complejidad. En primer lugar, se tornaba necesaria una reflexión sobre la finalidad de ese hibridismo dentro de la obra. ¿Es esta característica lo que la convierte en estimable joya literaria? ¿En qué medida favorece

su originalidad? ¿Necesariamente heterogeneidad o pluralidad de elementos supone mayor complejidad, o bien mayor dificultad a la hora de la recepción? Tratando de resolver estas y otras preguntas, no pretenderemos presentar finalmente un modelo único y fijo, sino más bien una plantilla o red mínimamente clara y armónica que facilite ampliar nuestros conocimientos y, sobre todo, que permita colocar los nuevos descubrimientos en un orden y dentro de unas estructuras previamente descritas.

El estudio incluye, por tanto, una descripción analítica de cada una de las seis Jornadas. En primer lugar, elaboramos un esquema o plantilla general de las seis, dividiendo cada una en diferentes apartados: macrosecuencias y secuencias. Cada una de las Jornadas contiene una o más macrosecuencias, listadas en números romanos, que hemos rotulado como «Prácticas escénicas cortesanas» o «Prácticas nobiliarias», dependiendo de la acción y los personajes que aparezcan. Los rótulos o títulos de las secuencias han sido de personal elección, tratando de respetar en lo posible cómo aparecen definidos en el texto y de denotar con la máxima claridad las acciones que suceden dentro de cada secuencia. En el siguiente cuadro observamos ese esquema definitorio, que a partir de una simple mirada, como la que lanzamos a un cuadro figurativo, podamos calibrar con un mínimo de ordenación la complejidad de macroestructuras:

ESQUEMA DE MACROSECUENCIAS Y SECUENCIAS DE <i>EL CORTESANO</i>			
PRIMERA JORNADA	SEGUNDA JORNADA	TERCERA JORNADA	CUARTA JORNADA
<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MONTERÍA REAL</p> <p>1. Presentación de los participantes presentes en la Montería</p> <p>2. Acto de cacería y ofrecimiento de las piezas a las damas</p> <p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: BANQUETE REAL</p> <p>1. Comida y juegos literarios</p> <p>2. Competición de coplas entre Juan Fernández de Heredia y Luis Milán</p> <p>3. Avisadas razones de mujeres</p> <p>4. Reglas del buen cortesano y vuelta a Valencia</p>	<p>I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS:</p> <p>1. El discantar de caballeros valencianos</p> <p>2. Conflicto por el retrato de una dama y enfrentamiento de motes entre Luis Milán y Juan Fernández de Heredia</p> <p>3. Recado de parte de damas y visita</p>	<p>I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS:</p> <p>1. Motes y discantar de caballeros</p> <p>2. Visita de damas</p> <p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: FARSA DE LAS GALERAS Y CARTEL</p> <p>1. Llegada al Palacio del Real</p> <p>2. <i>Farsa de las Galeras</i></p> <p>3. Comentario a la <i>Farsa</i></p> <p>4. Cartel de Miraflor de Milán y <i>Aventura del Monte Ida</i></p>	<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MONTERÍA DE DAMAS Y CABALLEROS</p> <p>1. Llamada de invitación a los nobles</p> <p>2. <i>Montería</i> de damas y caballeros de Troya</p> <p>3. Comentarios a la <i>Montería</i> y juramentos de damas</p>
QUINTA JORNADA	SEXTA JORNADA		
<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y NOBILIARIAS: FARSA DEL CANÓNIGO Y ARTE DE MOTEJAR</p> <p>1. <i>Farsa del Canonge Ester</i></p> <p>2. Reunión de nobles y conversación con maestro Zapater</p> <p>3. Arte de motejar: El ejemplo de «Preguntas y respuestas» de Velasco y Mendoza y el «Palacio tan avisado»: motes entre Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón</p>	<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: CENA LITERARIA EN EL REAL</p> <p>1. Cantar de Luis Milán y entretenimientos literarios</p> <p>2. Sonetos a petición de Leonor Gálvez</p> <p>3. Coplas a Matalinda y Matacruel</p>	<p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: DIVERTIMIENTOS EN LA SALA CORTE Y EL JARDÍN DEL REAL</p> <p>1. Leyes del amor en Valencia</p> <p>2. <i>Fiesta de Mayo</i></p> <p>3. Escaramuza de damas y caballeros</p> <p>4. Banquete literario: la creación del <i>Toma, vivo te lo do</i> de Luis Milán</p> <p>5. Razonamientos con maestro Zapater</p>	<p>III. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MÁSCARA DE GRIEGOS Y TROYANOS</p> <p>1. Llegada de nobles y máscaras</p> <p>2. Máscara de griegos y troyanos</p> <p>IV. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: CONVERSACIÓN CORTESANA Y JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA</p> <p>1. Conversación cortesana</p> <p>2. Justificación de la obra</p>

Tabla 1. Esquema de macrosecuencias y secuencias de *El cortesano*. Elaboración propia.

Nuestro trabajo se propone el análisis a dos niveles: un nivel macroestructural (el de la Tabla anterior) y un nivel microestructural. En el primer nivel, el análisis se inicia desde esas macrosecuencias o actos, que corresponden a Prácticas escénicas cortesanas o nobiliarias, que se presentan de forma reiterada o reincidentes y que de algún modo ordenan el discurso de los acontecimientos. Estas macrosecuencias se dividen a su vez en

secuencias, para cuya segmentación nos hemos guiado por el cambio de acción o la transición temática. Esas secuencias se dividen en diferentes escenas donde recogemos, finalmente, las intervenciones de cada uno de los personajes participantes (hablantes). De modo que el nivel macroestructural se configura en cuatro subniveles:

1. Macrosecuencias / Actos
2. Secuencias
3. Escenas
4. Intervenciones

Decidimos utilizar estos términos vinculados al mundo teatral, ya que consideramos que la mayor parte del texto podría ser susceptible de diálogo o representación real. Otra cosa muy distinta es que lo fuera y que realmente se llevaran a cabo esos coloquios o actuaciones, algo imposible —e innecesario— de demostrar. De este modo, las macrosecuencias o actos son las macroestructuras latentes o subyacentes, encargadas de cohesionar, organizar y determinar el contenido general de una Jornada; así, por ejemplo, una serie de prácticas escénicas cortesanas, como la caza o el banquete real, suponen una macrosecuencia en la Primera Jornada.

El nivel macroestructural del estudio se corresponde con el estudio descriptivo analítico y secuencial de las Jornadas. En este apartado se organiza la información de cada Jornada siguiendo una misma estructura:

1. Descripción inicial del contenido y la temática argumental
2. Esquema general de macrosecuencias y secuencias
3. Sociograma de personajes
4. Esquema de cada secuencia con una descripción argumental y la división en escenas e intervenciones

En cuanto al nivel microestructural, se focaliza en la recopilación y catalogación de las decenas y decenas de unidades literarias —líricas y narrativas— que hemos ido encontrado a lo largo de las seis Jornadas de *El cortesano*. Cada una de las unidades, al ser descrita, contiene los siguientes datos:

1. Identificador
2. Localización en el texto
3. Transcripción de la unidad (solo el inicio, si es extensa)
4. Observaciones

Los últimos apartados se centran en el análisis detallado de determinadas escenas de la obra o de determinadas unidades literarias agrupadas por entradas en los diferentes subgéneros literarios, que merecen ser estudiadas en profundidad y que sirven como muestra de la riqueza literaria de *El cortesano*.

Hemos hablado de estado de la cuestión en los estudios sobre *El cortesano*. No podemos dejar de mencionar y reconocer que nuestro trabajo aprovecha los evidentes avances de las recientes tesis doctorales de Sánchez Palacios (2015) y García Sánchez (2019). Han sido ambas fuentes y referentes muy valiosos, con los que hemos tratado de dialogar a lo largo de nuestro estudio. La primera de ellas se ocupa principalmente de la confluencia de géneros y de los aspectos relacionados con el bilingüismo en la obra. En cambio, la segunda ha cumplido con éxito y esmero su objetivo de elaborar una edición crítica y cumplidamente anotada de la obra.

Por nuestra parte, además del objetivo fundamental de análisis estructural ya comentado, trataremos de repasar críticamente los contextos históricos de las cortes virreinales que afectan al período de creación-edición de *El cortesano*, atendiendo primordialmente a la teatralidad y a la espectacularidad «fastuosa» de la época. Indagaremos y nos adentraremos en algunas nuevas vías —todavía inexploradas— relativas a la identidad de Luis Milán y que puedan ayudar a comprender un poco mejor su, pese a todo, aún muy enigmática figura. Revisaremos la catalogación genérica de la obra (¿coloquio?, ¿crónica dialogada?), tratando de plantear nuevas opciones y perspectivas. Estableceremos convergencias y divergencias, nuevas similitudes y patentes discordancias entre la obra de Milán y el texto modelo de Castiglione. Por último, reflexionaremos sobre el proceso editorial, presentando y tratando de aplicar los aportes de bibliografía reciente que facilite distintas vías de interpretación, a la hora de esclarecer los motivos que pudieron llevar a una impresión tan tardía de *El cortesano*.

Por último, en el apartado dedicado a la edición, previo a la plasmación de nuestra adaptación del texto, dedicaremos un apartado preliminar en el que se explica no solo el proceso de realización de esta, sino una serie de cuestiones pertinentes, vinculadas con la

descripción codicológica, la ecdótica, las pautas editoriales y los criterios ortotipográficos seguidos.

* * *

El ritmo festivo de la palabra, que destacábamos al principio de esta Presentación, va desmadejando y componiendo una espléndida sinfonía, con partituras —«tablaturas», se llamaban entonces— que enlazan a base de sensorialidad auditiva escenas lúdicas de caza, torneos, banquetes, juegos de corte o espectáculos teatrales. Y lo hace a través de diálogos a veces algo serios, casi siempre burlescos, que van registrando de manera cohesionada el acontecer de seis días (Jornadas) pletóricos, pasados entre los muros de los palacios valencianos bajo la simulación de una crónica o relación de sucesos. De ahí que, pensando en esas rimas y ritmos lúdicos que repiquetean incesantes, hayamos dado como parte primera del título de nuestra tesis: «Arte y fiesta de la palabra». Toda gran celebración festiva requiere una «ars», una preparación técnica y unas habilidades, que luego apenas se aprecian, porque la «*opera*» se diluye entre voces, sonidos e imágenes que se llevan el viento y el tiempo. El libro es otra celebración festiva para los amantes de la palabra. Pero el libro, como el «libreto» fija para siempre esas voces volátiles. Probablemente Luis Milán, artista de lo efímero (la actuación musical directa), pero también compositor y escritor con voluntad de permanencia, fuera muy consciente de su «arte» y de lo fugaz y transitorio de la fiesta.

En la Jornada V de la *Trofea* de Torres Naharro, Apolo le dice a la Fama:

Fama, si fama codicias,
corre a ganar las albricias,
por el mundo, desta fiesta.

Luis Milán, en su codicia o afán de ser famoso (el juego de reduplicación y aliteración —«afán» de «fama»— podría haber sido suyo), bien pudo haber querido correr por el mundo, cantando los gozos de esta «fiesta» interminable de la palabra, para ganar el ambicionado premio de unas siempre insuficientes albricias. Si no lo consiguió en vida con su libro, publicado póstumamente, sí mereció al menos ser reconocido, casi cinco siglos después, por algunos de sus lectores que apreciamos su esfuerzo y agradecemos que nos legara ese laboratorio laberíntico del lenguaje y la voz que es *El cortesano*.

**LOS CONTEXTOS DE *EL CORTESANO*:
LA CORTE, EL AUTOR Y LA EDICIÓN
DEL LIBRO**

2.1. La corte virreinal valenciana del Duque de Calabria y doña Germana de Foix, y el ambiente literario y fastuoso en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI

2.1.1. La corte virreinal

La ínclita ciudad de Valencia de principios de siglo XVI era heredera de un período dorado en el ámbito económico, social y literario durante el siglo anterior, y como consecuencia de ese desarrollo se convirtió en una de las principales ciudades de la Península, con un gran número de habitantes, constituyendo, además, un enclave idóneo para la conexión con otros puertos del mar Mediterráneo y el resto de puntos comerciales.⁵

La institución de virreinato, originaria de la Corona de Aragón, permitía al rey delegar las funciones políticas y militares de determinado territorio en su ausencia. Regina Pinilla la describe del siguiente modo, resumiendo su alcance, pero apuntando también sus límites:

El virrey, el más alto magistrado del reino, ostenta la representación política del monarca, es el *alter ego* o *alter nos*, que nos refieren los privilegios; su potestad parece ser omnímoda, pues puede hacer todo aquello que el rey haría si estuviera en el reino, pero como señala el profesor Lalinde: «las limitaciones impuestas a los poderes de los virreyes fueron muy grandes, de tal forma que efectivamente el pomposo título de *alter nos* está muy lejos de la realidad». (1982: 61)

Así pues, el cargo de virrey constituía un alto mando en el funcionariado real con privilegios, pero con limitaciones políticas evidentes ya en época de Fernando el Católico, y posteriormente, de Carlos I.⁶ Doña Germana de Foix ostentaría el cargo hasta en tres ocasiones a lo largo de su vida, pero de estos tres períodos el más relevante fue el último, en el que estableció la corte junto con el Duque de Calabria.⁷

⁵ García Sánchez (2019: 37) recoge la cifra de setenta mil habitantes, a partir del estudio de Sanchis Guarner, mientras que Colella aporta la cifra de ochenta mil habitantes y la caracteriza como la ciudad más relevante de toda la Corona de Aragón en aquel tiempo.

⁶ Acerca de la función del virrey, consúltense los estudios de Mateu Ibars (1963), Pinilla (1982, 1994) y Martí Ferrando (1993, 2000a, 2000b).

⁷ García Sánchez menciona asimismo el papel de otras mujeres como virreinas, y en concreto el de Juana, hermana de Fernando el Católico (2019: 39). La relación cultural entre Valencia y Nápoles dará como resultado, en el campo literario, obras tan importantes como la *Cuestión de amor* (1513) o el *Dechado de amor* (1514) de Sánchez de Badajoz.

La corte valenciana de la primera mitad del siglo XVI, la corte de doña Germana, ha sido considerada, en efecto, como uno de los principales focos de cultura y humanismo de su época en los reinos hispánicos. El punto de partida del establecimiento de esa corte lo podemos fijar en 1526. El enlace entre Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico (en 1516), y Fernando de Aragón, duque de Calabria, se produjo el 13 de mayo de 1526 en Sevilla, pero Carlos I no les concede el virreinato hasta agosto del mismo año:

El tercer día de casados los Duques de Calabria tomaron el camino de Granada, como se ha dicho, y hallándose en esta ciudad el Emperador, antes de partir para Valladolid, confirió al Duque Don Fernando de Aragón y á la Serenísima Doña Germana Reina de Aragón *simul et insolidum* la Lugartenencia del Reino de Valencia y su Capitanía general con amplísimas facultades por Real despacho de 31 de Agosto de aquel año. (Cruïlles, 2007: 173)

Germana de Foix (¿? 1488 – Liria, Valencia, 1536) fue hija de Juan de Foix y María de Orleans. Su padre fue infante de Navarra y vizconde de Narbona, y su madre era hermana del rey Luis XII de Francia. El fallecimiento de su madre en 1492 supuso el traslado de Germana y su hermano Gastón al alcázar de Mezières, donde estaba situada la corte de Luis XII y su esposa Ana de Bretaña. Su formación educativa, a cargo de Ana de Bretaña, la detalla Ríos Lloret: «Germana se educó dentro de los parámetros intelectuales que se consideraban acordes para una dama de la nobleza: se le enseñó a leer, escribir, tañer, danzar y cantar» (2003: 33). Se la instruyó en las disciplinas necesarias para vivir en el mundo de la corte al que estaba destinada. En 1506, a los 18 años, contrajo matrimonio con el rey Fernando el Católico, de 53 años (la reina Isabel había fallecido en 1504), como uno de los compromisos contraídos en el Tratado de Blois (1505), adquiriendo así el título de Reina, que sustentó hasta las postrimerías de su vida. Debido a las ausencias de Fernando, Germana fue nombrada en diversas ocasiones lugarteniente de Cataluña, Valencia y



Ilustración 1. Retrato de doña Germana de Foix, siglo XVI Museo de Bellas Artes de Valencia.

Aragón. Tras la defunción de su primer marido en 1516, su situación se vuelve comprometida y empeora a causa de la escasa aceptación que tuvo desde los inicios en la corte castellana. Así, como afirma Sánchez Palacios (2015: 14-15), se iría creando una imagen de mujer frívola y aficionada en extremo a los placeres, que fue la que dibujarían los cronistas castellanos, como Francesillo de Zúñiga o Prudencio Sandoval, quien decía sobre la reina:

Era amiga de mucho holgarse y andar en banquetes, huertas y jardines, y en fiestas. Introduxo esta señora en Castilla comidas sobervias, siendo los castellanos y aun sus reyes muy moderados en esto. Passávanle pocos días que no combidasse o fuesse convidada. La que más gastaba en fiestas y vanquetes con ella, era más su amiga. D'este desorden tan grande se siguieron muchas muertes, pependencias, que a muchos les causaba la muerte el mucho comer. (*apud* Escartí, 2001: 16)⁸

Su segundo matrimonio, concertado con el marqués Juan de Brandeburgo-Ansbach, se celebró en Barcelona el año 1519. Junto a él, que fue nombrado capitán general del reino, doña Germana se convertirá de nuevo en virreina y lugarteniente de Valencia en 1523. Si bien obtenían un privilegiado cargo, ello también les acarreó una dificultosa y dramática misión: la represión de la revuelta de los agermanados, que se efectuó sin contemplaciones, siguiendo las directrices de Carlos I.⁹ En su tercer matrimonio, ya mencionado anteriormente, sigue esta compleja tarea de mantenimiento del orden en el virreinato, aunque no afectaría, al menos aparentemente, a su *modus vivendi* cortesano o su papel de «funcionaria ideal», como la define García Cárcel:

En la Valencia recién salida del trauma revolucionario, hacía falta una autoridad exógena, un *homo novus* que promocionara la refeudalización nobiliaria, pero al servicio del rey; que convirtiera las frustradas Germanías en un motivo de negocio para la hacienda real; que camuflara, en definitiva, las contradicciones latentes del sistema feudal, causa de la revuelta agermanada, bajo un ficticio crecimiento económico —que patentiza la documentación— y una exhibicionista vida cultural. En este sentido, a nuestro juicio, doña Germana fue la funcionaria ideal. (1975: 14)

⁸ Para un análisis más pormenorizado del retrato físico y la caracterización psicológica negativa de doña Germana, véase Sandoval (1955).

⁹ Sobre la represión de las Germanías en relación con el virreinato, véase la obra de Pinilla (1982) y el análisis histórico de García Cárcel, bien resumidos por Ríos Lloret (2006).

Fernando de Aragón (Andría, Pulla, 1488 – Valencia, 1550), duque de Calabria, fue uno de los hijos de Federico II, el rey destronado de Nápoles.¹⁰ Había sido educado, según su condición de príncipe, en una corte italiana marcada por el gusto musical y literario. Siguiendo a Colella:

[El Duque] debió de empezar a desarrollar el gusto por la literatura, la música, las farsas y los espectáculos que impulsaría de forma decisiva siendo virrey en Valencia. Isabella del Balzo (1468-1533), princesa de Altamura y duquesa de Andria, fortalece de forma decisiva la formación del Duque. Antes de ser reina, acostumbraba a tratar con los intelectuales y los personajes más prominentes, ya que tenía contactos muy estrechos con la Academia Pontaniana, siendo una profunda conocedora del panorama literario, musical y teatral del Renacimiento italiano. *Lo Balzino* (MS F 27. Perugia, Biblioteca Comunale Augusta), un poemacrónica sobre ella, escrito en italiano por Rogeri de Pacienza (sec. XV), perteneciente al séquito de la futura reina, detalla que en los desplazamientos de Isabella del Balzo por Apulia se le recibía con distintos festejos en las ciudades por las que pasaba y en estas fiestas constituían una parte relevante los espectáculos teatrales de gran aparato. (2019: 69)¹¹



Ilustración 2. Retrato de Fernando de Aragón, duque de Calabria, siglo XVI, Museo de Bellas Artes de Valencia.

De modo que su madre y su padre adquieren un papel importante en su formación, transmitiendo unos valores que se complementan con los del maestro que escogieron para él. El poeta, humanista (académico de la Academia Pontaniana) y embajador Crisóstomo

¹⁰ Sobre el estudio de la figura del Duque véase Almela y Vives (1958), Gómez Muntané (2000), Martí Ferrando (1993, 2000a, 2000b), Hernández Sánchez (2001), López-Ríos (2008, 2009), Benavent, Iborra (2016) y Colella (2019).

¹¹ *Lo Balzino* (1498), de Rogeri de Pacienza, es una de las obras más importantes de la etapa de Federico I en la corte aragonesa. Adesso (2011) le dedica un capítulo específico de su libro sobre la espectacularidad teatral de la corte napolitana.

Colonna (1460-1428), que había sido secretario de su padre Federico, fue el encargado de su educación y dejó, además, constancia escrita del proceso y éxito de su magisterio (López-Ríos, 2008). Menciona Colella una anécdota sobre el Duque en esos años: «en 1497 el Duque ya contesta a las preguntas citando versos de la *Eneida* y logra reproducir un discurso en latín en presencia de su padre» (2019: 74). Su traslado a la corte de Fernando el Católico se produce en 1502. Durante los años previos a su encarcelación en el castillo de Xàtiva, el Duque recibiría un buen trato en la corte, donde cultivó sus dotes literarias y siguió formándose al lado de su instructor.¹² Cuatro años más tarde, adquiere la lugartenencia del Principado de Cataluña y Aragón, bajo la custodia del obispo de Urgel, Pedro de Cardona (Sánchez Palacios, 2015: 15). Se le coaccionaría, sin embargo, para suprimir de su servicio a su educador, ofreciéndole, a cambio, un séquito de cortesanos castellanos a su cargo, entre quienes estaba, por ejemplo, el futuro cronista y colonizador Gonzalo Fernández de Oviedo (1448-1557) (Colella, 2019: 92).¹³

El duque de Calabria fue encarcelado en 1512 por causas políticas, al descubrir Fernando el Católico que, tratando de reivindicar su derecho sucesorio a la corona de Nápoles, estaba negociando en secreto con el rey de Francia. Estuvo en prisión en el castillo de Atienza, y posteriormente en el de Xàtiva. Este cautiverio se hizo público entre la población setabense y, cuando el estallido de las Germanías, los agermanados fueron a liberarlo, con la condición de que los representase como legítimo heredero de esa dinastía aragonesa iniciada por Alfonso el Magnánimo. El Duque se negó y ese apoyo a la monarquía le facilitó su liberación, llevada a cabo por Carlos I en 1523, así como el concierto del enlace con doña Germana de Foix. Como afirma Ferrer: «La incorporación del duque de Calabria en 1526 a la corte virreinal como tercer marido de Germana de Foix, reforzó esta actitud cultural decididamente cortesana» (1991: 53). Tras el fallecimiento de doña Germana en 1538, el Duque se casaría, en 1541, con doña Mencía de Mendoza, con quien mantuvo el virreinato hasta su muerte en 1550.¹⁴

¹² Desde la intelectualidad partenopea, el Duque seguía siendo el legítimo heredero de la Corona, manteniendo su fidelidad a la misma (Colella, 2019: 87).

¹³ Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557), cronista e historiador, autor de las *Batallas y Quincuagenas*, del libro de caballerías *Claribalte* y de la *Historia general de las Indias*. Consideramos que el acto de apartar del Duque a una figura de la personalidad de Crisóstomo Colonna era una señal inequívoca de sospecha y un intento de cercenar cualquier posibilidad de rebelión. La relación entre ambos se tensaría hasta culminar con la encarcelación.

¹⁴ Acerca de la figura de doña Mencía de Mendoza son relevantes los estudios de Lasso de la Vega (1942) y Falomir (1994) y, más actualizados, los de García Pérez (2006), García Sánchez (2019) y Colella (2019), sobre los que basamos principalmente nuestras informaciones.

Mencía de Mendoza y Fonseca (Jadraque, 1508 – Valencia, 1554), hija de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués del Cenete, y de María de Fonseca, quedó huérfana muy joven, heredando de su padre el marquesado de Cenete. Carlos V promovió su enlace matrimonial con Enrique III de Nassau, en 1524, con el que viajará a Países Bajos, lo que hará que aumente su pasión por el humanismo –se consideraba discípula de Juan Luis Vives–, el coleccionismo artístico, el gusto literario y el mecenazgo. Tras el fallecimiento de su esposo en 1538, vuelve a Valencia, en concreto a Ayora, donde permanece hasta que se concierta su matrimonio con el Duque de



Ilustración 3. Simon Bening, Retrato de doña Mencía de Mendoza, 1535, Berlín, Staatliche Museen.

Calabria, que se celebra el 13 de enero de 1541. En este momento comienza una segunda etapa en la corte virreinal valenciana, al parecer más austera que la presidida por doña Germana, aunque los virreyes comparten las mismas inquietudes musicales y bibliográficas. El interés humanista y el carácter benefactor de doña Mencía favorecen su caracterización como mujer plenamente renacentista. Una de las muestras de su adscripción al humanismo renacentista sería el mecenazgo que ejerció sobre intelectuales y profesores del Estudi General de Valencia, así como su pretensión de crear una nueva cátedra plurilingüe, un proyecto que finalmente no se materializó.¹⁵

En esta segunda etapa, el Duque de Calabria cumple la voluntad de doña Germana de dejar los bienes de ambos y de ser enterrada ella en un monasterio jerónimo. El duque de Calabria promovió la construcción extramuros de Valencia del monasterio de San Miguel de los Reyes, cuyas obras comenzaron en 1548 y se prolongaron durante los siglos XVII y XVIII. Allí, en una pequeña cripta, debajo del presbiterio de la iglesia del monasterio

¹⁵ Véase el estudio de Felipo (1993) sobre la Universidad de Valencia (Estudi General) en el siglo XVI.

—que alberga hoy, entre sus dependencias, la Biblioteca Valenciana—, se puede visitar el sepulcro de doña Germana, junto al de su marido.¹⁶

2.1.2. Contexto literario y mecenazgo

Esta corte virreinal se aproximó a los usos y costumbres, festejos y mecenazgo cultural —artístico, literario y musical— de las cortes italianas, y en concreto de la de Nápoles, ya que no solo el duque de Calabria, hijo primogénito del rey Federico I de Nápoles, se había educado en ella, sino que las personas que acompañaban al Duque provenían de allí: tanto sus hermanas, doña Julia y doña Isabel, como las mujeres de compañía de las damas y determinados servidores.¹⁷ En 1527, el duque trae desde Ferrara toda su biblioteca, además de abundante material artístico y joyas de la herencia que había recibido de Alfonso el Magnánimo.¹⁸ En el inventario de los bienes del Duque se recogen aproximadamente 800 ejemplares de obras de diversas materias.¹⁹

Al referirnos a los intereses culturales de esta corte, no podemos pasar por alto, y menos tratando la obra de un reconocido músico —ejecutante, compositor y teórico— como Luis Milán, la importancia capital en ella del ambiente musical. Como señala Colella, la inclusión de las habilidades musicales necesarias para participar en la vida cortesana, constatadas ya en *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione certifica la legitimación y dignificación de una disciplina que ya formaba parte del mundo nobiliario y palaciego

¹⁶ Para un estudio detallado sobre la construcción de este monasterio valenciano, véase Arciniega (2001).

¹⁷ Almela y Vives (1958) detalla y documenta la presencia de un séquito de servidores italianos en la corte virreinal valenciana. La interrelación entre valencianos y napolitanos comienza a darse en época del Magnánimo y evoluciona a lo largo de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI (Colella, 2019). Obras como *Cuestión de amor* (1513) retratan esa interrelación como han estudiado Peruguini (1995) y Vigier (2006). Colella documenta los intercambios de familias nobiliarias valencianas que ayudan al Magnánimo y siguen su trayectoria en la corte partenopea, como es el caso de los Cabanilles, los Fenollet, los Centelles y los Milán, la familia de nuestro autor (2019: 48 y ss.). Véase, para la biblioteca de doña Julia y doña Isabel, el análisis de la sección de libros de caballerías en el Inventario general, realizado por García Giménez (2022).

¹⁸ Tras la desamortización de Mendizábal, las numerosas obras de arte que conservaba el Monasterio desde el tiempo de los duques, legadas a la orden de los Jerónimos, y que habían sobrevivido a los saqueos de la guerra de la Independencia, fueron trasladadas al Museo de Bellas Artes de Valencia. Y la valiosísima biblioteca del duque de Calabria, con libros procedentes de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, se destinaron a la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, donde pueden ser consultados hoy.

¹⁹ Sobre esta biblioteca del Duque y el traslado, véase Cabeza (1998). Sobre las obras musicales en la Biblioteca, véase Colella (2019). Colella apunta: «la Duquesa la había heredado en sus dos terceras partes de su padre, que le había dejado al momento de su muerte nada menos que 632 volúmenes. Sin embargo, Mencía aumentó de manera significativa el número de ejemplares de la biblioteca paterna. En apenas veinte años (a partir de 1535, cuando comienza a adquirir libros con una mayor asiduidad hasta su muerte en 1554), adquirió 317 ejemplares, llegando a crear una biblioteca compuesta por 949 volúmenes» (2019: 334). Sobre la riqueza de la biblioteca heredada por doña Mencía, consúltese Ferrer del Río (2021).

desde hacía siglos, puesto que se había institucionalizado en muchas cortes europeas (Colella, 2019: 37). El duque de Calabria impulsó la creación de una capilla de músicos y cantores en el Palacio del Real que contaba en 1546 con 18 cantores y en 1550 con 22 (Martí Ferrando, 2000a: 110-111).²⁰ De modo que parece lógico que músicos se trasladasen a Valencia, como el italiano Mateo Flecha el Viejo, que permaneció en la ciudad entre el 1534 y 1544. Fruto de este rico ambiente poético y musical, favorecido por la corte virreinal, es la colección de villancicos y canciones que recoge el *Cancionero del duque de Calabria* (Venecia, 1556). El también llamado y más conocido como *Cancionero de Uppsala* (por hallarse en la biblioteca de Uppsala, Suecia), que se ha conservado en formato de libro de coro con el título de *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes...*, no solo es una joya preciosa para la historia de la música, sino también, con las letras de sus cincuenta y cinco villancicos musicados, un testimonio literario, con textos de alta y reconocida calidad poética y de inestimable valor literario y musical.²¹

Otros círculos cortesanos próximos a la corte virreinal, como el de Serafín Centelles, conde de Oliva, o el círculo del duque de Gandía promovieron también el avance cultural —y musical— que se vivió en la Valencia del siglo XVI. Buen ejemplo de este segundo es el *Cancionero musical de Gandía* (Biblioteca de Cataluña, m.1166/ m.1967), que fue editado por Climent (1996). Pero volviendo al conde de Oliva, el llamado «conde letrado», este, en la época justamente previa al virreinato de los duques de Calabria —pero aún vigente en gran parte— había sido el epicentro, como mecenas cultural, de un grupo de intelectuales que incluía notarios (Bernardí Vallmanya), teólogos (Joan Baptista de Anyés) o humanistas (como el propio Juan Luis Vives) y, por supuesto, poetas. Su aportación principal fue auspiciar o patrocinar la publicación del primer gran cancionero editado en España, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, publicado en Valencia, 1511, y revisado y ampliado en 1514, pero, además, constantemente reeditado, en su totalidad y parcialmente, a lo largo del todo el siglo XVI.²² Y en el *Cancionero* se

²⁰ Véase los datos desglosados sobre la capilla musical en la primera etapa del virreinato con la Reina Germana y la segunda etapa con doña Mencía, en Colella (2019).

²¹ La última edición del *Cancionero de Uppsala*, realizada Gómez Muntané (2003), permite entender su composición dentro de un amplio contexto histórico, musical y literario. Para Gómez Muntané, Luis de Milán es el candidato idóneo —si bien no el único—, por formación y por presencia en Valencia, a la hora de buscar un responsable de la recopilación del *Cancionero*. Milán no se ocuparía, en todo caso, a juicio de Gómez Muntané, de la edición final, porque de haber sido así habría incluido tanto su nombre como el de otros compositores conocidos suyos (Cáceres, Pastrana, Mateo Flecha, etc.).

²² El *Cancionero General* fue reeditado críticamente por González Cuenca (2004). El quinto centenario de su publicación, 2011, tuvo lugar un Congreso internacional, en la Universitat de València, que reunió a los

reivindicaba con su presencia notoria otro círculo cohesionado de hasta veinte poetas, el llamado «grupo poético valenciano», representados con un total de al menos ciento setenta poemas (decimos al menos, porque la autoría de algunos poemas no es segura).²³ El *Cancionero* es: «Cancionero [...] de todos o de los más principales trovadores de España en lengua castellana»; pese a ello, en la edición de 1514 se incorporarán algunos nuevos poetas y composiciones, entre ellas una quincena de textos en catalán. De este modo, el *Cancionero* revela y documenta —tan evidentemente como hará *El cortesano* de Milán— el giro en la actitud lingüística de los escritores valencianos, por presiones insoportables de prestigio social, pero sobre todo de prestigio literario.²⁴ Hallaremos en el *Cancionero General* a figuras destacadísimas de las letras valencianas del siglo XV, como Jaume Gassull, Bernat Fenollar, o Narcís Vinyoles, representantes de la llamada «escuela satírica valenciana»; a autores del círculo nobiliario del conde de Oliva, como Alonso de Cardona o Francisco Fenollet; a intelectuales, otros nobles, militares, burgueses y escribanos, como Mosén Aguilar, Jeroni d'Artés, Mosén Cabanilles, Lluís i Francés de Castellví, Juan de Cardona, Francés Carrós Pardo de la Casta, Leonor Centelles, marquesa de Cotrón, los dos Lluís Crespí de Valldaura, padre e hijo, Juan Fernández de Heredia, coprotagonista de *El cortesano* y el más joven de todo el grupo, Francés de Monpalau, los hermanos Luis y Enrique de Monteagudo, Vicent Ferrandis, Miquel Peris, Joan Verdansa, Jeroni Vich o el famoso y esquivo Comendador Escrivá (Pérez Bosch, 2012).

La institución eclesiástica ejerció, como es natural, un importante papel de mecenazgo en la época.²⁵ Pero para el mundo de las letras profanas es fundamental, en especial, la presencia de humanistas en la corte, en la estela del reputado Juan Luis Vives. Juan Justiniano realiza la traducción al castellano (Valencia, 1528) de la obra que Juan Luis Vives había editado originalmente en Amberes, *De institutione foeminae christianaе*. Juan Ángel González, catedrático de Poesía en el Estudi General (entre 1516 y 1548),

mejores especialistas de todo el mundo, fruto del cual son los dos volúmenes de sus Actas (Beltrán, Canet, Gassó y Haro, 2012).

²³ El análisis exhaustivo, temático y formal, de los casi doscientos poemas del importante grupo valenciano presentes en el *Cancionero General* ha sido realizado por Pérez Bosch (2009, 2011 y 2012).

²⁴ Leeremos, así, composiciones excepcionales, por raras, en castellano, de autores, como Bernat Fenollar o Jaume Gassull, que habían apostado, sin embargo, decididamente por el valenciano / catalán como lengua de su principal obra literaria. Bien escriban en castellano, bien en catalán, una décima parte de los poetas y más del quince por ciento de las composiciones del *Cancionero General* son de origen valenciano.

²⁵ El resumen de este aspecto requiere un estudio mínimamente detallado, que no podemos abordar aquí. Sánchez Palacios destaca las figuras de Fernando de Loaces (1497- 1568), Antonio Agustín (1517-1586) y, sobre todo, del obispo Juan de Ribera (1532-1611) (2015: 14). La fundación del Colegio del Patriarca, gracias a este último, jugará, en efecto, un decisivo papel en la vida cultural de la ciudad de Valencia.

dedica al duque de Calabria su *Perlepidum Colloquium*, un coloquio previo a la representación del *Eunuco* de Terencio, en el que representa a Carlos V y al rector Celaya como los dos bastiones que, desde los respectivos ámbitos de las armas y las letras, luchan al unísono contra el luteranismo; años más tarde, en 1539, dedicará a Mencía de Mendoza una *Sylva* —elogiada como ejercicio poético horaciano, plenamente humanista— para celebrar su regreso a Valencia. Juan Bautista Anyés, protegido del conde de Oliva, compone la *Égloga in nativitate christi*, representada ante el duque y su esposa en la Navidad de 1527, y además dedica al virrey su obra *Colloquium Romani Paschini, et Valentini Gonnari* (Ferrer, 2007: 2-3). El bachiller Juan de Molina, importante traductor valenciano, que aparece con asiduidad en *El cortesano* con el apodo de «bachiller Cigala», será igualmente protegido por el Duque, quien contribuye a que se le dicte una sentencia favorable, ante las graves acusaciones de herejía que se arrojaron contra él. Son solamente unos pocos ejemplos de actividad ilustrada relacionada directamente con los duques.²⁶

Un importante hito literario en esta corte virreinal, en otra línea, sería la traducción de la *Obra poética* de Ausiàs March por Baltasar Romani, que aparece igualmente mencionado en la primera jornada de *El cortesano*.²⁷ Porque, efectivamente, el duque de Calabria fue el receptor nominal de la primera edición de esta traducción, publicada en Valencia el año 1539. Y vinculado al ámbito literario hay otra figura que destaca en esta corte virreinal, como tendremos ocasión de examinar. Se trata de Juan Fernández de Heredia. Su composición *La vesita* o *Coloquio de las damas* fue representada, como veremos más adelante, en dos ocasiones: la primera de ellas, en presencia de Germana de Foix y el marqués de Brandemburgo, en 1526; la segunda, con motivo del enlace entre el duque de Calabria y doña Mencía de Mendoza, en 1541.²⁸ Su obra completa se publicó

²⁶ Véanse otros ejemplos, citados por Oleza (1984c) y Ferrer (2007).

²⁷ Lo destaca García Sánchez (2019: 38), quien subraya, además, la importancia de la literatura valenciana del siglo XV, el denominado *Segle d'or* en el que destacan las obras de *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell, la poesía de Jordi de Sant Jordi y Ausiàs March, la obra de Roís de Corella, así como la producción literaria de la «escuela satírica valenciana», en especial, el *Cançoner satírich valencià*, que ha estudiado, entre otros, Martínez Romero (2003, 2010), junto con la actividad social literaria de las tertulias y reuniones de nobles. La traducción al castellano del mayor poeta medieval valenciano es un reflejo de la influencia que su obra —en su original y traducida— pudo tener también sobre los autores valencianos que frecuentaban la corte, como Luis Milán, Juan Fernández de Heredia o Francisco Fenollet.

²⁸ Véase la información más actualizada de esta obra por Massip en su edición de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia (2020). Comentaremos esta obra más adelante.

en 1562 gracias a la iniciativa de su hijo ilegítimo, Lorenzo Fernández de Heredia, en los talleres valencianos de Joan Mey.²⁹

Como hemos indicado anteriormente, los virreyes (y, sobre todo, doña Germana) tuvieron un interés especial en vincular el acopio de sus riquezas, incluido su mecenazgo profano, a un objetivo en última instancia religioso y, así, la virreina quiso ser enterrada en un monasterio jerónimo. Lo que llevó al duque al inicio de la construcción de San Miguel de los Reyes, monasterio de los Jerónimos a las afueras de Valencia, en Rascanya, sobre un antiguo convento y que fue el sitio elegido para ser su panteón. Allí también se iba a albergar la biblioteca del duque de Calabria, con muchos de los manuscritos e incunables procedentes de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, que en parte recoge hoy la Biblioteca de la Universitat de València. En definitiva, la ostentación de riqueza y la representación de los fastos, pero también, como acabamos de comprobar, la religiosidad, determinaron las características de una corte que desapareció con la muerte del Duque. Este ambiente cortesano, visto por Escartí como «un microcosmos clos [...], com si d'una gran escenografia [...] es tractàs» (2001: 39), o por Ríos Lloret como «un mundo que ellos crearon y en el que creyeron vivir» (2003: 168), se refleja perfectamente en *El cortesano* (1561). Este período fue, en definitiva, dominado por el gusto refinado y cortesano de los virreyes, y no cabe duda de que la obra de Luis Milán es el documento que mejor ilustra aquella la actividad cultural que se produjo e irradió desde el Palacio del Real (Ferrer, 1991: 21).³⁰

Uno de los rasgos culturales que se le ha atribuido a lo largo del tiempo a esta corte virreinal es la «pérdida del catalán como lengua de cultura y la castellanización literaria de la ciudad». Y fue la nobleza valenciana quien renunció a la lengua en la corte, de modo que aquel microespacio «actuó de caja de resonancia de la cultura castellana» (Oleza, 1984: 64). Sirva de ejemplo la castellanización de los nombres de la nobleza en la corte, como señala Villanueva (2011: 63). Pese a la predominante decadencia del catalán, o precisamente como síntoma de ella, será frecuente encontrar bilingüismo tanto en poetas

²⁹ En la reciente edición del llamado *Cancionero de Valencia* (Ms. 5593 de la Biblioteca Nacional), que contiene un gran número de composiciones de Fernández de Heredia, la editora, Marino (2014), actualiza los datos sobre su obra.

³⁰ Véanse los principales estudios sobre el Palacio del Real de Valencia, como espacio arquitectónico, pero también como foco de expansión cultural: Gómez Muntané (2000), Arciniega (2005), Teixidor (2006), Arciniega y Serra (2006a, 2006b) y Boira (2006).

que originalmente escribían en catalán, como en obras como *Flor de enamorados* de Joan Timoneda, o *La vesita* de Fernández de Heredia, o por supuesto el mismo *El cortesano*.³¹

2.1.3. Espectáculo y fasto en la corte virreinal

Para comprender la composición de una obra como *El cortesano* en este entorno virreinal es necesaria una contextualización sobre la teatralidad y la espectacularidad presentes en Valencia en esa primera mitad del siglo XVI. De modo que en las siguientes páginas definiremos conceptualmente a qué nos referiremos cuando hablemos de «fasto» o de «práctica escénica cortesana» en nuestro análisis de *El cortesano*. Posteriormente, nos detendremos en las circunstancias de espectacularidad en que se ofrecen algunas de las representaciones de la corte virreinal valenciana.

En la segunda entrada o acepción que ofrece el DRAE, se define «fasto» como «lujo, magnificencia, suntuosidad», pero también como «acontecimiento o celebración muy suntuosa». Los fastos engloban todo un conjunto de espectáculos en el que el teatro es una «manifestación más de la cotidianidad cortesana y de la teatralidad que le es immanente» (Oleza, 1984a: 20). El fasto medieval se caracterizó por la superposición de diferentes aspectos suntuosos o ceremoniales que se concitan o convocan tanto en los ámbitos públicos como en los privados, desde la urbe, la iglesia, la corte o la casa real, cada uno de los cuales contempla aquel acto social según su propia conveniencia. El espacio de celebración del espectáculo se puede dar en dos tipos: el fasto exterior es celebrado en la calle, mientras que el interior se conmemora en templos y palacios. Como dice Oleza:

En el fasto público predomina el esquema del desfile, de la sucesión de espectáculo, de la movilización y de las estaciones de parada de actores y espectadores. En el fasto interior los espectáculos más característicos son el banquete, los momos, las máscaras, y la danza, pero también los entremeses de batallas y los de moralidad, [...] los caracteriza su escenografía parasitaria, adherida a las posibilidades de espacio arquitectónico superior. (1992: 60-61)

³¹ El fenómeno ha sido revisado, para el caso de los poetas bilingües valencianos, que aparecen, reaparecen o desaparecen de las ediciones primeras del *Cancionero General* (1511 y 1514), por Pérez Bosch (2009, 2011, 2012).

Así, la relevancia de los fastos públicos urbanos en la etapa medieval –prolongada al primer Renacimiento– lleva consigo o tras de sí toda una empresa emblemática, enaltecedora de la ciudad en la que se celebran, pese a la importancia que se le concede en ellos a la figura del monarca. En algunas ocasiones se reduciría el papel monárquico a meramente circunstancial de la celebración, mientras que la nobleza feudal podía quedar totalmente desatendida en este tipo de manifestaciones esplendorosas (Oleza, 1992: 50-51).³² Una buena síntesis, en fin, sobre el concepto de «fasto» y su alcance la ofrece el mismo autor:

El fasto medieval tiene por objetivo la celebración magnificente de un hecho trascendental para la vida de un pueblo o de su príncipe y por efecto expresar los vínculos de toda una comunidad reunida, organizada y solidaria en la fiesta. [...] Busca perpetuarse en la memoria, instalarse en la fama, de ahí la importancia de la desmesura, las exigencias de la invención, el despilfarro de recursos y la extensión de días y días, incluso meses. [...] El fasto busca la ficción y se derrama sobre la literatura contemporánea de la corte [...] Los libros de caballerías, la novela sentimental o los libros de pastores son buena muestra de ello. Pero el fasto, en última instancia, es una celebración de la vida. Es teatro útil, teatro aplicado, teatro para la ciudad o para el príncipe. (1992: 61)

En cuanto a los elementos escenográficos del fasto medieval, estos adquieren unas propiedades dramáticas determinadas. Todo el mundo –espectadores y participantes– forma parte de ese aparato escénico en el que se vislumbra la potencia de la ciudad o bien de la monarquía en una etapa posterior. De hecho, Cruciani apunta que se ha de interpretar el fasto como «una unidad estructurante que congrega todos los componentes expresivos de que dispone una sociedad, cada uno con su propia autonomía y en el más alto grado posible» (*apud* Oleza, 1992: 60). Una parte de ese fasto se componía de las diferentes experiencias dramáticas, las cuales «no responden a instancias estéticas sino

³² Dentro de los periodos previos al siglo XVI, predominan representaciones profanas y cortesanas, como los cercos y asaltos a las ciudades, o las batallas de las galeras entre moros y cristianos (Oleza, 1992: 49). Los ejemplos son incontables, desde la batalla entre moros y cristianos que se representa en la entrada de Martha d'Armanyac, comprometida con el hijo de Pere III, en Barcelona el año 1373, hasta la entrada de Alfonso el Magnánimo y su hermano Juan de Peñafiel el año 1417, que se celebra con batallas de embarcaciones, verdaderas naumaquias, en la Albufera, «Dicha barca con la que el señor Rey, para tener placer con dicho ínclito don Johan, hermano de dicho señor, jugó a las taronjadas en la albufera de dicho señor rey» (cita recogida por Massip 2003: 109), o el denominado «Entremès dels turcs», que se escenificara para la fiesta del Corpus de Tortosa, el año 1439 (Massip, 2003:109-114).

antropológicas, porque tampoco rige en ellas una finalidad artística, sino fundamentalmente una función social, cívica y religiosa» (Allegri, 1992: 14). Pero si nos ceñimos exclusivamente al fasto profano, descartando el tema del teatro litúrgico y sus fastos complementarios, en el momento en que se desacralizan las dramatizaciones y se insertan dentro del ámbito festivo-popular, «nacen las farsas y otras formas teatrales al servicio de la comunidad y la diversión y se dan los pasos definitivos para la reinstauración del teatro como elemento cultural» (Allegri, 1992: 15). Este tipo de espectáculos tomaron forma en determinados *loci*, «lugares hallados», esto es, en los que espacios que en determinado momento se convierten en escénicos, pero sin haberse dado en ellos ningún tipo de transformación escénica *ad hoc*.³³

Otra de las características esenciales propias del fasto del Medievo era la participación de los juglares, ejerciendo su papel lúdico, ya fuera en los desfiles y procesiones del ámbito público, ya en las danzas, máscaras o momos del ámbito privado cortesano. La tradición juglaresca incidirá escasamente en el aspecto teatral, influyendo de algún modo en la creación personajes cómicos. Pero, como Allegri apunta:

La cultura medieval, aunque conservó memoria de los textos teatrales y conoció la actividad espectacular de los juglares, perdió en cambio la noción de representación, de personaje, en resumen, perdió el nexo que mantenía unidos texto y acción espectacular, porque había censurado la idea misma de teatro. (1992: 23)

Por ejemplo, en *El cortesano* se presenta, como veremos, la figura de Gilot, el loco, una especie de bufón-juglar de la corte virreinal que complace a los nobles con sus comentarios bufonescos, jocosos y maldicientes. Si se presta atención a su nombre, Gilot proviene de Gil —o tiene relación directa con él—, un nombre que se vinculó tempranamente con el personaje del gracioso, normalmente rústico, y que solía aparecer en la obra vestido de verde terciopelo, como lo hará con sus calzas el famoso protagonista del *Don Gil* de Tirso de Molina. Este color, según Bouza, es el «emblema de la alegría, de la juventud y de la locura, color por experiencia de los bufones cortesanos» (1991: 67,

³³ Cátedra (1992: 31-46) distingue entre «el espacio de la ficción o espacio dramático, es decir, la proyección física del espacio en el que se coloca la ficción dramática, el lugar concreto y metafórico de los personajes. Por otro lado, el llamado espacio escénico o lugar de la representación reservado a los actores. [...] El espacio 'teatral' que reúne en todo su conjunto a actores y espectadores».

110-111). Así que los restos de esa tradición permanecerán vivos, si bien desdibujados, en algunos de los fastos de la primera mitad del siglo XVI y posteriormente en el teatro.³⁴

Los fastos públicos, por otra parte, se aprovecharon de determinados elementos que contenían los actos religiosos. Derivada de las infraestructuras y composiciones teatrales que adoptaron las rocas o carros en los desfiles religiosos, como el del Corpus, resultará la creación de carros triunfales, como el esplendoroso de Alfonso el Magnánimo, en su entrada triunfal en Nápoles, de 1443;³⁵ los entremeses en desfiles como los que hemos mencionado anteriormente relacionados con las batallas de moros y cristianos; y la imaginería de símbolos y figuras representacionales en las procesiones eucarísticas (Oleza, 1992: 55). Los historiadores de la ciudad se han ocupado en describir, enumerar y analizar en su contexto la rica multiplicidad de fiestas civiles y religiosas en la Valencia de los siglos XV y XVI.³⁶

En la transformación del fasto medieval al renacentista se observa, en una primera etapa, un cambio fundamental, por el que su inicial ostentación festiva se convierte en un «gesto de afirmación política del nuevo monarca».³⁷ Cátedra plantea ese cambio: «Los soberanos [...] en sus coronaciones hacían representar espectáculos fastuosos cuyos temas giraban alrededor de su persona, de sus orígenes gloriosos» (1992: 43). El poder monárquico supo captar en buena medida la influencia que los fastos públicos —las representaciones escénicas entre ellos— tenían sobre toda la sociedad medieval y decidieron transformar esos fastos en favor de sus principales intereses, marcando o señalando así su hegemonía en determinado territorio. La magnificencia que se otorgaba a las ciudades como institución en un primer momento se convierte, a partir del siglo XV, en una auténtica exhibición del poder real:

Los poderes civiles, conscientes de la gran capacidad de influencia y manipulación que la actividad dramática tenía en manos del credo cristiano, empezarán, a fines del medievo, a potenciar un tipo de teatro que favorezca sus intereses. Y en la cima de este poder político está el monarca, que se perfilará como rey absolutista en los

³⁴ Sobre la influencia de la tradición juglaresca en la formación del personaje del gracioso, véase Salomon (1985).

³⁵ Véase Massip (2003: 92-108), con el detalle de la entrada real y el carro triunfal de Alfonso el Magnánimo, examinados desde el punto de vista de la exhibición del poder y de la simbología de la representación.

³⁶ Véase, en particular, los documentados trabajos de Narbona sobre las fiestas reales (1993) y, en concreto, sobre las entradas reales en la ciudad de Valencia (2003), resumidos y ampliados a otras culturas de la representación ciudadana y festiva en la Edad Media en la Península (2017).

³⁷ Véase Oleza (1995: 52- 59).

albores del Renacimiento y que utilizará las celebraciones dramáticas para conducir a sus súbditos por los caminos de su programa político y estatal. (Cátedra, 1992: 43)

El cambio radical que se observa dentro de los fastos a finales del siglo XV, se atribuye al hecho de la concesión de los privilegios a los caballeros, esto es, la fastuosidad se concedía desde la monarquía, repartida o multiplicada, al triunfo personal, a la fama cortés. Esto, en buena medida, explica la privatización del fasto cortesano, que influyó enormemente en la creación de la comedia en el siglo XVI.

Por otra parte, los fastos evidentemente ocuparon su espacio en la mejor y más popular literatura de ficción de la época, es decir, en el libro de caballerías o la novela caballeresca (Bognolo, 1998; Marín Pina, 2011). Desde *Tirant lo Blanc*, donde observamos que las fiestas que se celebran en honor a las bodas del rey de Inglaterra transportan al lector no sólo a unas justas en el que el protagonista saldrá como triunfador, sino a un ambiente festivo de procesiones gremiales, en parte carnavalescas, asaltos festivos a falsos castillos de Amor, etc., remitiendo a las representaciones de las grandes urbes europeas, pero sobre todo a las de la Valencia en la que residía Joanot Matorell.³⁸ La aparición de desafíos, torneos, momos en la literatura lleva consigo en ocasiones la actuación tragicómica y, así, algunos autores, como Gil Vicente, destacan por lograr una perfecta simbiosis entre teatralidad cortesana y texto literario, muchas veces de raíz novelesca (*Amadís de Gaula*, *Don Duardos...*) (Oleza, 1986: 15). La teatralidad se ha insertado plenamente en los ritos de la vida cortesana en las postrimerías del siglo XV: en los banquetes, en las luchas, en las danzas, en los desfiles y en las procesiones, entre otros espacios de socialización. En cuanto a los torneos, que tuvieron una función esencial como prácticas entre deportivas y militares en la Edad Media, en esta etapa áulica «se convertirán en exhibiciones cortesanas que facilitarán la adopción de técnicas escénicas concretas y accesorios individuales que permitirán conocer el supuesto lugar de la acción y los personajes alegóricos presentados a los espectadores» (Cátedra, 1992: 43).³⁹

En este intento por vislumbrar a grandes trazos lo que hay tras el concepto de fasto medieval y sus transformaciones, y a la hora de enmarcar ese concepto dentro del cuadro de celebraciones que tuvieron lugar en la corte virreinal valenciana, sintetizaríamos del siguiente modo, como hace Oleza:

³⁸ Véase Oleza (1992: 323-326) y Beltrán (2020).

³⁹ Estos torneos se desarrollan tanto en la península ibérica como en el resto de Europa. Como resume Jacquot: «Le tournoi constitue une autre signe de développement dans cette direction. [...] en retrace l'évolution pour l'Italie mais on en trouve l'équivalent dans d'autres pays d'Europe» (1968: 480).

El fasto es por tanto una reducción teatral del concepto polivalente de la fiesta, y presupone el esfuerzo del estudioso por articular en un concepto coherente lo que en la realidad se presentaba como multiforme y heterogéneo. [...] Es el producto de interacción de muy variados espectáculos, dotados de diferentes tradiciones, lenguajes comunicativos y registros sociales, y por ello mismo muy diferentes los unos de los otros. (1992: 60)

Cruciani definió la fiesta como «un fenómeno cultural sintético que exhibe todo un programa de ideas a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes: desde el vestuario a la arquitectura efímera, desde la música a la pintura y a la poesía» (*apud* Ferrer, 1993: 14). La fiesta cortesana se adapta perfectamente a esta definición, tanto que Bouza apunta que: «La filosofía de la corte es festear» (1995: 194). Partiendo de esta concepción, se puede interpretar que el cortesano aprendía determinadas aptitudes —danzar, tañer, montar, justar— para participar con personalidad y orgullo en estas fiestas. Y bajo esta interpretación se entiende bien la pretensión pedagógica que Escartí (2001) aprecia en el conjunto de la obra de Luis Milán. En esta corte virreinal, las fiestas cortesanas, así como sus espectáculos teatrales, son de carácter privado, pero gracias a las diferentes manifestaciones teatrales de este siglo XVI, que en algún caso específico han llegado hasta nuestros días, se puede ratificar que Valencia fue un foco importante de producción teatral, al lado del que significó la corte castellana de Carlos I.⁴⁰ El teatro del siglo XVI, por supuesto, fue posteriormente transformándose y se llegaría a independizar del fasto. Pero antes, en la primera mitad del XVI en que nos encontramos, por una parte, denominaremos fasto al acto heredero de las fiestas cortesanas medievales, a la estructura heterogénea donde el texto ocupa un lugar secundario y, por otra, a la pieza cortesana que nace en aquella época y que se emancipa exenta de su origen en la corte y el palacio (Sirera, 1984c: 259).

Este proceso de transformación fue estudiado por Oleza, quien distingue tres etapas —aunque no estén bien diferenciadas cronológicamente— en ese proceso de independencia del texto dramático: la primera se establecería en los inicios del siglo XVI, donde obras de Juan del Encina (*Plácida y Victoriano, Los tres pastores*) pudieron ser representadas ya independientemente del marco festivo. La siguiente etapa, en torno al año 1550, y en ella el texto-espectáculo abandona la necesidad del ámbito del fasto para su creación,

⁴⁰ Ferrer (1991, 1993, 2007) analiza detalladamente estos dos focos de producción teatral del siglo XVI.

ofreciendo, eso sí, un carácter festivo inherente al hecho de la representación. En la última etapa, adentrándonos y a lo largo del siglo XVII, se observará ya cómo la comedia, desde Lope hasta Calderón, se integra en las grandes fiestas cortesanas (1984a: 17). Las novedades que incorporan los fastos en el siglo XVI, por una parte, implican la inclusión de textos dramáticos autónomos; por otro lado, la introducción de temas histórico-legendarios, que condicionarán y determinarán los contenidos de la futura comedia barroca (1984a: 16). Así, a pesar de que en el estudio de *El cortesano* nos hayamos de centrar en las representaciones dramáticas en la corte virreinal, no hemos de olvidar la prolongación del fasto cortesano. Porque, como señala nuevamente Oleza:

Los fastos cortesanos continuaron celebrándose a lo largo de todo el siglo XVI, aun cuando ya estaba consolidado el drama cortesano. A falta de un estudio más profundo de la documentación, parece que las características del fasto cortesano continuaron sin grandes modificaciones, aunque algunos elementos de interés, para nosotros, vinieron a añadirse. La combinación del fasto y del auto del Corpus, al margen de su influencia en la génesis del auto sacramental, supone la inclusión de espectáculos autónomos montados sobre textos dramáticos en el marco del fasto. En efecto, al XVI le será difícil, sobre todo en su segunda mitad, organizar grandes fiestas sin incrustar en ellas representaciones de textos dramáticos, llámense autos, farsas, representaciones o comedias. (1984a: 15-16)

La práctica escénica cortesana que se desarrolló en el siglo XVI valenciano, entendida como práctica social,⁴¹ se debe comprender desde la perspectiva de dos momentos o etapas cruciales: el primero, capitalizado por el Duque de Calabria y la corte virreinal (1526-1550), y el segundo protagonizado y encabezado por el Duque de Lerma (Oleza, 1984b: 69). Estas cortes, en ambos casos, se caracterizaron por una fuerte tendencia italianizante, que se refleja en las ficciones creadas en el seno de las mismas, pero aun así hay escasez de documentación sobre las fiestas cortesanas con respecto a las relaciones de los fastos cortesanos italianos (Ferrer, 1993: 14). Por esto, *El cortesano* se erige como una obra esencial para comprender tanto el entramado social y cultural de la corte valenciana, como la aplicación de técnicas escenográficas —la gestualidad, la adecuada

⁴¹ Quirante define la práctica escénica cortesana como: «El conjunt de dades, fets, teories i tècniques al voltant de la representació, els seus condicionants i les seues concrecions espectaculars» (1999: 129-130). Para Oleza: «La práctica escénica cortesana es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales» (1984a: 9).

utilización de palabra y el refinado vestuario—, primordiales en fastos, máscaras o torneos representados de esta etapa (Sirera 1984, 1992; Ferrer, 1993). Técnicas condicionadas por el lugar de representación. Y la ubicación idónea para este tipo de representaciones va a ser obviamente la residencia fija de los virreyes, en el caso de *El cortesano* el Palacio del Real y su finca de recreo, La Garrofera, situada a pocos kilómetros de la capital del Turia, en Liria.

La práctica escénica cortesana, originada en los fastos, confluyó o derivó en otras dos prácticas: la populista y la erudita. El conjunto de estas tres prácticas daría una base sólida para la creación de una nueva comedia barroca (Oleza, 1984a: 10-11). Por una parte, la práctica populista tenía un origen juglaresco y perteneció en sus orígenes a aquel teatro religioso que se empezó representar fuera de la Iglesia. Este tipo de teatro fue impulsado por los gremios artesanales e incentivó la formación de las primeras compañías de comediantes. El ámbito de estas representaciones estuvo relacionado en sus inicios con las fiestas cívicas, hasta que se desarrollaron unos lugares específicos de representación. Dentro de esta tradición se pueden incluir representaciones como la del Obispillo, la fiesta de los Inocentes o los autos del Corpus.⁴² Cabe recordar el papel esencial, en la misma línea populista, que el valenciano Joan Timoneda ejercerá, a través de su dramaturgia de influencias italianas, y en su labor de editor, no solo publicando sus obras profanas, agrupadas en *La Turiana* (1564-1565),⁴³ sino contribuyendo al mantenimiento editorial de obras en catalán.⁴⁴

Por otro lado, la vertiente práctica de los círculos eruditos, que se creaban generalmente en los círculos universitarios, cultivó en este siglo XVI una serie de comedias elegíacas y humanísticas de suma importancia. Este tipo de teatro se distinguía por ser ilustrado, con toques clasicistas y también de clara influencia italiana. Ejemplos de ello son las *Comedias Thebayda, Seraphina e Hipólita*,⁴⁵ y la *Comedia de Sepúlveda*.⁴⁶

Estas prácticas conciernen a la literatura castellana, pero se ha de considerar también la perspectiva del teatro medieval catalán. Aunque *El cortesano* se escribió en su mayor parte en castellano, no se puede obviar el bilingüismo presente en la obra, así como las influencias del teatro catalán en la misma. El teatro medieval valenciano persiste en el

⁴² Véase Romeu i Figueras (1994), Massip (1992, 2012) y Sirera (ed.) (1984, 2008).

⁴³ Véase Diago (1984: 329-353).

⁴⁴ Como reconoce Massip: «[Timoneda] recull la tradició del vigorós drama eclesiàstic i ens llega les úniques mostres d'«Autos Sacramentals» en la nostra llengua» (1986: 255).

⁴⁵ Véase Canet (1984: 283-300; 1986, 2003).

⁴⁶ Véase Alonso Asenjo (1984: 301-323).

ámbito de la religiosidad, de modo que las representaciones dramáticas se dan en ceremonias como la *Visitatio sepulchri* o *La processó de L'Àngel Custodi*, plenamente religiosas, o bien en el *Cant de la Sibil·la* y la *Coloma de Pentecosta*, de contenido semi-litúrgico (Sirera, 1984b: 89-90). Otra parte importante de estas representaciones son los misterios relacionados con la Asunción, entre los cuales la *Festa* o *Misteri d'Elx* es el más conocido.⁴⁷ Romeu i Figueras data los *Misteris* de *Adam i Eva*, del *Rei Herodes* y de *Sant Cristòfor*, relacionados casi todos con las procesiones del Corpus, en el siglo XVI (Sirera, 1984b: 99). En cuanto al teatro de ámbito profano se conservan algunos entremeses, que se introducían dentro de un conjunto más amplio de festejos, como los torneos y los bailes de tipo pantomímico, entre otros. Sirva de ejemplo el fragmento conservado en el *Cancionero de Híjar* y otra parte en la llamada *Farsa d'en Corney* (Romeu i Figueras, 1994: 50).

Siguiendo a Massip, el teatro religioso valenciano —el catalán, en general— mantiene su vitalidad gracias a la tradición popular, mientras que «el teatre profà, però, si bé obert a la nova mentalitat renaixentista, tindria una escassa pervivència i seria ben aviat absorbit pel castellà, incapaç el país d'endegar un teatre modern autòcton» (1986: 250-251). Por lo que se refiere al espacio escénico de estas representaciones, se considera que en los inicios se debieron representar en patios o salas de algunas casas: «situades al carrer que ja en 1566 era conegut com el carrer de les comèdies, no lluny de la Universitat; cosa que ens fa pensar que els estudiants [...] van ser un sector important del naixent públic teatral valencià» (Quirante, 1999: 158-159). Por último, este teatro se basaría en dos núcleos temáticos fundamentales: la celebración de los principales actos religiosos y de los principales actos cortesanos. En ambos casos, como resume Quirante: «representacions on s'exalten els grans eixos que fan de la cortesana una societat ideal» (1999: 112).

En cuanto al papel del autor, actor y espectador, en la práctica escénica cortesana no mantienen unos límites delimitados, sino que el autor puede encargarse de la representación e incluso actuar de forma activa como actor. El teatro cortesano «busca la cohesió entre els dos grans sectors espacials de la representació: la sala i l'escenari, l'actor i el seu públic. Aquest darrer s'integrarà fins i tot en la representació» (Massip, 1992: 39).

⁴⁷ Declarado Monumento Nacional en el año 1931 e incluida en el año 2001 como Patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Otros misterios serían el Misteri de València y el Misteri de Castelló, por ceñirnos al ámbito valenciano.

Sirva de ejemplo el papel de Luis Milán en *El cortesano*, donde el autor constantemente se presenta y convierte en actor dentro de su misma obra.

El lugar de representación de las prácticas escénicas generalmente es la sala o salón interior, en que se representan las églogas pastoriles y los momos (Massip, 1992: 39).⁴⁸ El patio o cortile exterior se convierte en el Renacimiento en uno de los ejes vertebradores del edificio, de modo que también es considerado un lugar apropiado para las representaciones teatrales. Chastel indica, a propósito del cortile: «La représentation [...] à trois lieux possibles: place publique, le cortile, cour du palais. [...] Le cortile a été défini avec autorité a Florence per Michelozzo au palais Médicis, l'adaptation civile du cloître devenu le lieu commun de la demeure» (1968: 42). El Palacio del Real fue sin duda el epicentro de la vida cortesana valenciana durante la corte virreinal. Sus amplias dimensiones permitirían combinar el espacio rural y el urbano; el público —calles y plazas— y el privado; el espacio cubierto —sala— y el descubierto —patio y jardín—; la naturaleza y el artificio (Quirante, 1999: 135). Y el tipo de escena que se utilizaba en el teatro palaciego, como sería el caso del Real, de acuerdo con Massip, era el de la escena paratáctica:

El público ya no circunda totalmente el espacio sino únicamente tres de sus lados. El cuarto es la escena, [...] perfectamente integrada en el marco arquitectónico. [...] Donde mejor se perfila este tipo de disposición escénica es en el gran patio del Palacio de la Aljafería de Zaragoza, convertido en ámbito dramático durante las fiestas y banquetes de las coronaciones de los monarcas catalano-aragoneses documentadas desde el siglo XIII. (1992: 78-79)

Acerca de la terminología que se emplea en la época para definir las diferentes representaciones teatrales, destacan dos expresiones: la primera de ellas es el «entremés», que Romeu i Figueras equipara al término «farsa» en el teatro medieval, y define como «una acció o situació d'intriga o d'embolic divertits o maliciosos» (1994: 50). Cátedra señala la equivalencia entre entremés y escena: «Pues si escena y entremés es lo mismo por su equivalencia, también sabemos que escenas son reuniones tumultuosas festivas» (1992: 36). Varey vincula el término entremés con los *entremets* franceses:

⁴⁸ Según deduce Tordera (2001), a partir justamente de la información de *El cortesano*, el Palacio del Real contenía en su Sala mayor «un teatro instalado de quince gradas de alto para que se acomoden el duque y la reina con su corte de damas, criados y bufones, mientras que los caballeros estaban según Milán sobre un cadahalso o tarima y las damas en otro» (2001: 62).

«entretenimientos que tuvieron sus orígenes en Francia y al parecer se introdujo en la Península durante el siglo XIV. [...] L'*entremets*, como se desprende de la palabra misma, es en sus orígenes un enfrentamiento literario que se hace entre los platos de un banquete» (1992: 68-69). Según Corominas, la palabra deriva de *entremettre* y esta a su vez del latín *intermissus* (Varey, 1992: 72). La segunda expresión, algo más ambigua, es «farsa», que Romeu i Figueras (1994) equipara en significado a «entremés». Jacquot destaca la importancia que tuvo la farsa en el teatro europeo de la época: «Les farces forment le répertoire le plus courant de ces théâtres forains, répandus, comme l'attestent un certain nombre de gravures, en France et en Italie aussi bien qu'aux pays-Bas» (1968: 487). Finalmente, Massip ofrece la siguiente definición:

La farsa, generalment escrita per estudiants, advocats o mercaders, és a dir, pels membres de la nova classe burgesa, que amb incisius crítics i paròdics, funcionaria com a vàlvula de descompressió de les tensions socials i polítiques. El conreu d'aquest gènere està abundantament documentat. (1986: 251)

En cuanto a las obras de la época que mayor influencia o sintonía pudieron haber tenido con *El cortesano*, tanto por su autoría valenciana, como por su intrínseca condición híbrida, entre lo literario, lo fastuoso y lo teatral, tal y como acabamos de introducir, nos centraremos en solamente dos: la *Questión de amor* y *La vesita*.

Questión de amor (1513), publicada en Valencia, obra narrativa anónima, tratado o ficción sentimental (en prosa, pero conteniendo también verso), es una compleja pieza literaria que refleja perfectamente, a modo de crónica de sociedad, el ambiente de la corte de Nápoles —que se puede considerar en muchos sentidos un antecedente de la valenciana de los duques de Calabria—, aquí entre 1508 y 1512, en medio de las guerras de Italia. Para Deyermond (1995) la obra se adscribiría al último periodo de las ficciones sentimentales, que él acota entre 1493 y 1550, y su título sería perfectamente denotativo de su contenido, ya que el debate sobre el amor entre dos enamorados, Flamiano y Vasquirán, es el eje sobre el que gira la retórica y la acción de todo el texto.⁴⁹ Perugini (1995) señala que el contenido de la obra gravita sobre un dilema estrictamente retórico y, por tanto, artificioso: «decidir cuál de los enamorados sufre más, aunque al final la

⁴⁹ La obra ha sido editada en los últimos años, primero por Perugini (1995) y luego por Vigier (2006), en ambos casos con amplias introducciones y profusa y esencial anotación.

respuesta queda suspendida [...] ¿sufre más quien, habiendo conocido el bien, lo ha perdido, o quien padece sin haberlo jamás poseído?» (1995: 29). Por su parte, Vigier, que estudia los géneros presentes en la obra, demuestra, primero, su vinculación con la poesía *cancioneril* anterior, especificando las principales formas métricas utilizadas; luego, cómo sigue los esquemas del género epistolar en determinados momentos; y, en fin, cómo la «Égloga de Torino» que se inserta representa una de las primeras muestras del teatro renacentista español. (2006: 49-69).⁵⁰

Flamiano (correponiendo al histórico Jerónimo o Jeroni Fenollet) y Belisana (Bona Sforza, hija del duque de Milán y de Isabel de Aragón) son los protagonistas de esta égloga ampliada. La aparición de estos y otros personajes históricos, muchos de ellos ligados al antiguo reino de Valencia, como el virrey de Nápoles, el catalán Ramón Folch de Cardona, su mujer Isabel de Requesens, don Jerónimo Lloris, los cardenales Lluís de Borja y Francesc Remolins, las «tristes reinas» (la viuda del rey Fernando I de Nápoles, y su hija), el almirante Bernat de Vilamarí, doña María Enríquez, doña Ángela Vilaragut, entre muchos otros, justifica el hecho de que quisiera publicarse en la ciudad de Valencia. Además, Francisco Fenollet, uno de los protagonistas de *El cortesano*, «debía estar al tanto de las desaventuras amorosas y de las aventuras cortesanas de su hermano, y pudo muy bien [...] sacar a relucir el protagonismo del caballero, heroicamente muerto en Rávena» (Oleza, 1986: 159-160). Siguiendo las tesis de Oleza, las semejanzas entre esta obra y *El cortesano* son abundantes, sobre todo por la afición de componer motes y exhibirlos en ropa y armas, y por la esgrima verbal de salón, que destaca en ambos y que se repite en el *Libro de motes*, el juego de mandar de Luis Milán. Partiendo de la estrecha vinculación que subyace entre estas dos obras y del gran interés que el Duque de Calabria mostró siempre por la cultura y por la literatura, conjeturamos que el Duque pudiera haber influido en la edición de la *Questión de amor* (Oleza, 1986: 161-162, 165).

Otra de las obras que guarda relación con la de Luis Milán es *La vesita*. Quizá Juan Fernández de Heredia (c. 1482-1549), señor de Andilla, su autor, sea quien encarna, mejor que nadie —tal vez sólo Luis de Milán le pudiera disputar esa prioridad—, al poeta de corte en tiempos de doña Germana.⁵¹ Su apellido procedía de Aragón, pero llevaba sangre valenciana por parte de su abuela materna. Su hermana, Violante, casó con el hermano de

⁵⁰ Acerca de la égloga de Flamiano véase el estudio de Agraz Ortiz (2016).

⁵¹ Acerca de la biografía de Juan Fernández de Heredia destacamos Ferreres (1955), Pérez Bosch (2011), Perugini (2012), Marino (2014), Massip (en Fernández de Heredia, 2020) y la entrada biográfica de la Real Academia de la Historia.

Serafin de Centelles, segundo conde de Oliva, precisamente el poeta y mecenas, como hemos señalado, del *Cancionero general*. En 1510, Heredia contrajo matrimonio con Jerónima Beneyto Carrós Pardo de la Casta, una mujer de fuerte temperamento y peculiar sentido del humor, como perfectamente se aprecia en diversas escenas de *El cortesano*. Como militar, Heredia participó en las campañas contra los agermanados (1519-1522), jugando un papel decisivo en el asalto a los castillos de Corbera y de Xàtiva (Marino, 2014: 44). En sus *Batallas y quinquagenas*, Gonzalo Fernández de Oviedo le reserva un espacio al «muy noble e generoso cavallero Johan Fernández de Eredia». Los duques de Calabria lo acogieron como uno de sus miembros predilectos, aunque ya estaba presente en la anterior regencia de doña Germana. Poeta del *Cancionero general* de Hernando del Castillo y considerado como el literato que supo aunar las tradiciones literarias valencianas que había cultivado, Massip confirma esa combinación del siguiente modo:

Conoció y trató a los poetas de la generación de Joan Gassull y Bernat Fenollar y ensambla las dos tradiciones literarias coexistentes en la ciudad del Turia a fines del siglo XV, la aristocrática de corte clasicista que encarnaba el círculo de Roís de Corella, y la burguesa de estilo realista, socarrón y moralizador de los autores del *Col·loqui de dames* (c.1483), el *Procés de les Olives* o *El somni de Joan Joan* (1496-1497). (Massip, en Fernández de Heredia 2020: 18)

Su talento literario, su espontaneidad y, desde luego, sus al parecer irreprimibles escarceos amorosos harían las delicias de las veladas cortesanas celebradas en los salones del Palacio del Real. *El cortesano* presenta a Juan Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y al propio Luis de Milán protagonizando los pasajes más sabrosos de la obra.

Su poesía abarca un amplio espectro de temas y registros, desde la tópica amorosa de su etapa de juventud hasta los temas piadosos que caracterizan su época de madurez, pasando por un periodo intermedio consagrado a la sátira de gusto humorístico (a veces hasta grotesco u obsceno). Tres piezas semi-dramáticas: el *Diálogo del galán y la dama*, el *Diálogo entre amo y mozo por mandado de una señora* y, muy especialmente, el *Coloquio de las damas valencianas*, más comúnmente conocido como *La vesita*, son obras costumbristas, que están en el origen del primer teatro humorístico valenciano (Sirera, 1984c: 261-265). Su obra completa se publica en 1562, gracias a la iniciativa de su hijo Lorenzo Fernández de Heredia, en el taller valenciano de Joan Mey. Romeu i Figueras alude a Juan Fernández de Heredia como el «el primer dramaturg valencià conegut que tractà un tema del país amb els recursos de la seua tradició» (*apud* Sirera,

1986: 263). Se le ha considerado como un poeta parcialmente en catalán por su obra *La vesita*, que es el máximo exponente del poliglótismo de la época y es obra trilingüe en castellano, valenciano y portugués. El *Cancionero general* recoge dieciséis poemas del autor. Nueve poemas sueltos suyos figuran, además, en *El cortesano* de Luis de Milán. Tres manuscritos recogen parte de su obra (el ms. 2050 de la Biblioteca de Cataluña, y los mss. 2601 y 5593 de la BNE, los tres de origen valenciano), pero otras muchas colecciones manuscritas e impresas de los siglos XVI y XVII se hacen eco de sus poemas, lo cual dificulta enormemente la tarea de una edición crítica de sus textos que complete y mejore la muy meritoria de Ferreres (1955). Afortunadamente, el ms. 5593, un códice copiado e iluminado con esmero, para servir de regalo a un particular (y por ello, casi no utilizado luego para nuevas copias), que reúne sesenta y tres obras poéticas, veinticuatro de ellas de Fernández de Heredia, ha sido recientemente editado y estudiado por Marino (1992, 2014). Juan Fernández de Heredia encarna, en suma, el ideal de cortesano renacentista. Su capacidad para combinar lo serio con lo burlesco, su reputación de hombre culto y animador cortesano a la vez, y, por último, su papel sobresaliente dentro del contexto histórico y literario que le tocó vivir quedan reflejados en sus escritos de poesía y teatro (sin olvidar sus cartas).

La vesita, o *Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y pláctica que las damas de Valencia acostumbran a hauer y tener en las visitas que se hacen unas a otras*, fue representada en dos ocasiones, la primera en presencia de Germana de Foix y el marqués de Brandemburgo, en 1526; la segunda, con motivo del enlace entre el duque de Calabria y doña Mencía de Mendoza, en 1541. La obra tiene un carácter elaborado y refinado, que refleja un mundo cortesano donde se disipan los límites entre autor, actor y espectador, como ocurre en la *Questión de amor* y en *El cortesano*.

Desde el inicio se conoce que el destinatario va a ser cortesano, de modo que va a ser un teatro elitista y con la finalidad básicamente recreativa o de esparcimiento lúdico. El prólogo se subdivide en tres partes: el prólogo en sí, como introducción de la obra, el anuncio del capellán y los preparativos de la señora. La otra parte, la «visita», se ambienta en la esfera cortesana donde —siempre satíricamente— los personajes actúan de acuerdo a los usos sociales de la nobleza (Sirera, 1984c: 264). En la primera parte de la obra, se observa el influjo de la literatura satírica valenciana, ya que está escrita casi por completo en catalán. Sin embargo, la segunda parte se sumerge en el costumbrismo y en el retrato de los usos sociales de la nobleza, aunque el autor nunca abandona ese toque satírico e irónico. En *La vesita* se detallan también los juegos de la corte y, de hecho, se finaliza la

representación resolviendo el conflicto con un torneo (Sirera, 1986: 256). Considerando que la obra se representó en dos ocasiones, es necesario indicar las variaciones entre una puesta en escena y la otra. El prólogo de la representación de 1541 incluye un diálogo entre Juan Fernández de Heredia y su esposa Jerónima, que ha sido valorado por Sirera como un «auténtico *tour de force* de ingenio», en el que se narran los preparativos de la misma representación (1986: 265).

Uno de los puntos clave de esta obra teatral es la fuerza de uno de los personajes principales, doña Jerónima Beneito, en una línea que Massip describe del siguiente modo:

El meollo o línea de fuerza de *La vesita* lo constituye, sin duda, la franca verbosidad de la protagonista doña Jerónima, que se queja de la maldita costumbre femenina de hacerse visitas, y se desazona ante la inminencia de la recepción hasta el punto de regañar a una servidumbre de origen castellano muy henchida de ínfulas, según los tópicos del momento. Esto da pie al autor a confrontar las diferencias de comportamiento entre Valencia y Castilla, un asunto que estaba a flor de piel en una época en la que la castellanización de la alta sociedad valenciana había empezado algún tiempo antes su rápido e imparable proceso, especialmente desde la muerte del rey consorte de Castilla, Fernando el Católico. (Massip, en Fernández de Heredia, 2020: 26)

Finalmente, a efectos de comparación con *El cortesano*, veremos que un texto como *La vesita* comparte, si no todo, mucho: algunos de los protagonistas reales (Fernández de Heredia y su esposa), el bilingüismo representando en parte por doña Jerónima Beneito, la presentación dialógica, los géneros y las formas poéticas (el empleo de lírica tradicional), la retórica humorística, el uso de equívocos y constantes juegos verbales, etc.

A finales del siglo XVI se produce, para acabar este somero repaso, una continuación de la tradición teatral y espectacular. Fruto de esta continuidad será la llamada «Academia de los nocturnos»,⁵² institución que prolongó los usos de la literatura cortesana de la primera mitad de siglo, enriqueciéndola cualitativamente, con enorme erudición y buen gusto. Bernardo Catalá de Valeriola la fundó en 1591 y pertenecieron a ella personalidades tan relevantes como Gaspar Aguilar, Gaspar de Mercader, Jerónimo de

⁵² Véase la edición de Canet, Rodríguez y Sirera de los diversos volúmenes de *Actas de la Academia de los Nocturnos*, publicados en Valencia, entre 1988-1999.

Virués, Guillén de Castro o Cerdán de Tallada.⁵³ Naturalmente, se mantendrá, por otro lado, la tradición del fasto cortesano, como demuestran obras como *Las suertes trocadas y torneo venturoso* de Francisco Tárrega, o los testimonios de que los juegos de salón estaban presentes en la realidad social, en obras como *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro o *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader.

Esta última obra, publicada en la imprenta de Joan Mey, en el año 1600, se convierte en el último exponente de esta literatura marcada por el fasto literario del quinientos valenciano, del que hemos estado hablando en toda esta sección. Su autor, que fue el primer conde de Buñol, formaba parte de la nobleza aristocrática, participó en la Academia de los Nocturnos y fue el promotor de un notorio torneo celebrado en Valencia, a finales de febrero o principios de marzo del año 1592. Aún más, estuvo presente en las dobles bodas (de Felipe III con Margarita de Austria, y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto), celebradas en Valencia en 1599, y se desplazó a Denia junto con el Duque de Lerma y su séquito para recibir a Felipe III, formando parte del torneo enmarcado en las Fiestas de Denia y sobre el cual Lope de Vega publicaría una relación (Ferrer, 2000: 261). *El prado de Valencia* narra de modo pastoril los aspectos privados de las fiestas celebradas en Denia y Valencia el año 1599, con motivo de esos enlaces, narrando similares juegos de salón a los que aparecían en *El cortesano* (1561) y, aun antes, en la *Questión de amor* (1513), describiendo con igual riqueza las vestimentas de los nobles.

⁵³ Oleza (1986) resume la abundante aparición de academias que pretendían seguir esa estela cortesana dejada por la corte virreinal: la Academia de los Adorantes (1599), Los montañeses del Parnaso (1616), fundada por Guillén de Castro, o Sol de Academias, fundada en 1656 por el Conde de Elda.

2.2. «Segundo Orpheo»: Luis Milán, escritor y músico del Quinientos valenciano

Luis Milán, apodado «Segundo Orpheo» por Gil Polo, en el «Canto del Turia» de su *Diana enamorada* (1564, III, v. 224), fue uno de los miembros más destacados de esa esplendorosa corte virreinal valenciana del Duque de Calabria y la Reina doña Germana de Foix, a la que nos hemos estado refiriendo. Si queremos esbozar los trazos fundamentales de su biografía, hemos de empezar hablando directamente de su obra literaria, puesto que las principales fuentes que ofrecen datos sobre la personalidad de Milán se refieren a su labor como escritor y músico. Y, de hecho, confirmamos plenamente ese perfil si nos adentramos en los contenidos de las producciones literarias y musicales suyas conservadas: el *Libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El libro de música intitulado el Maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Luis Milán fue realmente lo que hoy llamaríamos un compositor (o, incluso, podríamos decir, atendiendo a su personalidad expansiva, un cantoautor): escritor de una copiosa obra poética, pero también prosística, compositor original de letras y músicas de piezas líricas, teórico musical y, además, ejecutante de sus propias composiciones y de las de otros.

Su primera obra, el *Libro de motes de damas y caballeros* fue publicada por la imprenta de Francisco Díaz Romano en 1535 (Ilustración 4). Es una obra singular, que se presenta como un pequeño volumen, en formato reducido de 16º, apaisado, con caja de escritura 51 x 77 mm., es decir, un tamaño idóneo para ser llevado encima, con el que poder jugar e ir pasándolo de mano en mano. El libro consiste en un juego de mandar a la manera italiana en el que damas y caballeros se motejan entre sí. Las damas demandan a los caballeros diversos tipos de acciones: movimientos (quitaos la gorra de la cabeza, arrodillaos ante la dama, dad saltos de alegría...) o acciones poéticas (recitad suspirando, cantad...).

mas dicho seruidor de damas. i. 4
La manera como se ha de jugar
este juego de mandar,

 Niendo vn cauallero el libro
entre sus manos cerrado. Su
plicara a vna dama q le abra:
y abierto que le aya ballaran
vna dama y vn cauallero pitados cada
vno con vn mote delante si. El de la da

ma sera para mada el caualllo. El qual
ha de ser muy obediēte pues por la obe
diciencia q ha de tener en dazer lo que le
mādara la dama: tiene mote a su propo
to en el libro. Y el cauallero que no se
ra obediēte / sea condenado por las da
mas en lo que les pareciere y echado o
la sala. Despues otro cauallero y otra
dama baron lo mismo q los primeros
ban becho y todos los otros despues
por su orden hasta que las damas mā
den cessar el Juego. .:

Ilustración 4. Instrucciones del juego en *Libro de motes* de Luis Milán. Fuente: Edición facsímil en Parnaseo.

Se ha considerado una suerte de juego pedagógico para la nobleza valenciana, puesto que se recogen y enseñan refinados modales, apropiados para la corte. Es, evidentemente, un libro de instrucciones lúdico y artístico: provoca y promueve el juego de pasatiempo cortés, pero a través de formas líricas muy bien elaboradas, sofisticadas y festivas. Vega (2006), en su edición de la obra, acompañada de un sólido estudio crítico, pone de manifiesto y en relieve ese carácter de entretenimiento cortesano, que también resumen otras estudiosas, como Perugini: «La mise en œuvre d'un jeu littéraire et verbal, destiné à divertir et générateur de rire, aboutit à l'inversion des rôles de dominant et de dominé qu'établissent les prémices de l'œuvre» (2012: 310). El estudio de Vega recoge un análisis pormenorizado de cada uno de los noventa y seis motes incluidos en el librito, detallando los temas, motivos y formas cancioneriles, muchos de ellos coincidentes con los que vamos a observar en *El cortesano*; la influencia de una «filosofía» o «urbanidad» cortesas, siguiendo las recomendaciones de *Il cortegiano* (1528) de Castiglione; y, además, la presencia más o menos declarada o velada de damas de la corte, incluida la reina doña Germana, muchas de ellas presentes, cómo no, también en *El cortesano*. A partir de ese análisis, Vega no tiene dudas, además, a la hora de considerar la obra como perteneciente a una corriente que hoy llamaríamos profeminista, por su defensa del ingenio dialéctico femenino (a la par o superior al masculino) y de las argumentaciones, entre serias y frívolas, en favor de la mujer.⁵⁴

⁵⁴ Otras composiciones similares de la época en el ámbito valenciano las encontramos en *Flor de enamorados* o en el *Sarao de amor* de Joan Timoneda. Puesto que en *El cortesano* aparecen abundantes motes, como los del *Libro de motes*, Ríos Lloret ha llegado a considerar esa sección como un capítulo susceptible de ser desgajado de la totalidad de la obra (2003: 228).

La segunda obra editada de Luis Milán es *El libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en 1536 en la misma imprenta, la de Francisco Díaz Romano.⁵⁵ El dedicatario de esta obra, como hemos comentado, es el rey Juan III de Portugal. En el folio vi-r de la edición hallamos un grabado de Orfeo, tañendo una gran vihuela, presentado en la orla como «primer inventor de la vihuela en el mundo»; con el mismo nombre encomiástico presenta a nuestro autor, entre bromas y veras, don Diego Ladrón, en *El cortesano*: «Señoras, he aquí a Orpheo, que yo le querría más feo».

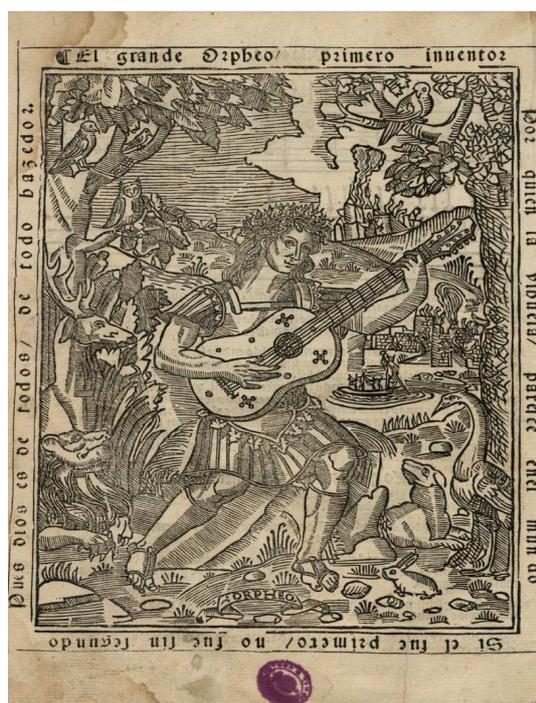


Ilustración 5. Grabado de Orpheo en *El Maestro* (1536).
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

La de *El Maestro* está considerada como la segunda parte de la trilogía pedagógica que Milán habría ido elaborando con el propósito, más o menos deliberado o consciente, de poder contribuir, a partir de su personal formación y habilidades, a la formación cultural —literario-musical— nobiliaria en su tiempo. El principal objetivo de *El*

⁵⁵ *El Maestro* de Milán destaca como la primera de una serie de obras compuestas para este instrumento durante el siglo: *Los seis libros del Delphin de música de cifras para tañer* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538) de Luis Narváez; *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, Juan de León, 1546) de Alonso de Mudarra; *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba) de Enríquez de Valderrábano; *Libro de música de vihuela* (Salamanca, Guillermo de Millis, 1552) de Diego Pisador; *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, Martín de Motesdoca, 1554) de Miguel de Fuenllana; y *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1574) de Esteban Daza.

Maestro, en concreto, sería facilitar, a modo de manual, ejemplos varios a los maestros y ejecutantes de música implicados en la animación e instrucción de los nobles, hombres y mujeres; y hacerlo proporcionándoles materiales y pautas esenciales de ejecución musical relacionada con el cultivo de la sensibilidad estética. La obra ofrece, como estudia Escartí (2001), unas directrices marcadas y refinadas que demuestran no solo el evidente dominio del arte musical por parte de Milán, sino sus habilidades y aptitudes pedagógicas. La idea del didactismo se refuerza desde el momento en que el autor declara que su libro está compuesto como si un maestro enseñara vihuela a su discípulo, de modo que las composiciones van ascendiendo en el grado de dificultad. Así, ese *ars* musical cuenta con un amplio programa compositivo: un total de cuarenta fantasías, seis pavanas y cuatro tientos para vihuela, once villancicos en castellano, once villancicos en portugués, cuatro romances y seis sonetos en italiano.⁵⁶

El libro está considerado como el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianos a la hora de plasmar la notación musical.⁵⁷ Pero Milán incorpora metros italianos con música supuestamente compuesta por él, en contraste con la transcripción de las partituras de romances y villancicos de la tradición más arraigada. Otra de las singularidades de *El Maestro*, destacada por Colella, a partir de los estudios de Griffiths (1998) y Arriaga (2007), radica en el hecho de que las canciones acompañadas con vihuela intentan formalizar, a través de la escritura musical, «una modalidad de interpretación (el canto acompañado) muy difundida en el mundo de los *improvisatori* que ya en la segunda mitad del XV actuaban en las cortes españolas e italianas, sobre todo la napolitana» (2019: 172).

Esta relación con los *improvisatori* es ampliada por Adesso (2011), quien la aplica también al campo teatral, que ha de ser tan relevante en *El cortesano*. Puesto que ya desde el periodo de Alfonso el Magnánimo se modelaba como una derivación política, cultural y musical de hegemonía castellano-aragonesa, este aspecto es una muestra más de influencia recíproca, que se refleja en otras obras del momento como las *Ensaladas* de Mateo Flecha o el repertorio del *Cancionero de Uppsala*.

⁵⁶ Siguiendo a Ravasini, *El Maestro* «se configuraba como un arte en el dominio de la música, del canto y de la danza —otros saberes imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte—» (2010a: 77).

⁵⁷ Tanto Sánchez Palacios (2015) como García Sánchez (2019) detallan las semejanzas entre la notación musical utilizada por Milán y la de las tablaturas italianas. La tablatura napolitana, por ejemplo, indica el modo de posición de los dedos en el hexagrama, aunque en Italia se imprimía de forma inversa.

Finalmente, *El cortesano* sería la tercera parte de este progresivo y gradual proyecto didáctico y artístico que supuestamente iba elaborando Milán, en este caso presentando un modelo de comportamiento social y de vida cortesana a través del arte de la buena conversación (Ravasini, 2010a: 77). A lo largo de sus seis Jornadas, como comprobaremos, se va mostrando, como si la viéramos a través de los cristales transparentes de una ventana al pasado, la vida cotidiana identificada con la *joie de vivre* en la corte virreinal, con sus actividades principales —cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón. Ejerciendo la reina doña Germana de Foix y el duque de Calabria de mecenas, testigos, protagonistas, y a la vez siendo espectadores históricos de lo que va sucediendo, Luis Milán, acatando siempre sus órdenes y declarándose como un *maître à penser* (Colella, 2015: 232), dirige todas esas acciones artístico-festivas y se erige como auténtico protagonista de su propia ficción. Una ficción cuyo cuerpo textual compondrán, como vamos a ir examinando, toda suerte de villancicos, canciones, motes, romances, sonetos, coplas; paremias de varios tipos (refranes, sentencias, máximas, dichos, proverbios); abundantes juegos de palabras; alusiones y referencias. Todo esto, junto con una teatralidad que se ofrece al lector no sólo explícita en las diversas representaciones documentadas, apuntadas como tales (las farsas, monterías, máscaras, galas; los cambios de escenario; las lecturas dramatizadas), sino también implícita, a través de acotaciones, descripciones de indumentaria y complementos, gestualidad, modos y voces más o menos impostadas. De la trilogía de obras examinadas que conocemos adscritas a Luis Milán, *El cortesano* sería, en fin, la que se consideraría más compleja, y también la más original y lograda a nivel temático, estructural y estilístico.

Los críticos reconocen una fuerte conexión entre estas tres obras, apreciable a partir de la constatación de una amplia intertextualidad. Así, en *El cortesano* se insertan textos recopilados en *El Maestro* o motes citados en *El libro de motes de damas y caballeros* (Ravasini, 2010a: 77).⁵⁸ La trilogía o tríada de obras aspiraría, en definitiva, alcanzar a todos los ámbitos sociales y culturales de la nobleza y media y alta burguesía valenciana. Por eso resulta tan importante la exhibición de todo el ceremonial de poder que se produce en las páginas de *El cortesano*, mediante las representaciones y las fiestas, ceremonial menor —no estamos ante grandes montajes, apabullantes en su espectacularidad—, pero repetitivo e incisivo, ingenioso, amable y divertido. Más aún, teniendo en cuenta que esta

⁵⁸ Sobre los estudios musicales centrados en el *El cortesano* véanse los estudios de Colella (2016, 2019) y Gásser (2017).

corte trataba de ganar adeptos entre la aristocracia local, en una época de tránsito político encabezado por el rey Carlos I y con conflictos económicos, sociales y bélicos, como el reciente de las Germanías, muy próximos y todavía amenazantes.

Una vez presentada en síntesis la obra literaria y musical de Milán, procede pasar ya a exponer los aspectos biográficos que conocemos del autor a partir de la historiografía y de los datos aportados justamente por estas obras.

Se desconoce cuáles fueron el lugar y la fecha exactos de nacimiento de Luis Milán y Eixarch.⁵⁹ Se duda entre Valencia y Xàtiva, y se suele proponer una fecha imprecisa, a finales del siglo XV o principios del siglo XVI.

De este modo, Luis Milán —o Lluís del Milà—, autor y músico, se identifica con el hijo de Luis Milán, señor de Massalavés, y Violante Eixarch. Debido a su vinculación a la familia Borja, pudo pertenecer al estado eclesiástico en algún momento de su vida, se casa con Anna Mercader y junto a ella conocemos la existencia de una hija, Violant Anna Milán, y la fecha de la muerte de Luis Milán, según Escartí, anterior a 1559.⁶⁰

Los restantes datos sobre la vida del autor proceden de sus obras literarias y musicales, así como de las producciones de otros poetas, como es el caso de Juan Fernández de Heredia. Las producciones literarias coetáneas asocian las personalidades del músico y el autor literario en una misma figura. Es el caso de las *Obras* de Juan Fernández de Heredia o el *Proceso de Coplas* que estudia Villanueva (2011). Hemos aludido, al principio de

⁵⁹ Para la biografía de Milán, los estudios fundamentales son los del Marqués de Cruilles (1891), Ruiz de Lihory (1903), Romeu Figueras (1951), Ferrer (1993), Solervicens (1997), Escartí (2001, 2009, 2010), Vega (2006), Lorenzo (2009), Ríos Lloret (2009), Villanueva (2011), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019) y Colella (2019). Seguiremos fundamentalmente los datos más actualizados de Escartí (2001, 2010) y los cuatro últimos mencionados: Villanueva (2011), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019) y Colella (2019).

⁶⁰ La documentación principal, que aporta más detalles y que permite plantear algunas hipótesis, se encuentran en el Archivo del Reino de Valencia. Tanto Escartí (2001, 2010) como Sánchez Palacios (2015) han investigado sobre ello, incluimos los procesos y codicilos que aportan sobre el autor: «El Codicil del 22 de març de 1519 (ARV, Protocols, núm. 2090, Protocol d'Ausiàs Sanç, ff. 3r i v) dictat per en Lluís del Milà, a qui Escartí considera pare de l'escriptor, senyor de Massalavés, casat amb Violant Eixarch. El pare deixa com a hereus dels seus béns Pere Milà i Joan Milà, els seus fills. Això fa suposar a Escartí que Lluís del Milà encara no havia nascut. El Procés del 1542 (ARV: Processos de la Reial Audiència, part III, apèndix, núm. 412, f. xxxvi r) on es parla d'un Lluís de Milà que ha rebut formació de clergue, tot i que el mateix Escartí descarta que hagués rebut ordes majors, perquè els troba casats en documents posteriors. La vinculació dels Milà amb la família Borja és un element justificatiu de la carrera eclesiàstica d'aquest personatge, per a l'investigador valencià. El document il·lustra els diferents plets i processos que Lluís del Milà va mantenir per diverses rectories, entre elles la d'Onda (Castelló, pertanyent a la diòcesi de Tortosa). Els processos de l'any 1543 ARV: Processos de la Reial Audiència, part III, apèndix, núm. 412, f.2r, on apareix com a «cambredor de sa sanctedat» i es perllonguen fins després de la defunció de la seua muller, Anna Mercader. La majoria de plets van estar relacionats amb els enfrontaments que va mantenir amb el seu germà Pere, senyor de Massalavés, i que continuaren després de la mort del mateix Lluís. Lluís del Milà, senyor de Massalavés, va morir a Alzira al voltant del mes d'agost del 1559 mentre es fugia de la pesta que delmava València, ARV: Processos de la Reial Audiència, part I, lletra A, núm. 33» (2015: 8-9).

esta sección, al «Canto del Turia» de Gaspar Gil Polo incluido en su *Diana enamorada* (1564) en el que se le ensalza como «Segundo Orpheo» y Joan Timoneda en su «Romance metafórico» incluido en *Rosa de amores* (1573).⁶¹

A partir del poco estudiado *Proceso de coplas* conservado en el manuscrito 2050 de la Biblioteca de Catalunya, obra compuesta por Juan Fernández de Heredia, Villanueva (2011) aporta nuevas informaciones sobre la biografía de Luis Milán. Villanueva plantea la existencia de tres Luis Milán, el primero de los cuales sería nuestro autor: Luis Milán y Eixarch, hijo de Luis Milán y Llançol, señor de Massalavés, y de Violant Eixarch. En el *Proceso de coplas* se alude a la enfermedad mental que sufría Luis Milán y Llançol, hasta tal punto de que dependió de un tutor desde 1533 (2011: 69). Su enfermedad mental sería tan acusada como para ser apodado como «el enfermo» (o «el loco»).

Desde Asenjo Barbieri (1890), en el siglo XIX, hasta Arriaga (2007), editor de *El Maestro*, se había constatado la existencia de dos Luis Milán, que serían los mencionados previamente, pero se había descuidado —argumenta Villanueva— el examen de ese ms. 2050 de la BNE, cuya lectura obliga a un cambio de apreciación respecto a las otras fuentes.⁶² El poema núm. 22, vv. 1-13 (f. 136v), reza así:

Señor don Luis Ferrer,
quien las coplas me a traýdo,
como apenas l'[h]e [entendido],
no puedo bien responder.
Pregunté: — ¿Por quién se dan
las coplas no me dirés?
Dixo: — En ellas lo verés:
por don Luis del Milán.
Como hay tres no sé cuál es.
El re, mi, fa, sol, declara
quál es de los dos señores,
con puntos que son mayores
que si fuesen por la cara. (2011: 73)

⁶¹ Véase para este romance la edición de V. Beltrán (2018a: 39-41).

⁶² Fuentes que eran, básicamente, las *Obras completas* de Juan Fernández de Heredia (Valencia, Joan Mey, 1562) y el ms. 2621 de la BNE.

Otro de los argumentos que Villanueva esgrime es la rúbrica del poema núm.16, en la que aparece de forma evidente la existencia, como aquí, de tres familiares y no dos:

Respuesta de Juan Fernández, en la qual nota a don Luis de los malos consonantes, y responde al apodo; y juntamente dize que aquellas coplas, su tío don Luis Milán, el loco, se las debe ayudar a hazer; y por que se entienda de qual don Luis habla, porque ay otro primo suyo, declárase. (2011: 73)

De modo que, como se desprende, además, de la referencia en el mismo poema núm. 16 a la «trinidad» (v. 45) o las «tres personas» (v. 46), Luis Milán, como en el poema núm. 22 («como hay tres no sé cuál es»), el vihuelista y escritor tendría un «tío» apodado «el loco» y, como vamos a ver, un primo homónimo. El testimonio de la coexistencia de estas tres personas se confirma en el poema núm. 18 del mismo manuscrito. Aunque se señale que hay un tío y un sobrino, el término «sobrino» se considera un error ya que en la rúbrica se hace referencia a la respuesta pasada, esto es, a la rúbrica del poema núm. 16:

Respuesta de don Juan Fernández a don Luis del Milán, en la qual torna a tocar lo que dixo en la otra respuesta pasada, y es que su tío o sobrino le ayudan a hazer las coplas; y agora dize que no, sino que le dan de comer, y tócale del yr mal vestido y senzillo en invierno. (2011: 74)

En el poema núm. 18 se vuelve a constatar la presencia de los tres: el mozo o el padre (según la fuente), el otro y «vos» (el vihuelista). Si aceptamos la teoría de Villanueva, se resolverían, por tanto, dos de las incongruencias que aparecen en *El cortesano*. De un lado, la referencia que se hace a Pedro Milán en la obra: «Dixo la reyna: por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que léays». Luis Milán sería efectivamente el primo de Pedro Milán y Eixarch. Este Pedro Milán aparece descrito en varias ocasiones como «servidor» de la Reina, como si fuese su apodo y revela una relación cercana entre la Reina y este familiar de nuestro autor. De otro lado, está el problema del fragmento del colofón en el que se expresa la «voluntad y contentamiento» del autor, cuando en teoría fallece en 1559. Esta teoría terminaría con esta contradicción ya que Luis Milán podría haber estado vivo en el año 1561.

Este hallazgo de Villanueva nos encaminó a investigar nuevas fuentes para comprobar la existencia de un tercer Luis Milán, reflexionar sobre la verdadera identidad de Luis Milán e indagar sobre esas hipotéticas estancias en Portugal e Italia que pudieran haber influido en la trayectoria vital y artística de nuestro autor. En ese sentido, el estudio de la obra del abad Jean Joseph Expelly nos ha ofrecido datos de interés que ayudan a despejar algunas de las incógnitas. Esta obra, titulada *Della Casa Milano Libri Quattro*, está dedicada a Giacomo IV Francesco di Paula Milano-Franco-Gioeni-De Aragona, VII Marqués de San Giorgio, III marqués de Polistina y II Príncipe de Ardore.⁶³

El único autor que la recoge en su bibliografía es Colella (2019).⁶⁴ El propósito del libro parece ser el ensalzamiento de la casa Milán, atendiendo a sus orígenes antiguos, desde época de la Reconquista, con el rey Jaime I, el Conquistador (1208-1276), a las diferentes ramas del linaje Milán repartidas por libros varios, y a la exaltación de la rama partenopea de los Milán. De hecho, el libro tercero es el que mayor número de páginas ocupa y proporciona una sección única con la relación de parentesco de la familia Milán con otras familias nobiliarias italianas, como la Casa Tolfa o la Casa Ventimiglia.

En cambio, nuestro interés se focaliza en los tres libros que desarrollan cada uno de los linajes de la baronía de Massalavés, la rama napolitana de los Milán y el origen del condado de Albaida en la familia Milán. Así, uno de los matrimonios producidos en el siglo XV es clave única para el proceso linajístico de esta familia: el contraído entre Juan III Milán, IV señor de Massalavés, y Catalina de Borja, hermana de Alejandro VI Borja, quien se convertiría en Papa Calixto III. Ambas familias procedentes de la nobleza

⁶³ La obra no posee ningún estudio crítico ni se ha traducido al español. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, donde ha sido digitalizada. La única fuente estudiada que recoge esta obra es la de Colella (2019). El autor estudia, además, otras fuentes napolitanas sobre el linaje de Milán (2019: 48).

⁶⁴ Colella proporciona información de la parte del linaje que permanece en Nápoles, sobre todo las figuras de Pedro Milán y Ausiàs Milán, figuras reconocidas en la corte de Alfonso el Magnánimo. Como señala Colella: «el protagonismo que tuvo Auxià del Milà al ayudar a Lucrezia d'Alagno durante su relación sentimental con el Magnánimo hasta el punto de evitar desencuentros diplomáticos entre el Magnánimo y el papa Calixto III, tío de Auxià» (2019: 49). Asimismo, comenta la figura de Baltasar I Milán relacionado con el rey Federico I y su hijo Fernando, el Duque de Calabria. De este Baltasar destaca la cercanía con el Duque de Calabria.

setabense. De este enlace matrimonial nacieron siete hijos, cuatro varones y tres mujeres, como mostramos en la siguiente tabla o diagrama:⁶⁵

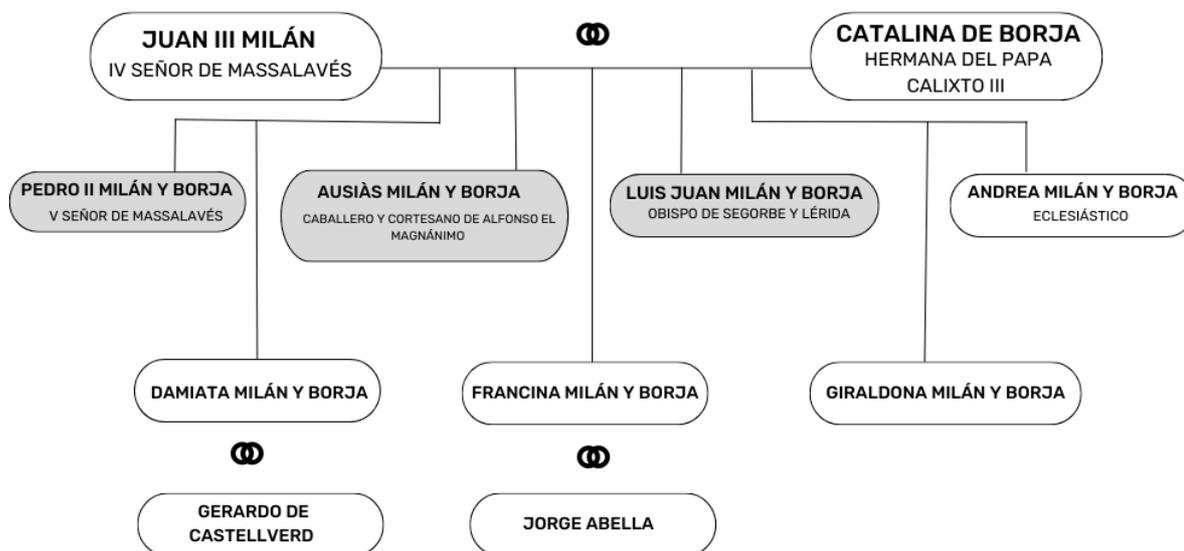


Ilustración 6. Matrimonio entre Juan III Milán y Catalina de Borja y su descendencia. Elaboración propia. Fuente: *Della casa Milano* (1753) del Abad J.J. Expelly.

Los tres primeros hijos están diferenciados en color porque van a ser las figuras importantes en el desarrollo de esas tres ramas del linaje. El primogénito, Pedro II Milán y Borja, fue quien continuó la baronía de Massalavés heredada por sus antecesores. Ausiàs Milán y Borja, junto con su hermano Pedro, acompañan a Alfonso el Magnánimo en su campaña en Nápoles, y su servicio les reporta concesiones y territorios importantes; la descendencia de Ausiàs permanecerá en el país italiano. El tercergénito, Luis Juan Milán y Borja, una de las figuras más emblemáticas de la familia, obispo de Segorbe y Lleida, llega a ser cardenal pontificio por los Cuatro Estados y actúa como legado en

⁶⁵ La elección de la cantidad de familiares incluidos es personal, de acuerdo con la pertinencia respecto al estudio. Los nombres propios han sido traducidos por nosotros al español.

Bolonia.⁶⁶ Se encarga de dejar herencia a sus hijos ilegítimos y su primogénito — legitimado por el rey Juan II— será el primer conde de Albaida en la segunda mitad del siglo XV, en concreto en 1477. El cuarto hijo, Andrea, fue eclesiástico. En cuanto a las hermanas, Damiata casó con un noble valenciano, Gerardo de Castellverd, y Francina hizo lo propio con un noble napolitano, Jorge Abella. De la última de las hermanas, Giraldona, no se informa, ni sobre su estado civil ni sobre su posible descendencia.

Es el momento de proseguir con la evolución dinástica de estos tres personajes. El primogénito, Pedro II Milán y Borja, V señor de Massalavés, viaja con Alfonso el Magnánimo a Nápoles y adquiere un papel importante dentro de la corte. Colella lo detalla:

Pere del Milà (m.1466), V señor de Massalavés, primero fue paje del Magnánimo, quien después ascendió a consejero en las guerras de Nápoles y camarero mayor. Finalmente, lo hizo castellán y gobernador de Ischia (1452), Monteleone (1454) y Tropea (1458), y otras tierras en Calabria, mereciendo de las rentas de ellas de por vida. (2019: 48)

El enlace matrimonial de Pedro se concierta con una dama de una familia patricia napolitana, Covella o Cubella del Doce. El primogénito, Juan Milán y del Doce, será el abuelo paterno de nuestro Luis Milán y Eixarch. Observemos el siguiente diagrama con información relativa a esta rama familiar:

⁶⁶ Véase, para el estudio de la biografía de Luis Juan Milán y Borja, Fernández de Córdoba (2013).

BARONÍA DE MASSALAVÉS

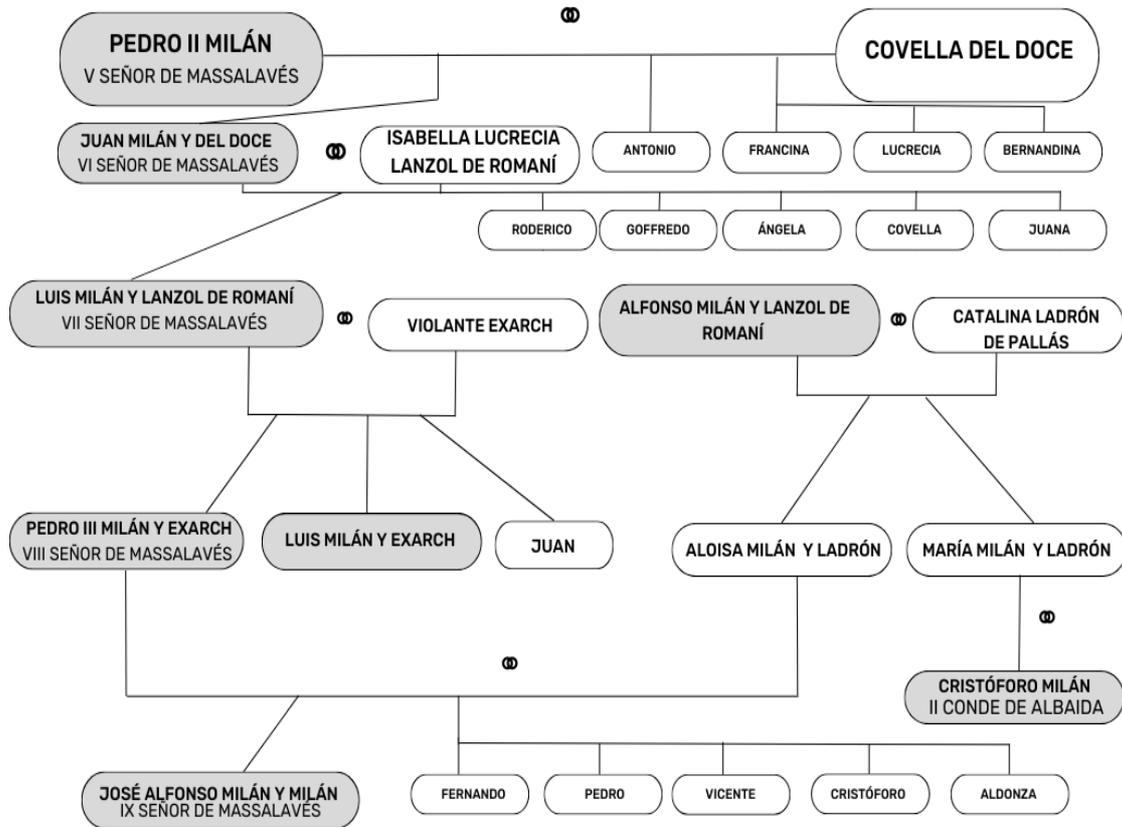


Ilustración 7. Baronía de Massalavés desde Pedro II Milán (V señor de Massalavés) hasta José Alfonso Milán y Milán (IX señor de Massalavés). Elaboración propia. Fuente: *Della casa Milano* (1753) del Abad J.J. Expelly.

En este esquema observamos cinco generaciones de señores de Massalavés. Juan del Milán y del Doce casará con Isabella Lucrecia Lanzol de Romaní, una familia perteneciente a la nobleza valenciana. Su primogénito, Luis Milán y Lanzol de Romaní, será el VII señor de Massalavés, y es el que aparece apodado en el estudio de Villanueva (2011) como «el loco». Efectivamente, su matrimonio se da con la dama valenciana Violante Exarch. Esta unión da como fruto tres varones: Pedro III Milán, Luis Milán y Juan Milán. Este Luis Milán y Exarch es el que hemos asumido desde la historiografía como el músico de vihuela y escritor perteneciente a la corte virreinal del Duque de Calabria y la reina doña Germana de Foix, autor de *El cortesano*. Su hermano, Pedro III Milán, VIII señor de Massalavés, es descrito por el Abad Expelly como un caballero honorable y virtuoso, que acompañó al emperador Carlos V en diversas campañas bélicas

relevantes, como la de Túnez en 1535. En la obra de *El cortesano*, aparece mencionado como «servidor» de la Reina doña Germana, pero desconocemos el motivo por el cual se apoda como primo —y no hermano— del autor Luis Milán.

Asimismo, dentro de esta rama del linaje, destaca el hermano de Luis Milán y Lanzol de Romani, Alfonso, quien casa con Catalina Ladrón y Pallás. De este matrimonio nacen dos hijas que acaban casándose con sus respectivos primos, uniendo así una parte del linaje con el otro, de modo que Aloisa Milán casa con el hermano de Luis Milán y Eixarch, Pedro III Milán, mientras que su hermana doña María Milán casa con Cristóforo del Milán, II Conde de Albaida.

Pasando a la siguiente rama del linaje, y siguiendo el orden propuesto por el abad Expelly, es la iniciada por Ausiàs del Milán en Nápoles, en la que se desarrollará el Marquesado de San Giorgio. Observamos la evolución de la rama en el siguiente diagrama:

MARQUESADO DE SAN GIORGIO

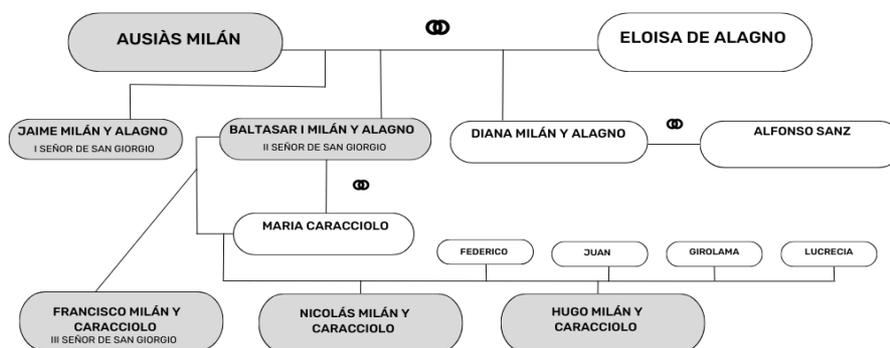


Ilustración 8. Marquesado de San Giorgio. Elaboración propia. Fuente: *Della casa Milano* (1753) del Abad J.J. Expelly.

Ausiàs Milán, vinculado al círculo cortesano de Alfonso el Magnánimo, obtiene, como hemos comentado, grandes retribuciones, tanto en territorios como en otras mercedes, que le permiten establecer su linaje en Nápoles. Casado con Eloisa de Alagno tendrán tres hijos: Jaime Milán y Alagno, el primer señor del Marquesado de San Giorgio, Baltasar Milán y Alagno, el II señor de San Giorgio, y Diana Milán y Alagno, que se unió en matrimonio con Alfonso Sanz, una persona cercana a la corte partenopea, lo que le aseguraba un próspero futuro. El primogénito muere sin descendencia y es su hermano Baltasar quien hereda el marquesado. Este es un personaje interesante ya que permanece en el entorno de la corte napolitana y adquiere un papel importante dentro de la misma. De acuerdo con Colella:

[El Duque de Calabria] En 1501 con solo 13 años, junto con Antonio de Guevara, resiste durante seis meses en Taranto al cerco terrestre y marítimo del Gran Capitán. En estas trágicas circunstancias el heredero al trono, en calidad de lugarteniente del reino de Nápoles, otorga a Baltasar del Milà, otro hijo de Auxià del Milà, que se había ganado la confianza y la admiración como camarero de armas, el privilegio de añadir en el escudo familiar de los Milà las armas de la familia real de Nápoles Nápoles como signo de una inclusión *ad honorem* en la familia aragonesa. (2019: 81)

Este Baltasar Milán se une en matrimonio a María Caracciolo —mujer perteneciente a la misma familia que el comediógrafo Pier Antonio Caracciolo— y engendran siete hijos, el primogénito de los cuales, Francisco Milán, heredó el título de III señor de San Giorgio.

Por consiguiente, Fernando de Aragón, Duque de Calabria, mantiene desde bien joven lazos estrechos con la familia de los Milán. En un momento determinado de *El cortesano* afirma el Duque: «Bien muestra en su hablar don Luys Milán q[ue] los Milanés vinieron de los griegos co[n] Hércules, en Ytalia». Es una dignificación hacia la excelencia y la prosapia antigua de la familia, que se había ganado por las armas, en la vertiente napolitana, y por las letras, con la figura cortesana de Luis Milán en la corte virreinal.

Finalmente, la tercera y última de las ramas es la perteneciente a Luis Juan Milán y Borja, y el condado de Albaida. En esta particular rama de la familia, el verdadero protagonista es el cardenal Luis Juan Milán y Borja. Fernández de Córdoba (2013) se ha encargado de estudiar los pormenores de su biografía, con la descripción detallada de las

acciones que realiza a partir de la compra del condado. Los hijos del cardenal son fruto de una relación con una señora catalana, Angelina Rams. Veamos resumida la descendencia en el siguiente diagrama:

CONDADO DE ALBAIDA

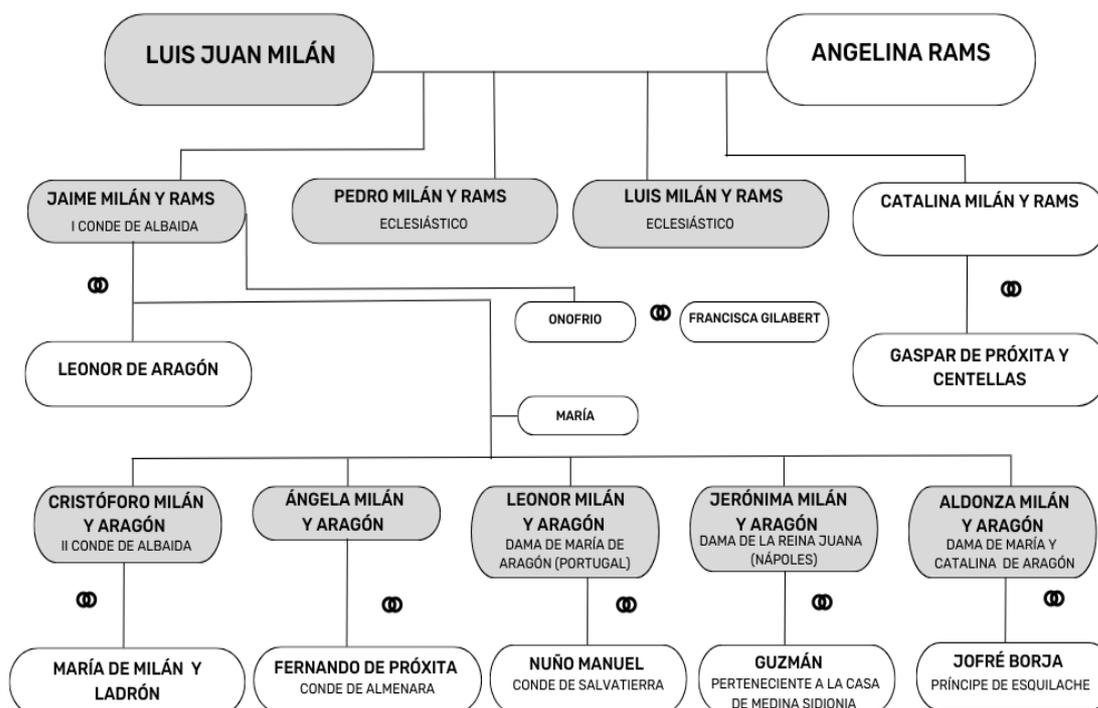


Ilustración 9. Luis Juan Milán y el condado de Albaida. Elaboración propia. Fuente: *Della casa Milano* (1753) del Abad J.J. Expelly.

La unión extramatrimonial del cardenal con Angelina da como fruto a cuatro hijos, aunque en la mayoría de textos historiográficos solo se conserve el nombre del primogénito —legitimado por el rey Juan II de Aragón—. Los otros hijos se llaman Pedro Milán, Luis Milán y Catalina; esta última se une en matrimonio a Gaspar de Próxita y Centellas, conde de Almenara. La existencia de este Pedro Milán junto a Luis Milán queda constatada por varios registros de un trabajo sobre el *Estudi general de Lleida* (1970) de Lladonosa Pujol en el que se ofrecen los siguientes datos sobre Luis Milán y Pedro Milán:

Lluís del Milà. També estudiant i valencià. El 12 de julio de 1491 cursava a la facultat de Leis, i ensems amb altres universitaris, és present davant la prohomenia de l'Estudi perquè intercedessin prop del Veguer perquè no posés obstacles a les gestions del Síndic de la Universitat, ni obrés de faisó contrària al seu fur, car ells eren clergues i no persones llegues. Efectivament, Lluís del Milà era persona eclesiàstica, ja que el 12 de març de 1490 fou nomenat beneficiat de la capella de Sant Valeri *in sede*, i un any després, el 30 d'octubre de 1491, per defunció del degà misser de Montsuar, fou candidat a presidir el Capítol de Lleida.

Pere del Milà. Un altre net del bisbe-cardenal. Estudiava Lleis el 1490. I el 21 de novembre de 1491 el seu oncle el designava per a l'ofici de Vicari General de la diocesi. (1970: 105)

El cardenal asseguró el futuro de sus dos hijos menores en el mundo eclesiástico y ambos recorrieron y permanecieron en ese camino. Es aquí donde descubrimos otros Pedro y Luis Milán en la familia. Por último, Jaime Milán,⁶⁷ es el primer señor de Albaida y se casa con Leonor de Aragón, hija de Alfonso de Aragón, duque de Villahermosa. De esta unión nacen seis hijos: Cristóforo, segundo señor de Albaida, casado con María de Milán; Ángela de Milán y Aragón, casada con Fernando de Próxita, conde de Almenara —aparece en la Sexta Jornada de *El cortesano*—; Leonor Milán y Aragón, dama al servicio de la reina doña María de Portugal, casada con Nuño Manuel, conde de Salvatierra; Jerónima Milán y Aragón, dama de la reina Juana en Nápoles, casada con Guzmán, miembro de la importante casa de Medina Sidonia; Aldonza Milán y Aragón, dama al servicio de la reina doña María en Portugal y de la infanta Catalina, casada con Jofré Borja, príncipe de Esquilache; y, María, de quien no constan datos, ni sobre su estado civil ni sobre su descendencia. Por último, Jaime Milán tiene un hijo ilegítimo, Onofrio Milán, que sirve a las órdenes de Carlos V y casa con Francisca Gilabert.

Repasadas todas las ramas del linaje en esta época entre el siglo XV y XVI extraemos varias conclusiones. En primer lugar, Luis Milán Rams, hijo del cardenal, podría ser el otro Luis que menciona Juan Fernández de Heredia en el *Proceso de coplas* del ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya, en el poema núm. 22: «El re, mi, fa, sol, declara / cuál es de los dos señores, / con puntos que son mayores / que si fuesen por la cara». La referencia a los «dos señores», ambos «mayores», podría ser a Luis Milán y Lanzol de Romaní,

⁶⁷ En la página de SYMBOLA se reproduce un emblema de este autor: «Imposible es alcanzarse / los grados ni la mensura / de su ser y hermosura». Véase el portal: <https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/272>.

apodado el «loco», y a Luis Milán Rams, que tendría una considerable edad, si en 1490 ya estudiaba en el Estudi General de Lleida.

En cambio, en la rúbrica al poema núm. 16, que hemos transcrito más arriba, cuando se refiere al tío y sobrino, parece que el Luis Milán a quien se dirige es al segundo, Luis Milán Rams. Otro tanto ocurre con la rúbrica del poema núm. 14, «Respuesta de don Juan Fernández a Luis del Milán, en la qual se toca cómo lo avían echado de casa del obispo de Sogorbe, y de un consonante falso que pone en las coplas y, al fin, de un hijo suyo que llevaba como paje detrás». Villanueva en su estudio señala que esta rúbrica confirma la paternidad del autor (2011: 76). Esa posible paternidad acerca la figura del autor de *El cortesano* a Luis Milán y Eixarch, ya que en el estudio del Abad se apunta que Luis Milán y Rams no tiene descendencia.

Consideramos que es probable, en consecuencia, que tanto Luis Milán Exarch como Juan Fernández de Heredia conociesen a este Luis Milán Rams eclesiástico, familiar lejano, y que este estuviese interesado en el ámbito literario, siguiendo los pasos de su padre, sobre el que Fernández de Córdoba apunta: «mantenía cultivadas tertulias con la lectura de clásicos de la Antigüedad pagana y cristiana, como las epístolas de San Jerónimo o los textos de Virgilio que en 1476 leía su secretario a sus amistades barcelonesas» (2013: 212). Por tanto, bajo nuestro punto de vista, no es posible que ese Luis Milán Rams se corresponda con el autor de *El cortesano*.

En cuanto a la cuestión de la denominación de Pedro Milán como «primo» de Luis Milán en *El cortesano*, la existencia de Pedro Milán Rams genera dudas respecto a si la referencia pudiese dirigirse a él. No tenemos datos suficientes que sustenten esta idea. No se conservan datos historiográficos que tracen una conexión entre Germana de Foix y este Pedro Milán. En cambio, aceptando que el Pedro Milán mencionado fuese Pedro Milán Exarch, caballero a las órdenes de Carlos V, VII señor de Massalavés, habría que reformular la cuestión: ¿cuál es el motivo de la denominación de «primo»? ¿Fue el enfrentamiento entre hermanos por la herencia lo que motiva el no denominarlo «hermano»?⁶⁸ Es más, el apodo que se ofrece a Pedro durante la obra es de «servidor» de la Reina doña Germana, lo que se presupone una relación de cercanía entre ambos, pero desconocemos el vínculo y el motivo de la denominación como «primo». Son respuestas que quedan por resolver para futuras investigaciones.

⁶⁸ Escartí (2001: 47-52) recoge en el apartado introductorio de la edición una serie de documentos que atestiguan ese enfrentamiento.

Las hipótesis centradas en los viajes a Portugal y a Italia toman una nueva perspectiva tras comprobar la influencia de la familia Milán y el papel, además, de varias de sus mujeres (o de las mujeres de los representantes masculinos) como damas de compañía en varias de las cortes más importantes en aquel momento. Si atendemos a la corte portuguesa, Leonor Milán y Aragón y Aldonza Milán y Aragón fueron damas al servicio de doña María de Portugal, madre de Juan III de Portugal, el dedicatario de *El Maestro* (1536). Del mismo modo, el supuesto viaje de Milán a Italia, sobre el que se especula siempre, pero sobre el que no contamos con documentación probatoria, se vuelve más factible a la luz de ese árbol familiar tan tupido: tanto a Roma, dado el papel destacado que había tenido el cardenal Luis Juan Milán Borja, como a Nápoles, donde había una rama de los Milán relacionada con el marquesado de San Giorgio y donde, además, Jerónima de Milán y Aragón había sido dama de la reina doña Juana y probablemente había permanecido en Nápoles.

Todos estos datos nos permiten obtener una nueva perspectiva, más amplia y aún más compleja, acerca de la familia de los Milán. No solo fueron nobles en algún momento emparentados con la poderosa familia de los Borja, la familia que alcanzó en dos ocasiones en Papado en Roma, sino que hicieron denodados esfuerzos para conservar su estatus influyente en las diferentes cortes de la dinastía aragonesa. Luis Milán, nuestro autor, era consciente de la familia a la que pertenecía. Sin embargo, podemos imaginar que ese grado de influencia no pudo mantenerse permanentemente, y menos ya en cortes posteriores, como la de Felipe II, que reinaría a partir de 1556.

2.3. ¿Crónica histórica, diálogo renacentista, recopilación poética?

Perspectivas del género

La cuestión genérica de *El cortesano* es una de las que mayor disparidad de opiniones concita dentro de los estudios críticos de la obra. Empezando por la tradición antigua, los diferentes autores que se han ido encontrando con la obra la han caracterizado como «curiosa», «rara», «imitación» o «diálogo» entre otras denominaciones.

Desde los primeros estudios del siglo pasado, se ha planteado el carácter transgénico de la obra. A partir de las hipótesis planteadas por Oleza (1981), en torno a la concepción del texto como crónica histórica de la corte virreinal, existiría una cierta discrepancia, aportada fundamentalmente por Solervicens (1997, 2005), quien la tradición antigua, los diferentes autores que se han ido encontrando con la obra la han caracterizado como «curiosa», «rara», «imitación» o «diálogo» entre otras, postula que *El cortesano* es genéricamente, más que crónica, un verdadero diálogo renacentista. Sánchez Palacios, siguiendo las tesis de Solervicens, explica cómo el género dialógico se caracteriza por una gran libertad compositiva, y de aquí que la estructura de *El cortesano* se permita contener múltiples géneros en su interior: desde líricos (coplas, romances, versos populares) hasta prosísticos (narrativa breve, refranes o juegos de palabras). Luis Milán y Juan Fernández de Heredia, en sus papeles de personajes principales del «diálogo», participarían del espíritu de ese género genuinamente renacentista: en el Renacimiento el hombre es el eje o centro del universo y el propio autor, Milán, también va a ser el eje de la producción escrita y va a retratarse en ella como el perfecto cortesano (Sánchez Palacios, 2015: 20). El autor, en efecto, se convierte, como dice Ravasini (2010a), en personaje de ficción, en una especie de recurso metaficcional, que demostraría el carácter fingido—para esta autora, por encima de crónica o diálogo— de la obra.

Entre los temas que arguyen Solervicens y Sánchez Palacios en defensa de su postulado de *El cortesano* como obra de género dialógico, destaca la presencia fehaciente de unas circunstancias constatables (tiempo y espacio) y a unos personajes históricos ubicados y contemporáneos a esos contextos (la Valencia de la década de 1530). Los personajes son evidentemente reales: Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Francisco Fenollet, Diego Ladrón y otros secundarios, como Jerónimo Cabanillas o Luis Vique —o Vich—. El espacio, igualmente: la ciudad del Turia, con su Palacio del Real, jardines, calles, palacios de los nobles y la finca de recreo en Liria. Respecto al tiempo, se observa

cómo se sigue una continuidad temporal a lo largo de las seis Jornadas, con reparto equilibrado de un día por Jornada, excepto en la última, que se alarga durante tres días. En esas coordenadas y en esa tesitura, la mimesis conversacional presente en otros diálogos hispánicos coetáneos, como el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1535), el *Coloquio del porfiado* de Pedro Mexía (1547), o los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de J. Arce de Otárola (1550), la encontraríamos, en efecto, igualmente como una característica definitoria de *El cortesano*.

La ventaja de adscribir el texto de *El cortesano* a un género dialógico, como hacen Solervicens y Sánchez Palacios, estriba en que permite catalogar monóticamente la obra, evita confusiones o vaguedades terminológicas, y facilita proceder a su análisis desde una perspectiva literaria determinada, con el aporte de ingredientes sólidos de objetividad o fijeza. Y, sin embargo, no hemos de olvidar la presencia de otras modalidades en el texto, desde la poética, puesto que *El cortesano* se revela sin la menor duda como contenedor orgánico de un copioso cancionero, hasta la teatral. Y así, el carácter marcadamente dramático, en el sentido de escenográfico, que fluye a lo largo de todo el texto, esa teatralidad por detrás o por debajo de los diálogos, está totalmente ausente —o es apenas existente— de los diálogos renacentistas. Cuando lo cierto es que, como declara Oleza: «*El cortesano* recoge la vida de la corte como un perpetuo juego de salón y como una inacabable representación, y recuerda inevitablemente la vida en las cortes principescas italianas» (1984b: 66).⁶⁹

De acuerdo con Ravasini, en efecto, todo obedece a la línea de la «inacabable representación», tal y como la adjetiva Oleza en la cita anterior, que se presenta como una «desmesurada pieza de teatro»:

El Cortesano es un texto manifiestamente autorreferencial, centrado en la voluntad de ofrecer una representación, en primer lugar, cultural de la corte. De hecho, la obra se presenta ella misma como una desmesurada pieza de teatro, ya que nos ofrece una especie de puesta en escena de la vida de palacio, sin límites ni aparentes censuras: el texto es el espejo de cómo actúan y hablan los cortesanos, cómo bailan y tocan, justan y conversan; un espejo que nos devuelve la imagen artificiosa que la corte quiere dar de sí misma, en un sutil juego de relaciones entre «arte» y «naturaleza» (2010a: 80).

⁶⁹ Tanto Oleza, en trabajos posteriores (1986), como Sirena (1986), Ferrer (1991, 2007), y otros, siguen marcando la importancia de la teatralidad en el *El cortesano*. Así, Ferrer resume ese punto de partida axiomático: «*El Cortesano* es la punta del iceberg de esa cultura cortesana» (1991: 53).

En su estudio introductorio a su edición, Escartí (2001) propone la definición de «crónica dialogada» para referirse a *El cortesano*, ya que Luis Milán emplea el diálogo como un recurso retórico constructivo, pero su intencionalidad pragmática —aparte de la didáctica— es retratar los usos y costumbres de la corte —sus cacerías, banquetes, representaciones festivas entre otros—, tal y como se desarrollan en las diferentes Jornadas. El marbete que propone Escartí parece un intento de catalogación más integradora, puesto que el diálogo, efectivamente, es el principal mecanismo literario a través del que describe la corte, pero engloba esos otros géneros literarios en prosa y verso, que se edifican —o emulan fundarse— sobre unos cimientos de información «cronística», casi periodística, que, por mucho que altere o sublime la base histórica, proporciona la idea o fantasía de un sustento de veracidad y ubiuidad que no existe en los diálogos.

En los recientes estudios se han ofrecido nuevas propuestas de definición. Por un lado, Colella (2019) describe la obra como una «crónica-ficción» (términos, en principio, antitéticos), poniendo especial énfasis en el carácter polifónico del texto, de acuerdo con la formulación de esta que aplica Mijaíl Bajtín a un texto coetáneo (el *Gargantúa* de Rabelais). Sin entrar en el tema carnavalesco bajtiniano, que aquí no vendría al caso (aunque hay atisbos carnalescos, el espíritu del texto no remite a una «cultura popular»), y centrándonos en la cuestión polifónica, no podemos negar que existe un conjunto de voces dentro de la obra, aunque no son disonantes, sino que están totalmente armonizadas por una batuta directora. Es el narrador quien elige y selecciona qué se expresa y qué no dentro del relato y, por tanto, tenemos como resultado la figura del narrador-personaje intradieгético, encarnada por Luis Milán, el mismo narrador extradieгético. Por otro lado, García Sánchez advierte que esta técnica narrativa —la llamada «crónica-ficción»— es lo que denominamos en crítica literaria contemporánea «autoficción» (2019: 51), algo similar a lo que planteaba Ravasini (2010a) cuando se refería al recurso metaficcional dentro de la obra. Esa técnica o suma de técnicas narrativas por parte de Milán va a ser novedosa por otro motivo. Dentro de esa dinámica de narrador y personaje incluye un episodio en el que finge otra identidad, la de Mirafior del Milán, en el relato de la *Aventura del Monte Ida* —localizada en la Tercera y Sexta Jornadas—. Utilizando como argucia narrativa el enmascaramiento como heterónimo de la identidad del protagonista, que sería el propio Milán, consigue crear un ambiente festivo y deleitar a los virreyes y resto de cortesanos con su relato heroico en el Monte

Ida. No es estrictamente una *myse en abime*, pero sí algún tipo de inclusión con reflejo especial sobre el relato incluyente.

Otra de las ideas planteadas por García Sánchez es la posibilidad de que *El cortesano* formara parte un género similar al del ms. 5602 de la Biblioteca Nacional de España, editado y estudiado recientemente por Marino (2018) y supuestamente compilado por Luis de Ávila y Zúñiga (1504-1573), autor también de una obra cronística que resultaría bastante conocida, el *Comentario de la guerra de Alemania*.⁷⁰ En el resumen de García Sánchez:

[Luis de Ávila y Zúñiga] fue recopilando una serie de fragmentos, en verso y prosa, a través de los que evoca el entorno de las cortes del Emperador y su hija María, reina de Bohemia, a mediados del siglo XVI. Mediante ciertas alusiones se reconoce a los cortesanos amigos del compilador (incluso el propio Carlos V) retratados en su cotidianidad, gastando bromas, contando chistes... Se incluyen, entre otros textos, villancicos, romances, motes, proverbios, cuentecillos y anécdotas, que en ocasiones son piezas muy conocidas, pero que otras veces solo se encuentran en este códice. No es algo muy diferente a lo que contiene *El cortesano*, por lo que podríamos pensar que Luis Milán hizo algo similar, reutilizando textos previamente escritos, en su caso creando un marco narrativo dictado por el modelo de Castiglione, en el que habría recuperado, junto a variadas composiciones poéticas, anécdotas diferentes y sentencias propias y ajenas, piezas a lo mejor ideadas en un principio para otras circunstancias. (2019: 48).

El texto del ms. 5602 incluye, en efecto, trece coplas reales, seis coplas castellanas, diez villancicos, nueve romances, tres canciones trovadorescas, un extenso poema en coplas manriqueñas, quince octavas del *Orlando furioso* en versión original italiana, un soneto incompleto, varios motes y unos brevísimos textos en prosa. La nómina de escritores de estas piezas va desde Garcí Sánchez de Badajoz, Hernando de Acuña, Ariosto, Cristóbal de Castillejo o Luis Zapata, hasta poetas poco o nada conocidos, como Floris de Montmorency, Policena Ungard o el propio recopilador, Luis de Ávila y Zúñiga. La comparación entre este *Cancionero* y *El cortesano* deja constancia de un mismo gusto poético y literario en ambientes palaciegos vecinos, así como de la posibilidad de

⁷⁰ El original del *Cancionero* puede ser consultado.
En: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000045663&page=1>

presentar en una miscelánea híbrida tanto poemas de distintos metros como anécdotas y sentencias. Pese a todo ello, *El cortesano* posee sin duda una mayor coherencia estructural, aunque incluya coplas de otros autores, como es el caso de Fernández de Heredia, o incontables resonancias de cancioncillas tradicionales anónimas. Además, la mayor parte de sus unidades se encuentran entrelazadas artísticamente, y no solamente yuxtapuestas (como es el caso del *Cancionero* de Ávila y Zúñiga) y se enmarcan de manera premeditada dentro del diálogo polifónico, en un trabajo de *dispositio* bien tramado, urdido y presentado.⁷¹

Por otra parte, el manuscrito estudiado por Marino, si lo comparamos con *El cortesano*, ignora o excluye totalmente la práctica escénica teatral que en *El cortesano* cobra un papel tan relevante. Como hemos visto en una sección anterior, existe una teatralidad «pomposa», de fasto, celebración y propaganda regia cortesana, pero también una teatralidad más popularizante, relacionada con lo cómico y burlesco, y encarnada por personajes como el Canónigo Ester, el Paje del Buen Recaudo, el bufón Gilot, la criada Ana Dicastillo y el resto de criadas de los nobles —como Guzmaná o Peladilla—, que entroncan con toda la corriente satírica valenciana, escrita en catalán o, a partir del cambio de siglo, en textos bilingües o plurilingües. El erotismo, el carácter humorístico y mordaz en las intervenciones, las metáforas animales son algunas de las características que comparten con el *Cançoner satíric valencià* y que demuestran que estos autores valencianos, Luis Milán o Juan Fernández de Heredia, no abandonaron la tradición literaria con la que crecieron, sino que la asimilaron al contexto en el que vivían y la reinterpretaron en sus producciones literarias. De modo que, no solo existe teatralidad a un nivel de representación sino también en estas pequeñas escenas cómicas y satíricas, que culminan en la *Farsa del Canonge Ester* en la Quinta Jornada. Y nada de eso encontramos en el *Cancionero* de Ávila y Zúñiga.

Siguiendo con la línea de la representación fastuosa, otra de las influencias teatrales que recibe *El cortesano* es la de la espectacularidad teatral napolitana. Sobre la base de los trabajos de Ferrer (1991, 1993), el estudio de Adesso (2011) de los fastos cortesanos a lo largo de los diversos reinados partenopeos del siglo XV certifica la riqueza del trasfondo artístico y ceremonial en que trascurrieron los primeros años de vida el Duque

⁷¹ Las dos obras son herederas y forman parte de contextos histórico-literarios comunes en más de un aspecto y, así, veremos que comparten algunas referencias. Por ejemplo, las alusiones romanceriles a «Mis arreos son las armas», «Más envidia he de vos, conde», o la utilización de personajes como «Rugier». Estas similitudes las anotaremos en el catálogo de unidades que aparece en el segundo bloque de este trabajo.

de Calabria. Una joya literaria que daría muestra de ello —y a la que esta autora dedica un apartado completo— es *Lo balzino* (1498) de Rogieri de Pacienza, un poema encomiástico en el que se describe el camino de la madre del Duque, Isabella del Balzo, por diferentes ciudades hasta llegar a la coronación de Federico I en Nápoles. Esta misma fastuosidad es la que se reflejaría en la *Farsa de las galeras* en la Tercera Jornada, que en más de un sentido se desarrolla como una *laudatio* alegórica al virrey y, sobre todo, en la *Fiesta de Mayo* (que Ferrer había ya editado y analizado) y en la *Máscara de Griegos y Troyanos*.

Sin embargo, la teatralidad puede interpretarse aún en un plano superior, de acuerdo con las teorías del grupo de investigación de Oleza (1981) y al amparo de las ideas sugeridas por Elías en su clásico estudio de *La sociedad cortesana* ([1969], 2012): el de una corte con normas de interdependencia y acciones estudiadas y configuradas para la exhibición del poder virreinal. Esta ordenación vertical produce unas prácticas cortesanas que pueden ser teatralizadas, como demuestra y aplica Elías con el ejemplo de la corte francesa de Luis XIV en Versalles. El centro de ese «microcosmos», como lo definía Escartí (2001), lo constituyen siempre el Duque de Calabria y la Reina doña Germana y el lugar de acogida de ese universo o cosmos es el Palacio del Real (o la finca de la Garrofera, en el caso de la Primera Jornada). Incluso en las escenas que hemos denominado de «prácticas nobiliarias», es decir, las que se construyen en una casa noble y con ausencia de los virreyes, sigue predominando el comportamiento cortesano en el que vemos a los hombres en una tertulia literaria, o a las mujeres en una visita de damas, aunque sin olvidarse de la corte en la que buscaban promocionarse para mantener su posición y estatus. Un curioso ejemplo, que manifiesta también la situación del teatro prerrenacentista en aquel momento, ocurre en la Quinta Jornada, cuando se da la propuesta del Paje de contratar los servicios de un conocido para representar la *Máscara de griegos y troyanos* «al natural»:

Yo tengo vn amigo que tiene vn familiar, y hauemos concertado él y yo, de hazer por arte mágica la *Máxcara de la montería de Troya* que vuessas mercedes querían hazer. Y harémosla contrahecha al natural: cada vno de los troyanos en su propia figura, como por esta arte se puede hazer. Y tras estos, entrará vna contramáxcara de los más fuertes y valientes griegos, que sobre Troya estuuieron y la tomaron, y combatirán vn torneo de pie, vno a vno, y serán el rey Príamo troyano, con el rey Agamenón griego; y Paris con el rey Menalao, porque robó a la reyna Helena, su

muger; y Trohillo troyano con el rey Diomedes griego; y Héctor con Achiles; y Eneas troyano con Ayaz Thalomón griego. Y acabarán con vna folla. Vuessas mercedes no saquen la suya, pues más al natural será está. Y diga al duque lo que yo l' he dicho, y cada vez que mandará cessar el combatir haga señalar a vn trompeta. Y acabado el torneo oyrán vna música y cantarán vn romance de cada vno de los troyanos y griegos: y acabará la fiesta. Yo me voy a ponello por obra.

El Paje se dirige a Luis Milán para proponerle una versión de la *Máscara* «al natural» con personas corpulentas que representasen los héroes griegos y troyanos, y cierra su intervención diciendo que va a escribirlo y ponerlo por obra. En este momento, Luis Milán acude a casa de Diego Ladrón para contarle al resto de caballeros valencianos y aprovechar para apropiarse de la idea del Paje y presentarla como suya propia. Es interesante el comentario que hace Fenollet a esta cuestión cuando señala a Juan Fernández de Heredia que su dimensión corporal no podría compararse a la de las figuras de los actores que representasen en la «máscara» del Paje. Es un ejemplo que puede simbolizar el tránsito desde un teatro palaciego creado y representado por los nobles, hasta la aparición de primeras agrupaciones que representasen las obras, lo que décadas más tarde se convertiría en la gestación de las primeras compañías teatrales. Consideramos que es un ejemplo embrionario en el que los hombres contratados, no pertenecientes a ese cosmos cortesano, actuarían sin intervenir verbalmente, lo que puede ser síntoma de que la teatralidad iba evolucionando no solo en el ámbito profano y religioso, sino también en el palaciego. En resumen, cada una de estas y otras acciones escénicas de la obra, independientemente de que lo fuera en realidad, puede ser imaginada como una representación teatral, de modo que esta faceta no puede ser excluida, sino todo lo contrario, a la hora de la interpretación genérica de la obra.

Siguiendo con las diferentes perspectivas respecto al género de la obra, hemos de considerar que si aceptamos la posible reelaboración de la obra desde el inicio de su composición, en 1535, hasta su publicación en 1561, también pudo haber un cambio en su composición genérica durante ese proceso. Esto nos lleva a plantearnos una doble cuestión: ¿qué forma tendría el original y en qué se convirtió a la hora de su impresión? Bajo nuestra perspectiva, la obra original pudo plantearse en un principio como una crónica dialogada que representase el esplendor de la corte virreinal valenciana —con un menor o mayor grado de idealización—, hacia 1535, tratando de emular o al menos inspirándose en el reciente éxito de *Il cortegiano* (1528), la obra gestada por Castiglione

para exaltar a la nobleza cortesana en Urbino. Sin embargo, la publicación de 1561 atestigua una distancia nostálgica respecto a aquel tiempo —recurso utilizado también por Castiglione—, que se torna más patente con la inclusión de otras composiciones poéticas de Luis Milán. Esos añadidos o incorporaciones vuelven perfectamente comprensible la larga extensión de la Sexta Jornada y las leves incoherencias argumentales en esta última sección.⁷² El autor (¿o el editor?), con vistas a esta publicación, pudo haber aprovechado material disperso suyo, preparándolo como una suerte de recopilación poética antológica de su obra. Toda su composición literaria (el conjunto y las partes) se corresponde con la estética, la temática y las formas poéticas de la primera mitad de siglo, en concreto de la tercera década del siglo. Un intento de adaptación o actualización, más acorde con la ideología o los conocimientos de la segunda mitad del siglo, pudo darse con la incorporación del personaje del Maestre Zapatero o con las referencias al dramaturgo Lope de Rueda, presente en Valencia, pero solo a partir del año 1560. Esta publicación tardía le podía haber dado la satisfacción a Milán de guardar y legar para la prosperidad el grueso o una muy buena selección de su repertorio literario.

Sea como fuere, el carácter híbrido o transgenérico de la obra es una de las claves de su singularidad y también de su éxito. Ese hibridismo recoge y asume facetas del diálogo con influencia del diálogo renacentista de Castiglione, de la poesía de cancionero, con variedades de formas poéticas y temáticas, de la lírica popular tradicional, de la tradición cuentística, de los usos de la glosa, de los refranes y frases proverbiales de carácter sapiencial, y de las representaciones teatrales con influencias valencianas e italianas, pero también castellanas (Juan del Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda), aderezándolo todo con un festival de múltiples, variados y constantes juegos de palabras, que armonizan, resuenan y disuenan con ritmos lingüísticos y rimas musicales.

En este punto, cada una de las perspectivas propuestas sobre el género de la obra suma una mirada al texto que parcialmente puede ser aceptada pero que no ha de olvidar las consideraciones de las otras propuestas. Al igual que describíamos a Luis Milán como una personalidad poliédrica, el género de su obra es igualmente complejo, tanto como su pirotecnia verbal, en ocasiones verdaderamente asombrosa y deslumbrante. Por tanto, estimamos que más allá de la determinación férrea de una posición frente al género u otra,

⁷² Si atendemos a la sobreabundancia de composiciones poéticas en esta última Jornada, toma sentido esta interpretación y destaca también la maestría del autor de incorporarla guardando la máxima coherencia posible dentro de su *Cortesano*.

cabe señalar el valor que otorga ese hibridismo y que nos ha legado una obra con características singulares heredera de la época y la tradición literaria del momento.

2.4. *Il cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione: encuentros y desencuentros de dos obras homónimas

Las prensas de la imprenta veneciana de Aldo Manuzio (1449-1515), el gran humanista e impresor, dirigida en aquel tiempo por sus herederos, publican en 1528 uno de los libros más importantes del Renacimiento, *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione. Esta obra está considerada como uno de los clásicos universales de la cultura europea. La coincidencia en el título del libro de Luis Milán no es azarosa, sino, al contrario, buscada, como bien se preocupa el valenciano de acentuar en su Proemio. Nuestra intención, ante esta tesitura, será mostrar en qué aspectos y hasta qué punto pueden confluir y en cuáles divergen la obra de Castiglione y la homónima de Milán.

Il cortegiano es un diálogo renacentista desarrollado en torno al modelo de comportamiento social del *gentiluomo*, es decir, el hombre de corte al servicio de un príncipe. En la obra se debaten temas como las cualidades del buen cortesano, las características virtuosas de las mujeres de palacio, el amor o las condiciones de un buen príncipe para relacionarse con los cortesanos apropiados. Todo esto ubicado en la corte italiana de Urbino, con el protagonismo de personajes históricos como Cesare Gonzaga, Giuliano de Médici, Pietro Bembo, Elisabetta Gonzaga y su cuñada Emilia Pía, entre otros. El balance de García Sánchez insiste en la importancia del diálogo:

Facilitaba asimismo a Castiglione la oportunidad de incorporarse a la tradición didáctica heredada de la antigüedad clásica, asumida como vehículo de transmisión de contenidos al margen de la aridez del tratado. Pero además, le suministraba un medio a través del cual podía evocar recuerdos biográficos ligados a su paso por la corte de Urbino. (2019: 49)

El mecanismo dialógico, en efecto, va a ser la piedra angular del libro de Castiglione, aunque no solo destaca por esta aportación. Los críticos Alfano, Gigante y Russo señalan:

Si determinò una sorta di laboratorio, riflesso nelle pagine del *Cortegiano* e decisivo per la cultura di primo Cinquecento, in un equilibrio che cosí lo stesso Bembo descriveva in una lettera: «Delle cose che qui sono poco vi posso scrivere altro, se non che si ride, si scherza, si giuoca, si burla, si festeggia, si studia, si compone eziandio alle volte». (2016: s.p. /256)

El mismo Bembo —personaje representado en *Il cortegiano*— reconoce la peculiaridad de esta obra, en la que no únicamente se dialoga, sino que se describen, tipifican y modelizan las acciones que ha de realizar el buen cortesano en una justa medida o justo medio.

De igual singularidad son los avatares de su publicación. La obra de *Il cortegiano* fue leído en forma manuscrita antes de ser publicado por el entorno cercano del autor y se han estudiado los procesos de reelaboración de la obra antes de ser impresa en 1528.⁷³ El éxito de la misma está más que certificado por sus tempranas traducciones en diversas lenguas: hasta en 60 ocasiones durante sus primeros noventa años (Alfano, Gigante y Russo, 2016). En el ámbito hispánico se testimonia su presencia en las mejores bibliotecas nobiliarias y confirma su prestigio la traducción temprana de Juan Boscán, en 1534. Los lazos familiares entre Juan Fernández de Heredia y la esposa de Boscán, Ana Girón de Rebolledo, ambos pertenecientes al linaje de la baronía de Andilla, son uno de los motivos que llevan a la crítica a justificar la temprana recepción de la traducción de *Il cortegiano* de Boscán en la corte virreinal del Duque de Calabria y doña Germana de Foix. Hay incluso una leve alusión a la esposa —y musa— de Boscán, que al parecer ha pasado desapercibida por la crítica, en la Jornada Tercera de *El cortesano* de Milan, cuando el propio Milán hace uno de sus insólitos juegos de palabras con un pareado, e incluye con no sabemos qué intención los dos apellidos de la dama: «Trocastes Rebolledo por Giró[n], no sé si tenéys razón». Consideramos, en fin, que el Duque aceptaría de buen grado la llegada de esta obra a su corte, que se alienaba y sintonizaba culturalmente con la de Urbino, y en la que, además, él mismo aparecía mencionado junto con su madre, Isabella del Balzo, en el libro tercero:

E per dirvi d'un'altra, quanti omini conoscete voi al mondo, che avessero tollerato gli acerbi colpi della fortuna così moderatamente, come ha fatto la regina Isabella di Napoli? La quale, dopo la perdita del regno, lo esilio e morte del re Federico suo marito e di duo figlioli e la pregonia del Duca di Calabria suo primogenito, pur ancor si dimostra esser regina e di tal modo supporta i calamitosi incomodi della misera povertà, che ad ognuno fa fede che, ancor che ella abbia mutato fortuna, non ha mutato condizione. (Castiglione, 2017: 303)

⁷³ Véanse los estudios fundamentales de Quondam (1980, 2013; entre otros) sobre *Il Cortegiano*.

La estampa de Isabella del Balzo en el libro como un ejemplo de mujer virtuosa, que es capaz de sobreponerse ante las adversidades sin perder su condición más digna. Una obra como la de Castiglione suponía un verdadero tratado teórico sobre el comportamiento en la corte y no sería extraño pensar que el Duque motivase a damas y caballeros a su lectura —como se muestra al inicio de *El cortesano*— y que promoviese, animando una línea en cierto modo continuista, la obra de Milán.⁷⁴

En cuanto al contexto histórico de la publicación, Barberis destaca en su prólogo a la edición de *Il cortegiano*:

Il Libro del Cortegiano vedeva la luce nel più inatteso e tragico momento di crisi della cristianità, e la sua elaborazione era andata al passo con una delle più travagliate stagioni politiche della storia europea. Il testo che avrebbe indotto non pochi lettori a riconoscervi la delineazione del perfetto gentiluomo, frutto di un delicato recupero dell'idealismo neoplatonico e della trasfusione dei migliori succhi dell'Umanesimo italiano, era forse intaccato più di quanto non apparisse dai problemi di un'epoca che aveva letteralmente risucchiato la vita e i pensieri dell'autore, di Baldassar Castiglione. (2017: XVI)

Las circunstancias políticas complejas en una Italia dividida en ciudades-estado independientes, la compleja relación de Carlos I con el Papa Clemente, los conflictos entre Carlos I y Francisco I, el Saco de Roma (1527), la expansión del reformismo religioso con el erasmismo y el luteranismo serían, entre otros, factores que influirían en la publicación de la obra. Pese a que Castiglione pretende importar un modelo universal de cortesano aplicable a cualquier corte, deja entrever todo este contexto histórico. En cambio, a diferencia de su homónimo, Luis Milán retrata como idílica o, mejor, ahistórica —aparentemente alejada o abstraída de referentes políticos conflictivos—, una corte presidida por dos figuras históricas relevantes, que habían asumido un cargo de capital importancia, como era el virreinato de Valencia, pero que a la vez habían sido apartadas

⁷⁴ Colella apunta al interés literario en torno a los manuales de comportamiento: «En la corte valenciana, como en muchas otras cortes europeas, la práctica de la alusión o del discurso indirecto tiene razones concretas. Por un lado, remite a una disciplina del autocontrol de las pasiones, inspirada en la ética del *understatement* que había encontrado su máxima formulación en *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione y en obras sobre los patrones de comportamiento, que tanto en Italia como en España circulaban en ediciones de bolsillo invitando a los cortesanos a no hablar de asuntos incómodos, a no limpiarse la nariz con toallitas, a no hacer ruido con los dientes, a no comer ajo y a beber vino sin agua» (2019: 210). Todo esto se podría relacionar y aplicar como perfecto ejemplo de las teorías de Norbert Elías sobre el proceso psicogenético de la civilización (1987).

estratégicamente de la corte del rey Carlos I y, por tanto, de cualquier posibilidad de acceso a un mayor poder que, sin embargo, les pertenecía por rango.

En este contexto, lo que se representa en *Il cortegiano* trasciende el sentido de la obra como manual social de comportamiento, al convertir ese comportamiento en una propedéutica de actuación vital, como sugieren los críticos Alfano, Gigante y Russo:

Non si tratta soltanto della nascita delle «buone maniere», ma del costituirsi di un ideale di vita aristocratico e gerarchico che avrà durata lunghissima, e la cui sintesi è perfettamente rappresentata dal *Libro del Cortegiano*, pubblicato da Baldassar Castiglione nel 1528, ma già circolante manoscritto da almeno quindici anni. (2016: s.p./1627)

En esos términos, la obra de Milán se aproximaría al precedente italiano, si aceptamos el sentido pedagógico del total de su producción literaria, y si asumimos que en el libro se comentan y propician comportamientos y cualidades adecuadas para el cortesano, sobre todo y muy explícitamente al final de la Primera Jornada.

Si atendemos a las temáticas y características en las que podemos establecer la influencia entre ambas obras, en primer lugar habríamos de destacar la más obvia: el título y el motivo de la creación de la obra de Milán. El autor explicita el interés suscitado en las damas por la creación de su propio *Cortesano* en su corte: «Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra el *Cortesano* que le mandaron las damas que hiziesse». Este desdoble o repetición, como ha apuntado Ravasini (2010a), le permite a Luis Milán establecer un doble plano narrativo, una especie de *mise en abyme* (un *Cortesano* dentro de *El cortesano*), convirtiendo en ficción literaria el diálogo. Pero hay más convergencias igualmente evidentes.

Así, otra de las características que comparten ambos libros es la inclusión de facecias en el diálogo, relatos de inspiración clásica, con Cicerón y su *De oratore* como máximo referente en el caso de Castiglione, como recoge Barberis en su prólogo a la obra: «Impugnando a sua volta gli scritti di Cicerone, seguendone l'intelaiatura retorica e resumendone senza falsi pudori gli *exempla*, di volta in volta corroborando la sua argomentazione con i latini e coi greci» (2017: XLIV). Por ejemplo, en el libro I de *Il cortegiano*:

Antójaseme también que tengo en la memoria que Cicerón en un lugar introduce a Marco Antonio diciendo a Sulpicio hallarse muchos que, no imitando a nadie, alcanzaron grado de singular perfección. Éstos fueron algunos que introduxeron una nueva forma de hablar, hermosa pero desacostumbrada, en la cual no seguían a nadie, y el mismo Cicerón afirma que los maestros deben considerar la natura de los discípulos, y, tomando aquélla por guía, encaminarlos y ayudarlos en la vía a que su ingenio y natural disposición los inclina. (Libro primero, VIII) (Castiglione, 2020: 105)

Nuestro autor, sin mantener ese diálogo directo con los clásicos, aprovecha también, sin embargo, la función didáctica de los *exempla* para incluirlos con notable frecuencia a lo largo de *El cortesano*.

La descripción de las cualidades del buen cortesano es otro de los temas relevantes que, como fuente de inspiración, Luis Milán asimila, interpreta y traslada a su obra con originalidad.⁷⁵ En el siguiente esquema recogemos algunas de las cualidades que debería reunir un buen cortesano, según van descritas en *Il cortegiano*, y a su lado las correspondencias o la adopción de estas cualidades en *El cortesano* de Milán:

CUALIDADES DEL CORTESANO: ENTRE <i>IL CORTEGIANO</i> Y <i>EL CORTESANO</i>		
CUALIDAD	<i>IL CORTEGIANO</i> (1528)	<i>EL CORTESANO</i> (1561)
Buenas maneras	«Il nostro cortegian non debba far profession d'essere gran mangiatore, né bevitore, né dissoluto in alcun mal costume, né laido, e mal assettato en el vivere» (Libro secondo, XXXVIII) (2017: 174)	«El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la criança, pariente de la grauedad, varón con ley, amigo de limpieza enemigo de pesadumbre» En este caso se describe el comportamiento como etopeya: adecuación a las virtudes morales.
Vestimenta	«Il nostro cortegiano in tutto l'abbito sia pulito e delicato ed abbia una certa conformità di modesta attillatura» (Libro secondo, XXVII) (2017: 159)	La descripción de la vestimenta es fundamental y las prendas junto con las invenciones poseen un significado simbólico.

⁷⁵ Vega (2006) aprovecha su edición y estudio del *Libro de motes de damas y caballeros* para establecer similitudes entre las cualidades que recogen las dos obras. De modo que su investigación ha sido una de las bases para la elaboración de esta comparativa.

CUALIDADES DEL CORTESANO: ENTRE <i>IL CORTEGIANO</i> Y <i>EL CORTESANO</i>		
CUALIDAD	<i>IL CORTEGIANO</i> (1528)	<i>EL CORTESANO</i> (1561)
Sentido del humor	«Di questa sorte di motti dunque assai si ride, perché portan seco risposte contrarie a quello che l'uomo aspetta d'udire, e naturalmente diletacci in tri cose il nostro errore medesimo, dal quale quando ci troviamo ingannati di quello che aspettiamo, ridemo». (Libro secondo, LXIII) (2017: 217)	Juegos poéticos con «burlas» y «veras». Juegos léxicos. Uso de refranes y proverbios con un propósito cómico. Motes cómicos. Teatralidad burlesca.
Gracia	«Il cortegiano [...] voglio che sia in questa parte fortunato ed abbia ad natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia, e como si dize, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato ed amabile». (Libro primo, XIV) (2017:41)	Los caballeros protagonistas — Luis Milán y Juan Fernández de Heredia principalmente— son la ejemplificación de esa descripción de la cualidad de gracia —mezcla de ingenio, simpatía y amabilidad—, que proporciona Castiglione.
Ausencia de gracia adecuada. La figura del gracioso poco oportuno como mal ejemplo de cortesano	«Le facezie e i motti sono piú presto dono e grazia di natura che d'arte; ma bene in questo si trovano alcune nazioni pronte piú l'una che l'altra come i Toscani, che in vero sono acutissimi. Pare ancor che ai Spagnoli sia assai propio il motteggiare. [...] I quali per troppo loquacità passa talora i termini e diventano insulsi e inetti». (Libro secondo, LXII) (2017: 27)	Esa gracia poco oportuna otorgada a quien habla o burla más de la cuenta aparece reflejada en la obra de Milán en la narrativa breve, en los encuentros entre portugueses y castellanos, de modo que adapta esa figura en determinadas unidades.
Habilidad musical	«Parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto di piú il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo. [...] Ma sopra tutto farmi gratissimo il cantare alla viola per recitare». (Libro secondo, XIII) (2017: 137)	La música es uno de los aspectos fundamentales de la obra de Milán. En múltiples ocasiones aparecen recitaciones musicales a la vihuela así como composiciones musicales en las representaciones teatrales.
<i>Sprezzatura</i>	«La affettazione, e, per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi». (Libro primo, XXVII) (2017: 59)	La <i>sprezzatura</i> («estudiada despreocupación») en la obra de Milán ha sido estudiada por Colella (2016) en relación con la música. Es una cualidad que ejemplifica constantemente la figura de Luis Milán; sus composiciones parecen ser compuestas y recitadas para el momento, improvisadas, aunque sepamos que eran producciones literarias ideadas con anterioridad.

Tabla 2. Cualidades del cortesano. Comparativa entre *Il Cortegiano* y *El cortesano*. Elaboración propia.

Castiglione introduce («per dir forse una nuova parola») la palabra «*sprezzatura*», que viene del latín *depretio*, a través del verbo *disprezzare* y posteriormente *sprezzare*, que expresa claramente el «desprecio», la «estudiada despreocupación», el «desdén» altivo (de quien se considera superior, pero esconde afectadamente su arte), que es, de alguna manera, el sentimiento aristocrático por excelencia. La *sprezzatura*, en tanto disimulación u ocultamiento del arte (*ars*) y simulación de la naturaleza, se convierte en Castiglione en la cualidad esencial de una cierta clase social: la nobleza de la corte que ejercita la profesión de la «cortesanía». La nobleza de sangre reivindica la «naturaleza», dado que la «nobleza» misma es considerada como una propiedad innata de la persona. La manera de vivir del cortesano no debe jamás aparecer como el producto de un esfuerzo o de un «trabajo» (Sánchez Palacios, 2015: 101).

Esta *sprezzatura* aparece del mismo modo reflejada en *El cortesano*. Desde el principio Milán va a ser un personaje alabado por el resto de la corte virreinal, y de este modo pretende ejemplificar el modelo de perfecto cortesano que se había conceptualizado en *Il Cortegiano* (1528). Al final de la Primera Jornada se dan unas determinadas reglas acordes con esa *iocunditas* y *sprezzatura* anteriormente citadas. Así, Milán declara:

El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la criança, pariente de la grauedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre, y por mostrar como lo entiendo digo que deve ser tan verdadero como el padre a sus hijos tratando mucha verdad con ellos para que sean verdaderos, mostrando amor y corrección, donde se deue que en casos ay que si mostrasse voluntad sería tenido en poco y porque no lo sea no le han de ver la cara para ser temido sino obras para ser amado, que no deve causar menosprecio quien ha de ser respetado.

Otra de las novedades que plantea Castiglione es la instauración de un nuevo modelo de cortesano, que incluye el dominio de determinadas «artes», consideradas anteriormente como impropias para la nobleza. Como detalla Quondam:

Este es uno de los aspectos propios y constitutivos del nuevo moderno *gentiluomo*. Castiglione es consciente de presentar una novedad absoluta con respecto al prejuicio hacia las artes (tanto liberales como mecánicas) que tradicionalmente se advierte en los distintos tratados de caballería —donde se define el código de comportamiento propio del caballero medieval— redactados en época feudal, y sabe que su propuesta (como la de tantos humanistas) puede suscitar un sentimiento de sorpresa no solo

entre los rebeldes guerreros de Francia, sino también entre los cortesanos de *hoy en día*: «no os maravilléis que yo le desee esta arte, la cual hoy en día quizá es tenida por mecánica y por ventura no parece que convenga a caballero» (I, 149). Pero son los *antiguos*, con sus infinitos *exempla*, quienes nos enseñan la absoluta compatibilidad entre la práctica de las artes y el *status* de noble. (2013: 230)

Esta revalorización de las artes liberales se aplica a todos los ámbitos artísticos. En nuestro *cortesano* la máxima evidencia se centra en la música, pero también hay pequeños ejemplos de otras artes, como la pintura (en la escena sobre el retrato de una dama en la Segunda Jornada).

Por último, otra característica común esencial entre el cortesano de Castiglione y el de Milán sería la alabanza de la virtud en su justa medida, que en Castiglione se presenta con la metáfora de la diana del arquero, recogiendo la teoría de la virtud como justo medio de Aristóteles: la recta razón, en equilibrio entre el exceso y el defecto (Quondam, 2013: 303). En Milán observamos, además de varias actitudes que podrían encarnar esa virtud, un ejemplo explícito claro, en forma de letrado de dama, primero («En el medio está lo bueno, / que en los extremos / se pierden los que perdemos») y de paremia o sentencia, poco después: «assí se vee que en el medio está lo bueno, donde consiste la virtud para bien obrar». Una sentencia similar emplea Castiglione: «la prudencia, que ha de ser la compañera de todas las virtudes, las cuales, porque están en el medio, son algo vecinas de los dos extremos, que son vicios» (Libro cuarto, IV) (Castiglione, 2020: 395).

Del mismo modo, *Il cortegiano* (1528) se ocupa de temas que influirán sin duda en la obra de Luis Milán. Uno de los principales tendría que ver con la cuestión de la virtud de la mujer. En los libros segundo y tercero de la obra de Castiglione se dedican ciertos capítulos a describir la virtud femenina y las características de las mujeres de palacio, y se establece una suerte de *querelle de dames* en la que unos personajes se posicionan a favor de la mujer y alaban su figura, mientras que otros las observan distantes, como enemigas. Una prueba de esto es el siguiente ejemplo:

—Las mujeres —dixo entonces Gaspar Pallavicino— no huelgan sino de oír hablar semejantes cosas, y ¿vos queréis agora quitalles ese pasatiempo? Yo de mí os digo que más veces me he puesto colorado por palabras desta calidad que me han dicho mujeres, que por las que me han dicho hombres.

—Desas tales mujeres no hablo yo —dixo miser Bernardo— hablo yo de las virtuosas y honradas, que merecen ser estimadas y acatadas de todo el mundo.

—Sería necesario —respondió Gaspar Pallavicino— hallar alguna sutil regla para saber conocellas, porque infinitas veces las que parecen mejores son peores.

Miser Bernardo entonces riendo, dixo:

—Si aquí no estuviese presente el señor magnífico Julián, el cual en toda parte es tenido por un fuerte defensor de mujeres, yo tomaría esta demanda por propria y os respondería, pero no quiero hacelle tan gran agravio como sería tomalle la mano en este caso.

Aquí Emilia, con una buena risa, dixo:

—No tienen necesidad las mujeres de defensor contra acusador tan flaco. Por eso dexalde al señor Gaspar Pallavicino en su mala opinión, la cual más aína le habrá venido de nunca haber él hallado mujer que solamente haya querido velle, que de falta de las mujeres; y no curéis sino de seguir adelante vuestra habla. (Libro segundo, VI) (Castiglione, 2020: 218-219).

En el caso de la obra de Milán, ese debate se convierte más bien en una escenificación con diálogos entre damas y caballeros —frecuentemente entre doña Jerónima Beneito y doña Germana de Foix con Juan Fernández de Heredia y el Duque de Calabria—, en los que ellos representan la tradición literaria misógina y ellas la contraposición a esa corriente, es decir, la filoginia. Se trata de una discusión artificiosa, como la que se planteaba ya en los debates medievales, donde el mismo emisor (personaje o poeta) podía defender una posición o la contraria, de acuerdo con los presupuestos argumentales asumidos. En *Il cortegiano* (1528) hallamos el diálogo entre hombres y mujeres, pero en menor medida. Como en este ejemplo:

—Mas antes valen mucho más —respondió Emilia— y si no vedlo: que la virtud parece que es mujer, y el vicio hombre.

Riose a esto Gaspar Pallavicino, y volviéndose a miser Nicolo Frigio, díxole:

—¿Qué os parece a vos desto, señor Frigio?

—Que he lástima al señor Manífico —respondió el Frigio— porque engañado con los ofrecimientos y blanduras de la señora Emilia, ha dicho cosas que yo por su honra me corro dellas.

Respondió riendo Emilia:

—Harto más os correréis vos de vos mismo cuando viéredes al señor Gaspar Pallavicino confesar su culpa y la vuestra, y pedimos perdón, a tiempo que quizá nosotras no querremos dárselo.

Dixo la Duquesa entonces:

—Por ser ya muy tarde, pienso que será bien dexar esto para mañana, en especial porque me parece bueno el consejo del señor Magnífico, que antes de venir a esta disputa se forme una Dama perfecta, como han formado estos caballeros un perfecto Cortesano.

—Señora —dixo entonces Emilia— quiera Dios que no hayamos puesto nuestra justicia en manos de quien esté conjurado con el señor Gaspar, y nos pinte una cortesanía que no sepa sino de estar en la cocina y de hilar.

—Por cierto ese es —dixo el Frigio— el proprio oficio de las mujeres.

—Yo quiero —dixo entonces la Duquesa— fiar del señor Magnífico, el cual, por ser de tan buen entendimiento y juicio, como todo el mundo sabe, imaginará la más alta perfección que desearse pueda en mujer, y así como la sabrá pensar, así también la sabrá decir, y desta manera no nos faltarán razones para contradecir a lo que falsamente nos levanta el señor Gaspar. (Libro segundo, VII) (Castiglione, 2020: 252)

En la obra italiana se suele apuntar una perspectiva neoplatónica en la presentación de temas amorosos, con influencia de las teorías de Marsilio Ficino y su *De amore* (1469) y de Giovanni Pontano y su *De amore coniugali* (1518). Si bien es cierto que esa influencia neoplatónica parece observarse en *El cortesano* a través de ciertas composiciones poéticas, que inciden en la importancia de la mirada, o en temas concretos, como los relacionados con las alegorías marítimas, en buena parte de la obra se tratan temas que se acercan más crudamente al amor carnal y a las insinuaciones o procacidades eróticas, que concuerdan más con una tradición satírica valenciana que con los tratados teóricos de tendencia neoplatónica.

Vinculadas siempre al amor, existen dos esferas temáticas menores, que también trascienden en la obra de Luis Milán. La primera coincide con el interés por la materia de Troya, un tema de especial interés en la corte de Mantua. Barberis señala que era uno de los predilectos:

Ne farà fede ancora l'apparato decorativo dell'appartamento di Troia nel palazzo ducale di Mantova, dove, per decisione politica di Federico Gonzaga e grazie al genio compositivo di Giulio Romano, si vedrà inserita la raffigurazione de la construcción del caballo fra le immagini che riprendono e commentano passi dell'*Iliade*. (2017: 354)

La materia de Troya se aplica plenamente a la *Aventura del Monte Ida* en la Tercera Jornada, a la *Montería* de la Cuarta Jornada y a la *Máscara de griegos y troyanos* de la Sexta Jornada. El interés por los temas clásicos era de carácter general en la literatura europea, pero sin duda la influencia del Duque de Calabria, afín a esos mundos por tradición familiar y cultural, fue clave para su desarrollo alegórico en diferentes representaciones.

En cuanto a ficción caballeresca, en *Il cortegiano* aparece mencionada la «Ínsula Firme» del *Amadís de Gaula* (1508) y el Arco de los Leales Amadores del mismo libro de caballerías. En contexto, la referencia remite a la diferencia entre los amadores de la novela de caballerías y las relaciones amorosas de la vida real. En el caso de *El cortesano*, la ficción caballeresca influye en determinados episodios. y precisamente esa prueba de los Leales Amadores es similar a la que se ofrece en la *Aventura del Monte Ida*, protagonizada por Miraflor del Milán, *alter ego* del autor, y donde se otorga un anillo denominado el «Virtuoso» a quien resulte más digno de amor.

Sin embargo, y pese a los paralelismos apuntados, las dos obras divergen en numerosos aspectos. Uno de los más sugerentes y susceptible de un análisis comparativo más minucioso sería justamente el relativo a la presencia de las mujeres. La intervención de estas en *El cortesano* es notablemente superior a la que se da en *Il cortegiano*, como subraya Ríos Lloret (2009: 4). El papel que adquiere la mujer en la obra valenciana puede ser síntoma de cambios sociales, pero también resultado del diálogo que surge en el Renacimiento, entre humanistas, tratadistas y literatos, en torno a la presencia de la mujer, diálogo que se convierte en una verdadera reflexión ética.⁷⁶

⁷⁶ Como Maio, en su estudio sobre *Mujer y Renacimiento*, apunta: «Con el paso de la duda sobre los textos a la duda de conciencia, la dialéctica sobre la mujer se vuelve una reflexión ética» (1988: 10). Resultado de esta dialéctica son toda una serie de tratados morales dedicados a la mujer, como el *De Institutione Feminae Christianae* (1523) de Luis Vives, *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1584) o el *Matrimonii Institutio* (1526) de Erasmo de Rotterdam. Asumida en la época la inferioridad moral y física de las mujeres, aparecen diálogos interesantes dentro de la llamada *querelle des femmes*, ya a partir de la Baja Edad Media. El primero de ellos es la *Cité des dames* (1404) de Christine de Pizan; el segundo, *De paria ut impari Evae atque Adae peccato* (1451) de Isotta Nogarola. Laurenzi (2009) y Bertomeu (1995) exponen en breves pinceladas las biografías de Christine de Pizan e Isotta Nogarola, respectivamente.

Aunque no sean los únicos personajes femeninos, las dos protagonistas femeninas de *El cortesano* son, sin duda, la Reina doña Germana y doña Jerónima Beneito, esposa de Juan Fernández de Heredia;⁷⁷ sus papeles podrían compararse en relevancia a los que cumplen Elisabetta y Emilia Pía en *Il cortegiano* (1528). Ambas mujeres de la corte virreinal se describen con un carácter fuerte y una complicidad patente entre ellas. Pero la singularidad dentro de la corte de Jerónima Beneito, con peculiaridades que incluyen la aportación de sus intervenciones, siempre y exclusivamente en su lengua materna —el valenciano—, trasciende ese carácter. Es evidente que Luis Milán quiso darle protagonismo, puesto que es uno de los personajes con mayores intervenciones por secuencia, superando incluso a la presencia de la mayoría de los hombres. Su papel protagonista en *La vesita* y su cercanía con la Reina doña Germana nos hacen conjeturar si no pudo haber sido una dama con intereses culturales y literarios plurales propios, y si no pudiera tal vez haber participado como actriz en las representaciones compuestas por su marido —*La vesita*— y quizás haber ayudado a componer alguna de estas representaciones teatrales.

En todo caso, para no limitarnos al personaje de doña Jerónima, en el siguiente cuadro hemos incluido los nombres de las mujeres presentes en la obra que intervienen en diferentes ocasiones en varias de las Jornadas. Los nombres de mujeres son muchos, si atendemos la enumeración del juego poético del *Toma, bivo te lo do*, pero nos centramos en aquellas con intervenciones activas en el diálogo. Observamos en la siguiente tabla un listado de estos personajes femeninos lo largo de las seis Jornadas.

PERSONAJES FEMENINOS EN EL CORTESANO DE LUIS MILÁN	
NOMBRE DEL PERSONAJE	RANGO SOCIAL
Ana de Dicastillo	Criada
Ana Mercader	Nobleza valenciana
Ángela de Aragón y de Milán	Nobleza valenciana
Beatriz de Osorio	Dama de palacio

⁷⁷ Jerónima Beneyto y Carroç Pardo de la Casta es una dama de la alta nobleza de la que conservamos pocos datos. Contrajo matrimonio con Juan Fernández de Heredia y el enlace se celebró en Sagunto, en agosto o septiembre de 1510 (Mérimee, 1985: 74). Este matrimonio no tuvo descendencia. Únicamente hemos encontrado en PARES un documento de una Escritura de quitación de un censal, otorgada por Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito, cónyuges, a favor de Juan de Borja, Duque de Gandía y Señor de Navarrés (Archivo Histórico de la Nobleza, BARDAJ, CP.389, D.33).

Criada	Criada
Francisca Mascó y Castellví	Nobleza valenciana
Gràcia Ladrón	Nobleza valenciana
Guzmana	Criada
Isabel Ferrer	Nobleza valenciana
Isabet Beneito	Nobleza valenciana
Jerónima Beneito	Nobleza valenciana
Joana de Dicastillo	Dama de palacio
Joana de Guzmán	Dama de palacio
Joana Pallás	Dama de palacio
Leonor Gálvez	Nobleza valenciana
Luisa	Nobleza valenciana
Margarita de Peralta	Dama de palacio
Marimancha	Criada
Martineta	Criada
Mencia Manrique	Nobleza valenciana
Merina de Tovar	Dama de palacio
Peladilla	Criada
Reina doña Germana	Reina y Virreina de Valencia
Violante Mascó	Nobleza valenciana

Tabla 3. Personajes femeninos en *El Cortesano* de Luis Milán. Elaboración propia.

Dentro del conjunto de intervenciones en los diálogos de las muchas mujeres presentes —y hablantes— de *El cortesano* se comprueba que abundan, como temas centrales, las críticas burlescas, más o menos inocentes o acerbas, hacia las infidelidades de sus maridos —sobre todo en el primer grupo, el que posee la mayor cantidad de intervenciones femeninas de la obra—. Siguiendo el trabajo de Morant (2003) sobre identidades y funciones de hombres y mujeres en la sociedad cortesana, las mujeres de esta época no se preocupan por el adulterio en sí, sino por la condición social de las amantes de sus maridos. Esto puede inducir a la sospecha de unas costumbres libertinas o licenciosas dentro de las cortes, pero no se puede saber con certeza si mantenía una moral estricta respecto al matrimonio, o si mostraron una postura más laxa o relegada a la hora de

mantener relaciones extramatrimoniales. Y ahí reside precisamente la ambigüedad que traslucen determinadas expresiones suyas en *El cortesano* (2003: 363-364). La convicción que denotan estas mujeres, eso sí, es la de que los enlaces matrimoniales no eran por amor o libre elección, sino por intereses económicos. Aunque contemplamos excepciones a esta regla, lo cierto es que las quejas o reproches femeninos en *El cortesano* parecen resultado de la falta de amor o dedicación de sus parejas dentro de unos matrimonios que se sienten, como apunta Morant (2003: 366), como un fracaso, ya bien porque el amor se perdió en la pareja, ya porque, pese al matrimonio, las mujeres no se sintieron nunca unidas afectivamente a una persona amada.

Otra de las divergencias significativas entre ambas obras estaría relacionada con la función pragmática del texto. Ambas obras exponen y propugnan el modelo de hombre cortesano como perfecto conversador —orador—, inteligente, ingenioso, gracioso, sutil y discreto. Pero la crítica, desde Burke (1999), pasando por Pozzi (2018), Colella (2019) o García Sánchez (2019), ha señalado insistentemente que la principal diferencia entre los dos textos radica en que, mientras Castiglione pretende hacer una exposición teórica, a Milán no le interesan — en *El cortesano* no se dan— estas complejidades especulativas, sino que se representa directamente la práctica cortesana con la intención de que de las muestras ofrecidas se extraiga —a modo de modelo imitativo también, eso sí— todo un aprendizaje.

Siguiendo, en fin, la argumentación de García Sánchez (2019) y Colella (2019), Luis Milán no concibió en ningún momento realizar una imitación de la obra de Castiglione: la traducción de Boscán eliminaba todo el sentido lógico de ese eventual propósito. Aunque la crítica tilde a Milán, en ocasiones, de imitador de Castiglione, lo cierto es que nuestro autor compone un libro que referencia intertextualmente a *Il cortegiano*, hace — reconoce— de la noticia de su existencia el motivo de la composición, pero produce una obra que no incide en la teoría previa, sino que busca escenificar esa teoría como una práctica adoptada y asimilada por la corte virreinal valenciana. García Sánchez lo denomina «manual práctico» (2019: 49). Esta interpretación puede variar en función de la finalidad que la obra de Milán tuviese, pero de lo que no cabe duda y lo que es importante subrayar es el carácter humanista de la corte virreinal, promovido por el Duque de Calabria y la Reina doña Germana, así como la voluntad de representación y de ostentación —en plena sintonía— de una parcela importante de su poder a través de un instrumento de propaganda cultural como sería la obra de Luis Milán.

Examinadas, por tanto, las convergencias, influencias y divergencias entre *Il cortegiano* (1528) y *El cortesano* (1561) podemos imaginar su vínculo con una metáfora teatral: Castiglione diseña la escenografía, describe a los personajes y les ofrece todo lo pertinente para su actuación, pero Milán —puesto que cada uno trabaja desde su propio contexto histórico y literario— es el encargado de llevarlos a escena, una escena propia, en la Valencia renacentista.

2.5. «Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Ioan de Arcos»: reflexiones sobre el proceso editorial

Las producciones artísticas de Luis Milán corren a cargo de dos impresores que trabajan en la Valencia del Quinientos: Francisco Díaz Romano, quien firma la publicación del *Libro de motes de damas y caballeros intitulado juego de mandar* (1535) y del *Libro de vihuela intitulado el Maestro* (1536); y Joan de Arcos, quien imprime *El cortesano* (1561). Francisco Díaz Romano imprime en octubre de 1535 el *Libro de motes* en un cuadernillo de 16º, tamaño idóneo para su función lúdica —libro de mano— en la corte, mientras que la impresión de *El Maestro*, aunque lleva la fecha de 1535 en portada, se retrasa hasta el 16 de diciembre de 1536 (como consta en el colofón), presentando un volumen en 8º con características muy particulares.⁷⁸ Esta disparidad en la presentación del año de publicación no es la única contradicción en la edición, puesto que, como detecta García Sánchez: «en el ángulo superior derecho se lee ‘folio II’, lo que implicaría el proyecto de un frontispicio antepuesto que nunca llegó a imprimirse; además, en la parte inferior se observa en blanco el espacio reservado para un escudo que tampoco se completó» (2019: 25-26). La misma investigadora sugiere que es posible que el retraso de la impresión de *El Maestro* se debiera a dificultades económicas, dado el alto coste que ya supondría una obra que incluía tablaturas numéricas (el equivalente a nuestras partituras musicales), combinación de colores en la tipografía —negro y rojo—, grabado original (dibujo de Orfeo modificado, tañendo vihuela en vez de lira), orlas y letras capitales.⁷⁹

En cuanto a la fecha tan demorada de publicación *El cortesano*, en 1561, respecto a las dos primeras de 1535-1536, ya Ferrer (1991) había insistido en la importancia del momento histórico de esa salida a la luz tardía, pues justamente ese año coincide con el final del trienio (1559-1562) de virreinato de Alfonso de Aragón, duque de Segorbe y Cardona (1489-1563), quien destacó especialmente —entre otros aspectos, como su enérgico enfrentamiento con la nobleza más levantisca— por su interés hacia todo lo

⁷⁸ Véase descripción codicológica detallada en Bibliografía.

⁷⁹ García Sánchez es la investigadora que más reciente ha estudiado el tema de la publicación las obras de Milán. Con respecto a *El cortesano* (1561), se centra en comentar la llamativa distancia temporal entre sus dos primeros libros y la edición de este, tan tardía. Véanse también de los trabajos fundamentales de Escartí (2001, 2010), Ravasini (2010a), López Alemany (2013), Sánchez Palacios (2015) y, sobre todo, Colella (2019).

concerniente con la espectacularidad teatral.⁸⁰ Partiendo de lo ya argumentado respecto a la edición *El cortesano*, y atendiendo ahora a las múltiples y novedosas sugerencias que presentan las investigaciones de estudiosos como Martínez Romero (2010) sobre la obra poética del notario Andreu Pineda, así como a las de Mahiques (2019) sobre el librero-autor Onofre Almudéver, es el momento de reexaminar algunos aspectos, tratando de recoger pistas que tal vez nos ayuden a comprender algo mejor el proceso y motivos de la llamativamente tardía publicación.

Son muy escasos los datos biográficos en torno a estos dos impresores, que se limitan a los proporcionados en diccionarios de impresores, con informaciones recogidas esencialmente a partir de los colofones de sus impresiones. Francisco Díaz Romano fue un impresor procedente de Extremadura y su período de actividad en Valencia comienza en 1530, donde se instala cerca del Estudi General y alcanza hasta 1542.⁸¹ A partir del 1532, arrendó el taller de Joan Joffré en la famosa imprenta del «Molí de la Rovella», la más importante de Valencia entre los siglos XVI y XVII. Allí permanecería hasta 1541. Algunas de las obras principales de las que imprimió, además del *Libro de motes de damas y caballeros* (1535) y *El Maestro* (1536), habían sido, previamente, el *Llibre de consells* (*Spill* o *Llibre de les dones*) de Jaume Roig (1531), el *Dictionarium* de Nebrija (1533), el *Colloquium Paeda-pecthia* de Francisco Decio (1536); a las que seguirían la *Primera part de la Història de València* de Antonio Beuter (1538), los *Furs, 1528* y *Furs, 1533* (1539) o dos libros de caballerías, el *Libro primero* de la traducción del *Morgante* de Luigi Pulci, realizada por Jerónimo de Aunés (1533) y el *Valerián de Hungría* (1540), obra esta última escrita (como la anterior) por un valenciano, en este caso el notario Dionisio Clemente, y además dedicada al Duque de Calabria.

Los últimos años de Díaz Romano en Valencia destacan por sus impresiones de menor entidad, en concreto de pliegos sueltos con romances, casi todos entre 1540 y 1541: *Conde Claros*, *Conde Grimaltos*, *Romances glosados*, etc. Así, conocemos hasta un total de 54 impresos de su etapa valenciana, sin duda la más fructífera de su carrera.⁸² Durante

⁸⁰ García Sánchez (2019) añade, además, la activa proximidad del círculo literario de Jerónimo Sempere, el autor valenciano del poema heroico panegírico de Carlos V, *La Carolea* (1560), así como de Jorge de Montemayor, en la época de publicación de *El cortesano*, algo que ya había planteado anteriormente Ferrer (2007). Para el círculo de Sempere (incluidos Andreu Pineda y el bachiller Juan de Molina, el «bachiller Cigala», de quienes hablamos más adelante), en relación con la literatura de caballerías, pero también con la poesía de circunstancias de la época, véase, además, el trabajo de R. Beltrán (2019).

⁸¹ Para la biografía de Francisco Díaz Romano y Joan de Arcos nos hemos basado fundamentalmente en la obra de Delgado Casado (1996).

⁸² Véase la base de datos de *Tipobibliografía valenciana*, editada por José Luis Canet, que recoge, cataloga y describe esos 54 impresos de Díaz Romano en Valencia, entre las fechas vistas.

los últimos años de vida habría abandonado Valencia, puesto que se le conocen publicaciones en Mérida y Guadalupe, la última en 1548. El estilo del impresor se caracteriza por la tipografía gótica, los grabados realizados con madera y el empleo de diferentes colores de tinta, mezclando negra y roja.

Por su parte, Joan de Arcos es un personaje aún más enigmático, si cabe, ya que no sabemos su procedencia y su período de actividad como impresor en Valencia fue, al parecer, realmente breve, de 1560 a 1561, aunque Ximeno señala una impresión de 1562 que no ha sido aceptada por la historiografía posterior. El conjunto de obras impresas suyas se limitaría a los siguientes títulos:

—*Primera y Segunda Parte de La Carolea* [*trata las victorias del Emperador Carlo [sic] V Rey de España*] (1560) de Jerónimo Sempere.

—*Lo procés de les olives, Somni de Ioan Ioan i Brama dels llauradors* (1561) de Bernat Fenollar.

—*El cortesano* (1561) de Luis Milán.

—*Llibre de les dones o Espill y Disputa de viudes i donzelles* (1561) de Jaume Roig y Andreu Martí Pineda, respectivamente.

Antes de analizar las similitudes temáticas o geográficas que estas obras tuvieron entre sí, al publicarse en los mismos dos años (1560-1561) y en la misma imprenta, es necesario realizar breves reflexiones acerca del ámbito de la impresión en aquel momento y que nos ayuden a comprender la figura de este impresor. Desde la década de los años 40, en el siglo XVI, una de las imprentas valencianas e hispanas más prolíficas había sido la de Joan Mey. Este impresor de procedencia flamenca se establece en la capital del Turia en 1543 y, tras su muerte en 1555, será su viuda, Jerónima Galés quien se haga cargo de oficio y local, imprimiendo como «Viuda de Mey» en el período entre 1555 y 1568. Sus hijos, Pedro Patricio y Juan Felipe seguirán el oficio de sus progenitores: uno establece una imprenta en Tarragona, y el otro hereda la imprenta donde trabajan Jerónima Galés y su segundo esposo, Pedro de Huete. Por mencionar alguna de las obras importantes impresas por esta familia, en estas fechas, destacaríamos la *Primera y Segunda Parte de la Coronica general de toda España (y especialmente del Reyno de Valencia)* (1546-1551) de Pedro Antonio Beuter, los *Furs e Actes de la Cort de 1537 i 1542* (1537-1545), los *Progymnasmata* (1552) de Lorenzo Palmireno, la *Segunda parte de la Cavalleria celestial* (1554) de Jerónimo Sampedro (el Jerónimo Sempere antes visto), *Los tres libros de Matteo Maria Boyardo [...] llamados Orlando Enamorado*, traducido en verso por

Francisco Garrido de Villena (1555), o *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor.

Si rastreamos el resto de impresores que publicaron en el mismo tiempo que Joan Mey y su viuda Jerónima Galés, descubrimos que existen toda clase de conexiones o relaciones económicas entre ellos. El primer ejemplo es el de Juan Baldovino, quien imprime junto a Mey la *Apología* (1543) de Juan Bautista Anyés y de quien no se poseemos datos posteriores. Otro impresor con circunstancias similares es Bartolomé Macià, quien publica entre 1552 y 1554, pero se ha considerado que pudo ser librero y haber estado en contacto con Joan Mey. Por último, el caso de Antonio Sanahuja, librero de profesión que se dedica también a la impresión entre 1554 y 1556 con una evidente relación con los Mey. Teniendo en cuenta que utiliza la misma tipografía latina y griega, la crítica no se ha puesto de acuerdo a la hora de decidir si los Mey le encargaron la publicación de estas obras en un momento delicado para la familia —el fallecimiento de Joan Mey en 1555— o si, por el contrario, quiso hacerles la competencia.

Si consideramos estas relaciones entre impresores y la relativamente breve duración de tiempo de Joan de Arcos como editor, todo nos lleva a plantear si Joan de Arcos era un impresor que había trabajado para los Mey y que tras el fallecimiento del padre, Joan Mey, se vio impulsado años más tarde a abrir su propia imprenta para realizar encargos a petición de Jerónima y Pedro Huete o encargos externos en beneficio propio. El uso de una misma tipografía, de letras capitales similares y la inclusión de elementos paratextuales como las hojas de acanto, avalan —o cuando menos podrían sustentar— el hecho innegable de que Joan de Arcos conocía el taller de Mey. En las siguientes imágenes, comprobamos algunas de las similitudes que acabamos de enumerar:

TIPOGRAFÍA

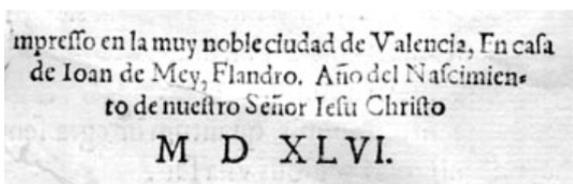


Ilustración 10. Tipografía de Joan Mey en la portada de la *Primera Coronica* (1546) de Beuter. Fuente: Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI en el servidor web Parnaseo.

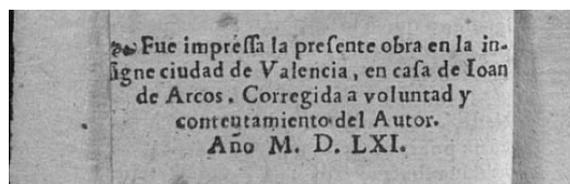


Ilustración 11. Tipografía de Joan de Arcos en el colofón de *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

Se han seleccionado estos ejemplos, en los que comprobamos la idéntica tipografía en, por ejemplo, «ciudad de Valencia» o en las mayúsculas referentes a los años.

En cuanto al segundo caso, nos centramos en el similar uso de letras capitales decoradas con vegetación:

LETRAS CAPITALES ORNAMENTADAS



Ilustración 12. Letra capital «N» ornamentada de Jerónima Galés en *Comentarios de la fundación* (1566) de Baltasar de Collazos. Fuente: Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI en el servidor web Parnaseo.



Ilustración 13. Letra capital «E» ornamentada de Joan de Arcos en *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

En el caso de la imprenta de Joan Mey y sus herederos existe una amplia variedad de capitales ornamentadas con motivos vegetales, animales, figuras humanas, entre otros. Es evidente que si esta capital ornamentada de Arcos no procede de la tipografía de Mey, estuvo al menos inspirada en una de sus formas.

HOJAS DECORATIVAS

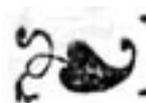


Ilustración 14. Hoja de acanto de Joan Mey en *De scientiarum et Academiae* (1547) de Francisco Decio. Fuente: Tipobibliografía valenciana siglos XV y XVI en servidor web Parnaseo.



Ilustración 15. Hoja de acanto de Joan de Arcos en *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

Las hojas decorativas están presentes tanto en las obras de Joan Mey como en *El cortesano* (1561) publicado por Joan de Arcos. Aunque no son exactamente iguales, hemos comprobado que la forma y la disposición de estas en las ediciones es similar, de modo que pudo conocer de igual modo estos ornamentos y utilizarlos en esta edición. Es interesante también la inclusión de *marginalia* que resumen al margen el contenido del texto en obras impresas por Mey. En la publicación de Milán se recoge una, en la Primera Jornada, donde se anota: «Reglas del Cortesano» (Eiiijv). En sus otros impresos también se utilizan estos mismos elementos paratextuales o similares, lo que —además de contar con el hecho de la vecindad y la evidente comunidad de interés— nos lleva a confirmar que Joan de Arcos hubo de estar directamente relacionado con la imprenta de los Mey durante su etapa de impresor.

Otro aspecto interesante en cuanto al impresor Joan de Arcos, es el lugar de impresión. En el colofón de *El cortesano* (1561) solo nos informa de que se imprime «en casa de Ioan de Arcos». Sin embargo, en la impresión de *Lo procés de les olives, Somni de Ioan Ioan i Brama dels llauradors* de 1561, nos amplía la información de su localización: «en casa de Ioan de Arcos, a espatles del estudi general». Curiosamente, la imprenta junto (o «a espaldas de») al Estudio General, perteneció a principios de siglo XVI a Cristóbal Cofman, impresor del *Cancionero general*, y fue transferida por un trabajador suyo, Joan Martí, a Francisco Díaz Romano. Este impresor permanece allí hasta su traslado en 1532 al «Molí de la Rovella». No sabemos con certeza si Joan de Arcos estuvo en el mismo lugar que Francisco Díaz Romano, ni si pudo heredar los manuscritos que quedaran sin publicar en aquellas décadas del siglo XVI.

El otro elemento fundamental en el proceso editorial es el texto. El estudio codicológico de este, el número de impresiones de la obra y otras informaciones relativas las ofreceremos en el apartado de la Edición. En la Introducción hemos comentado cómo el posible proceso de reelaboración de la obra nos conduce a deducir que estaba pensada para su publicación en la década de los 30, junto o poco después de las otras dos suyas. Pero, ¿qué pudo paralizar la impresión de *El cortesano* de Luis Milán?

Consideramos que en ese período ocurre un hecho histórico cuyas posibles causas y repercusión en cuanto a la publicación de la obra tal vez no hayan sido valoradas suficientemente. Es justo en el año 1535 cuando Carlos I de España e Isabel de Portugal deben escoger al ayo que se encargará de la formación de su primogénito, Felipe II, al cumplir ocho años. Había sido su maestro, hasta entonces, el cardenal Silíceo, el gran

matemático. Siguiendo los estudios de Sánchez Molero (2003, 2014), llama la atención comprobar que el Duque de Calabria poseía los requisitos, tanto sanguíneos, al pertenecer a la familia real aragonesa, como intelectuales, para cumplir ese cargo, pero finalmente el elegido fue Juan de Zúñiga, adscrito a una importante familia nobiliaria castellana, pero evidentemente sin poseer el mismo rango que Fernando de Aragón, Duque de Calabria. En 1533 les había sido concedido, tanto a Felipe II como al Duque de Calabria el Toisón de Oro:

El día de San Felipe y Santiago dio S. M. la Orden del Tusón al Serenísimo Príncipe don Felipe, su hijo, y al Duque don Fernando, Duque que se llamava de Calabria, marido de la Reina Germana, y a don Pero Hernández de Velasco, Conde estable (*sic*) de Castilla, y a don Francisço de Çúñiga, Conde de Miranda. (Sánchez Molero, 2003: 113)

No sería descabellado pensar que el Duque encargase a uno de sus mejores poetas la elaboración de una obra en que se alabase la centralidad de su figura y la organización de la corte virreinal valenciana, emulando lo que con la corte de Urbino había hecho, con notable éxito, el libro de Castiglione. Ahora bien, sus aspiraciones se vieron truncadas bien pronto, como acabamos de decir, ya que en enero de 1535 fue seleccionado definitivamente Zúñiga como ayo del príncipe y las esperanzas del Duque se esfumaron por completo. Como señala Sánchez Molero (2014), si bien es cierto que siguió una relación cordial con el futuro Felipe II, a quien enviaría libros con cierta frecuencia, no lo es menos que otros nobles valencianos, como es el caso de Alfonso de Aragón, Duque de Segorbe, o la familia de los Cardona consiguieron mantenerse mucho mejor relacionados dentro de la corte del nuevo rey (Colella, 2019: 190). La política imperial de Carlos I y Felipe II no toleraba a nadie que pudiese alterar su poder absoluto, y es más que probable que Carlos I continuara viendo potencialmente peligroso formar a su hijo con el Duque o apoyar el traslado o permanecía de este en su corte, de modo que preferiría verlo distante, relegado a su «feliz» corte virreinal, junto a la reina doña Germana.

Una vez olvidado el sueño de ser ayo del príncipe Felipe, el Duque pudo haber cambiado de perspectiva y concedido a la obra la posibilidad de otra función, si es que no la dejaba aletargada. El resultado daría esta suerte de texto híbrido, entre compacto y heterogéneo, apegado al presente, pero a la vez contradictoriamente elevado a lo

intemporal, en el que se refleja de forma más o menos idealizada —y eso sí que resulta innegable— el ambiente literario y festivo de la corte virreinal valenciana.

Sea como fuese, no hemos conservado el manuscrito original, que pudo ser redactado hacia 1535, de modo que es complicado comprobar o dar mayor grado de certeza a estas hipótesis. Así pues, partiendo de la publicación de la obra de 1561, tanto Ferrer (2007) como García Sánchez (2019) han destacado, como hemos adelantado, el papel que distintos personajes de la época pudieron tener para favorecer su publicación. El primero de ellos, Alfonso de Aragón, Duque de Segorbe (1489-1563), virrey de Valencia.⁸³ Sus intereses artísticos y literarios, en paralelo a su ambición de poder, quedan repetidamente constatados, como detalla Colella con varios ejemplos:

Llama la atención la fiesta que en 1548 el duque de Segorbe organizó en su villa de Arbeca [Lleida] para recibir y agasajar al príncipe Felipe que iba de paso hacia Italia y Países Bajos. No pase por alto que pocos meses antes el fallecimiento del Duque, en enero de 1550, el II duque de Segorbe ya había empezado a presentarse como el descendiente más próximo del Magnánimo hasta el punto de reivindicar la devolución del cuerpo del monarca al monasterio de Poblet (Tarragona), que desde entonces se convirtió en lugar de peregrinaje y panteón del linaje de los Segorbe. (2019: 190-191)

El interés que el Duque de Segorbe pudo haber tenido a la hora de favorecer la publicación de estas obras era lógico, dado su apoyo a los espectáculos teatrales (Ferrer, 1991). Además, justificaría también el interés de publicación la aparición de familiares pertenecientes a las familias de los Aragón y de los Cardona, como Sancho de Cardona y Ruiz de Lihory, almirante de Aragón. En la Sexta Jornada, Olivarte dedica esta octava a la esposa de Alfonso:

Para quien nada le falta
que pueda tener señora,
q[ue] vn Milá[n] bolo en buenora

⁸³ Alfonso de Aragón fue hijo de Enrique de Aragón y Sicilia emparentado con Fernando el Católico. Lucha en las Germanías en el bando monárquico y casa en 1516 con Juana Folch de Cardona, hija del Duque de Cardona. Sustenta el cargo de Virrey de Valencia entre 1559 y 1563. Véase más información en el Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia.

por bolar garça tan alta.
Sepan pues ques esta dama
doña Ioana de Cardona,
que muy caro da persona
que tiene mucho de fama.

Asimismo, la teoría de que la publicación pudo estar promovida por el círculo literario de la época, integrado por personajes como Jorge de Montemayor o Jerónimo Sempere, de quien vamos a hablar a continuación, también es factible, ya que en la misma imprenta de Joan de Arcos se publica la obra del segundo, mientras que *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor ven la luz en este mismo período, en concreto en 1559, en las prensas de Joan Mey (1559), así como lo hará la obra póstuma de Juan Fernández de Heredia (1562).

Fuese como fuese, sigue pendiente la pregunta: ¿por qué motivo se imprimió la obra de Milán en esta época? Y a esta, hemos de acompañar una segunda: ¿por qué se imprime junto —el mismo impresor, los mismos años— a obras genuinas o vernáculas, mayoritariamente escritas en catalán, provenientes de la literatura valenciana de mitad del siglo XV? El sugerente artículo de Mahiques (2019) nos puede ofrecer pistas para dar algunas respuestas a estos interrogantes.

Una de las principales publicaciones que imprime Joan de Arcos, el *Espill*, que se edita junto a un texto menor, la *Disputa* de Andreu Pineda, incluye una «Epístola proemial» de Onofre Almudéver. Este personaje es descrito por Mahiques:

Es muy poco lo que conocemos sobre la vida de Onofre Almudéver, poeta bilingüe, en catalán y en castellano. Era librero y tenía su establecimiento cerca de la Universidad de Valencia. Como poeta, Almudéver es mencionado en el *Romance metafórico* que abre la *Rosa de amores* de Joan Timoneda, y en el *Canto de Turia* inserto en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, lo cual indica que no era desconocido en los cenáculos valencianos de su época. (2019: 130)

Onofre Almudéver tuvo relación con Juan Fernández de Heredia, a quien dedica un soneto tras su muerte y es más que probable que también conociese a Luis Milán. Por otra parte, tanto la edición del *Espill* publicada en 1561 por Joan de Arcos como el impreso que contiene las otras tres obras de literatura valenciana del siglo XV, el *Procés*, *Somni* y

Brama se habían impreso con el propósito editorial de ser vendidos conjuntamente. Así lo detalla Mahiques:

Almudéver participó muy activamente en este proyecto editorial y, aunque desconocemos si fue su principal instigador, sí que podemos afirmar sin reservas que fue su cabeza visible: hemos constatado cómo dispuso varios textos introductorios en dos grandes bloques, por una parte los núm. 1, 2 y 3 delante del *Espill* y la *Disputa* y por otra parte el núm. 4 delante del *Procés*, pero refiriéndose igualmente al *Somni* y la *Brama*. De hecho, en la *Epístola proemial*, Almudéver ratifica la unidad de las cinco obras estampadas por Joan de Arcos, y se reconoce como el editor que ha establecido el texto de las mismas. (2019: 134)

Si pensamos en el mundo de la imprenta, una de las figuras esenciales es, naturalmente, la del editor, quien en el Siglo de Oro se encarga de «la calidad de la presentación [...] y se guía por el tipo de obra, su finalidad y el público al que se dirige» (Moll, 2011: 118). En este caso, Almudéver se erige como editor que se encarga, probablemente con ayuda de uno o varios correctores, de mejorar ortográficamente el texto y de planificar una estrategia de venta conjunta de lo que la crítica del siglo XX denominaría, a partir de la edición de Miquel i Planas (1911), el *Cançoner satíric valencià*, un marbete de conjunto que nadie hasta el momento ha querido rebatir.⁸⁴ Y es que en su «Epístola proemial» ensalza la calidad literaria de estos autores en lengua valenciana y pretende revalorizar de nuevo sus obras. Esta estrategia editorial no tendría ningún sentido sin un público culto interesado en la obra y capaz de comprender y asimilar esa tradición literaria valenciana, supuestamente «en decadencia» o en retroceso. Mahiques asocia estos textos a la idea de la *traslatio studii*:

da una gran importancia a la labor del lector, que no es un receptor pasivo, ya que tiene la facultad de glosar, reinterpretar y actualizar los saberes recibidos. Esto presupone la aceptación de las tradiciones culturales predecesoras, que deben ser redescubiertas y profundizadas por los grandes intelectos del presente. Al mismo tiempo, las obras escritas por estos se proyectan hacia el futuro en virtud de una prefigurada transmisión que llegará a las generaciones venideras. (2019: 142)

⁸⁴ Para el *Cançoner*, véanse, entre otros, los trabajos de Martínez Romero (2003 y 2010) y Martín Pascual (2009 y 2012).

Además, podríamos añadir, a propósito de la «Epístola proemial» de Onofre Almudéver, que este rescata, o mantiene la difícil vigencia de un término retórico humanista, bastante o muy poco habitual, para denominar lo que es una introducción o exordio presentado como carta al lector o carta dedicatoria. El sintagma «Epístola prohemial» había sido utilizado por el humanista Angelo Poliziano —en italiano, «Epistola proemiale»— para anteponer un texto breve y teórico a la *Raccolta aragonesa*, un importante cancionero que Lorenzo de Medici, el Magnífico, hizo recoger para ofrecérselo a Federico, el hijo de Alfonso el Magnánimo (Cuesta Esteve, 2021: 97). Pero en castellano, en la corona de Aragón, lo utiliza sobre todo, que conozcamos, Juan de Molina, el dicharachero «bachiller Cigala» de *El cortesano*, en las *Epistolas de S. Hyeronimo: nuevamente traducidas del latín en lengua castellana...* (Valencia, Joan Jofre, 1520), traducción que hace preceder de una «Epístola proemial», dirigida aquí a María Enríquez de Luna (1474-1539), primera duquesa de Gandía, que se retiraría al final de su vida, llegando a ser abadesa del convento de Santa Clara de Gandía. Y luego le sirve como marbete al mismo Molina para un exordio, cuando introduce extensamente otra traducción suya, en este caso de la obra del historiador romano, de origen griego, Apiano Alejandrino (c. 95–c. 165), *Los Triumphos de Apiano*, editada en Valencia, fechada a 20 de agosto de 1522. Juan de Molina antepone al texto de la traducción esa extensa «Epístola», que resulta ser una cumplida loa a Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (c. 1466-1523), hijo del Gran Cardenal Mendoza, I marqués de Cenete y gobernador a la sazón del reino de Valencia.⁸⁵ Y, posteriormente, el *Vergel de Nuestra Señora* (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542), supuesta traducción al castellano de la obra original en catalán del valenciano Miquel Peres, aunque en realidad nueva obra, como demuestra Arronis (2013), también irá precedido de otra «Epístola proemial» (fols. 1v-4v), dirigida en este caso a la priora y religiosa del colegio de Santa Catalina de Siena de Granada.

Pero también utiliza ese término, «Epístola prohemial» —insistimos, nada habitual, sino todo lo contrario—, otro valenciano, Jerónimo Sempere, para el *exordium* de una de

⁸⁵ El tema del «Prohemio» lo estudia Cuesta Esteve (2021), como enlace o puente entre las guerras civiles romanas y la Guerra de las Germanías. El extenso elogio, como señala R. Beltrán (2019) es, a la vez que una parcial biografía y una rendida alabanza, un intento de explicación o justificación histórica de la revuelta de las Germanías valencianas, que el marqués había acabado definitivamente de sofocar el mismo año de la publicación del libro, es decir, en 1522. La dedicatoria epistolar ayuda, en efecto, a entender mejor algunos de los contextos de mecenazgo que harían posible la publicación de una traducción como la de Apiano Alejandrino en la Valencia de aquellas fechas. La «Epístola», que incluye, entre otras cosas, antes de los famosos reproches de Luis Vives, una reprobación de los libros de caballerías (entre ellos, *Tirant lo Blanc*), seguirá las pautas típicas del *exordium* clásico en que un autor (aquí, traductor) ensalza la novedad de su obra (aquí, el original traducido) y eleva la importancia de su papel, minusvalorando o zahiriendo a aquellos que han escrito o escriben desde otro estilo o género.

sus obras, la *Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante* (fols. 3r-5r). Jerónimo Sempere (Samper, o Sampetro)⁸⁶ fue el autor, entre otras obras, de ese peculiar libro de caballerías a lo divino, que sería publicado en una extraña doble y casi simultánea edición: en Valencia, Iohan Mey, 1554, y el mismo año en Amberes, Martín Nucio, 1554. El libro va recorriendo distintos episodios del Antiguo Testamento, desde la rebelión y caída a los Infiernos del ejército de Luzbel y sus demonios, hasta el reinado de David, pasando por Adán y Eva, etc., todos ellos puestos al modo caballeresco.⁸⁷ En la época, esa temática estrafalaria no resultaría tan ingenua o inocente como la podemos juzgar hoy, puesto que cuenta con la excepcionalidad y el «mérito» (a nuestros ojos) de haber sido el único libro de caballerías condenado por la Inquisición, exactamente en 1559.⁸⁸

Hemos insistido en la importancia de este término o marbete, *Epistola proemial*, con el que Almudéver, como dice Mahiques en la cita anteriormente vista, «ratifica la unidad de las cinco obras estampadas por Joan de Arcos, y se reconoce como el editor que ha establecido el texto de las mismas», y lo hemos hecho justamente porque el sintagma «Epístola proemial», como tal, no está en el texto de Milán. No está en el texto, aunque sí en la edición.

En efecto, la esmerada edición definitiva, bien corregida, va titulando en cada página cada Jornada como: JORNADA PRIMERA, JORNADA SEGUNDA, JORNADA TERCERA, etc., en las páginas pares, frente al título o encabezado DEL CORTESANO en las páginas impares. El resultado es claro e impecable: JORNADA PRIMERA / DEL CORTESANO, etc. Y así en todo el libro. Pero en las primeras cinco páginas las páginas llevan otro encabezado: EPISTOLA en la página segunda (A ii), de nuevo EPISTOLA en la tercera ([A ii v]), PROEMIAL en la cuarta

⁸⁶ Como «Hieronymo Sanpedro» aparece en la portada de la *Cavallería Celestial*, pero como «Hieronymo Sempere» firma la *Carolea* (1560), su principal obra. Gil Polo lo llama «Sempere» en el «Canto de Turia» de su *Diana enamorada*. Cerdá y Rico, en las útiles *Notas al canto de Turia* que acompañan a su edición de *La Diana* (Cerdá, 1778: 380-384), lo apellida casi siempre Sempere (o Semperius). Jerónimo Sempere era hermano de Andreu Sempere, catedrático de Gramática Latina de la Universidad de Valencia.

⁸⁷ A estas dos ediciones, publicadas en el mismo año, se sumaría otra, también de 1554 publicada en Venecia. Herrán Alonso (2004) analiza y resuelve la prioridad entre estas ediciones. Este primer libro fue seguido de una segunda parte, lamentablemente perdida, pero de la que tenemos noticias, la *Cavallería Celestial de las hojas de la Rosa fragante*, donde se hacía lo mismo que en el primero, pero con sucesos narrados en el Nuevo Testamento. Y tendría que haber culminado incluso con una tercera parte. Como señala Herrán Alonso: «Todo ello con el fin último de hacer a los lectores volver al gusto por los libros sagrados mediante el artificio de presentarles algunos de sus episodios más narrativos como si de aventuras caballerescas se trataran, pero sin perder la oportunidad de criticar, de paso, a las ficciones caballerescas como responsables de una imperdonable marginación de las letras sagradas» (2004: 1031-1032).

⁸⁸ Lo resume Herrán Alonso: «Cuatro años más tarde, en el primer índice de libros prohibidos que se hace público, la *Celestial* es compañera de viaje del *Lazarillo*, de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y de algunas piezas teatrales de Gil Vicente y de Torres Naharro, por citar algunas de las más famosas de las diecinueve obras castellanas de carácter literario que componen la fatídica lista» (2004: 1033).

(A iii) y de nuevo EPISTOLA en la quinta ([a iii v]). El resultado es, de nuevo, impecable: EPISTOLA / PROEMIAL en la lectura del medio de la carta y en sus extremos.

Y, sin embargo, en el texto de Milán (previo a la edición) leemos «Carta» y no «Epístola», ni menos aún «Epístola proemial». Reproduzcamos la segunda parte de ese título:

[...] Re-
[p]artido por iornadas, mostrando su intin-
ción por huyr prolixidad debaxo esta
breuedad, siruiendo de prólo-
go, y diricción, y utili-
dad esta presente
carta.

C.[esárea] R.[eal] M.[agestad]

De donde se deduce que pudo haber una intervención decisiva de Onofre Almudéver (u otro impresor muy afín a sus prácticas), en el sentido de introducir una terminología que, aunque no lo era, a él le resultaba natural y familiar («Epístola proemial»), para distinguir el texto introductorio del resto de secciones (Jornadas) de la obra.

De manera que Onofre Almudéver, librero antes que otra cosa, como señala y demuestra Mahiques, era consciente de que los primeros receptores de estas obras tenían unos intereses literarios específicos al adquirirlas, y que iban a ser predominantemente valencianos, valencianohablantes, bilingües que leían y probablemente escribían con soltura y naturalidad su lengua materna; de otro modo, no se entendería la apuesta por el rescate y agrupamiento de estas obras de la «escuela satírica valenciana». Sin ser el mismo caso, la publicación de *El cortesano*, en principio dedicado a un público más amplio, hispánico, pero con el texto más que salpicado de fragmentos en valenciano en ocasiones bastante extensos y difícilmente descifrables a la primera por lectores castellanos, también tendría presente esa recepción primera entre círculos valencianos o catalanohablantes.

No sería extraño pensar que algunos de los lectores de estas obras procediesen del cenáculo de Jorge de Montemayor, Andreu Pineda o Jerónimo Sempere, como

comentaremos más adelante. La cuestión es que estas obras, pese a sus particularidades, poseían evidentes similitudes y a la hora de agruparlas para una venta conjunta Almudéver supo interpretarlas y conectarlas a través de sus precisas indicaciones editoriales.

¿Cuál podría ser, además de la estrictamente formal, la conexión de estas composiciones con la obra del *Cortesano* de Luis Milán? En primer lugar, la temática sobre la que giran todas ellas: la «literatura de matrimonio». Es una denominación que propone Martínez Romero para toda esta tradición literaria recogida del siglo anterior y para la nueva del siglo XVI, con exponentes como Andreu Martí Pineda, autor de la *Disputa de viudes y donzelles*. Martínez Romero lo sintetiza así:

Al segle XVI, el tema del matrimoni, a més, estava de moda. Com assenyala Rallo (1990: 37), això té molt a veure amb les propostes humanistes que busquen un millorament de l'home, també dins del matrimoni; l'educació és un dels fonaments bàsics, vehicle del canvi i alhora objecte, però també mitjà ideològic. El que no veig tan clar com l'estudiosa —siga dit de passada— és que hi haja una línia divisòria tan taxativa entre la literatura sobre la dona i els nous productes siscentistes, sobretot si hi introduïm el terme «literatura de matrimoni», que coincideix parcialment amb la literatura sobre la dona però també pot coincidir amb altres esferes, com ara la pedagògica, la religiosa o la simplement moralitzadora. És a dir, la literatura matrimonial (relacionada o no, i de vegades, amb la literatura de dona) és anterior al segle XVI, per bé que els enfocaments van variant. (2010: 135)

Martínez Romero describe la influencia del humanismo y el erasmismo incipientes en este tipo de literatura, que ya provenía de una tradición anterior y que se instala y acomoda durante el siglo XVI. Cabe recordar que en Valencia se traduce la obra del más relevante humanista valenciano —y uno de los más importantes de la Europa renacentista—, Juan Luis Vives, *De institutione feminae*, como *Instrucción de la mujer cristiana* (Valencia, Jorge Costilla, 1528) por Juan Justiniano, traducción dedicada precisamente a doña Germana de Foix. El mismo Juan de Molina, prolífico traductor, como hemos tenido ocasión de comprobar, publicó ese mismo año su traducción del *Sermón en loor del matrimonio* de Erasmo de Rotterdam (1528) (López Estrada, 1952).

El autor en el que se centra Martínez Romero (2011) al hablar de esta «literatura matrimonial» es Andreu Martí Pineda, notario, quien poseía vínculo de amistad con Juan Fernández de Heredia y que estaba relacionado a la corte virreinal. Tenemos datos

actualizados mucho más ricos gracias a su estudio. Nacido en Xàtiva antes de 1490, en 1511 ya era, al parecer, notario real. Moriría poco después de 1558. Fue miembro del Consell General de la ciudad de Valencia. Fue autor de una obra de juventud, *Contemplació en honor y reverència de les set vegades que nostre redemptor Jesús escampà la sua preciosíssima sanch*, impresa en 1511 (Valencia, Joan Jofre). Participaría en distintos certámenes poéticos. Pero su obra más destacada la componen dos piezas que se podrían adscribir a esa «literatura de matrimonio»: primero, la *Disputa de viudes i donzelles*, compuesta junto con Jaume Siurana, y publicada en el mismo volumen que contenía la segunda edición del *Espill* de Jaume Roig (Valencia, 1561) y, en segundo lugar, los *Consells a un casat* y *Consells a una casada* que imprimió Timoneda (posteriores a 1553). Mantuvo una buena amistad literaria y tal vez personal, como hemos indicado, con Juan Fernández de Heredia, con quien intercambiò poemas. Heredia le contestó en catalán. Pineda había ganado el premio en el certamen poético en honor a la Inmaculada Concepción de 1532, organizado por Jerónimo Sempere y juzgado por el propio Heredia. Analizando esa «literatura de matrimonio» de Pineda, podemos descubrir las similitudes temáticas y de estilo (satírico-burlescas) con los intercambios coloquiales entre hombres y mujeres que nos ofrece Milán con frecuencia. Martínez Romero señala que es un tipo de literatura en el que: «interessa l'aspecte més pràctic i planer del comportament de la dona, aquell que té a veure amb el marit, tant en la intimitat com en el seu paper dins de la societat. Tampoc interessa debatre res» (2010: 133).

Además, Andreu Martí Pineda escribió uno de los sonetos que anteceden a la «Epístola proemial» en la *Cavallería Celestial* de Jerónimo Sempere, que hemos mencionado. Él mismo, al lado de otro poeta y jurista de segundo orden, Jerónimo Oliver, fueron, en efecto, dos letrados muy bien conocidos en los círculos literarios valencianos, que aparecen embarcados juntos en varios proyectos (Martínez Romero, 2001; Duce, 2010: XVII-XVIII). En los preliminares al *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente (1540), Oliver contribuye con una extensa composición de versos laudatorios, nueve octavas, que van dispuestos después de otras nueve, justamente firmadas por Andreu Martí Pineda. Y Gaspar Gil Polo los cita a ambos, justo después de Luis Milán —«que el mundo le dirá segundo Orpheo» — y muy cerca de «Semper», en el «Canto de Turia» de su *Diana enamorada* (1565) (Pineda en la estr. 20, «Semper» en la 29 y Oliver en la 30), donde también firma el mismo «Hieronymo Samper» el segundo de los tres sonetos dedicatorios.

En efecto, en *La Carolea*, el panegírico de Carlos V ya mencionado, compuesto igualmente por Jerónimo Sempere, firma Oliver, como jurisconsulto, sendas composiciones (la primera, nueve tetrástrofos en latín; la segunda, un soneto en castellano) y luego le siguen como firmantes de otros sonetos, todos en castellano, [Alonso] Rebolledo, Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo. Todos ellos serán poco después citados por Joan Timoneda, en el llamado «Romance metafórico» de su *Rosa de amores*.⁸⁹ En definitiva, encontramos todo un tejido de confluencias de una serie de autores valencianos, casi todos bilingües y muchas veces escindidos a la hora de utilizar literariamente la lengua y tradición autóctona, o pasar directamente al castellano.

Por otra parte, en *El cortesano* de Milán ofrece ejemplos que ilustran precisamente esa idea planteada por Martínez Romero para la «literatura de matrimonio» de Pineda. Pongamos como ejemplo esta divertida y aparentemente irrelevante conversación entre el matrimonio Fernández de Heredia-Jerónima Beneito y el del Duque y doña Germana:

Dixo Ioan Fernández:

—Gilot, ¿tú no sabes que a su excellencia y a mí nos han parido dos mugeres? Qu'este mal de ser estériles no está en nosotros, sino en las rabiosas, “que por marauilla pare[n] las que rabias conciben, pues que matan y no biuen”, según dize la regla de medicina.

Dixo doña Hierónyma, su muger:

—Senyora, q[uè] li par a vostra altesa de mon marit, quin metge y bul·ler que és? Ab bul·les falses q[ue] preÿca diu que posa dones en paraýs, y ab regles fingides de medicina, nos infama que som rabioses y per ço no parim. No seria mal acusar-lo, que l'altre dia tragueren a la [e]scala vn bul·ler falsari y vn metge no doctorat.

Dixo la reyna:

—Doña Hierónyma, por adúltero merescería más ser sacado a la verguença, pues tiene tan poca q[ue] nos dize cara cara q[ue] les ha[n] parido dos mugeres. [Dvijj-l]

Dixo el duque:

⁸⁹ Véase Valsalobre (2003: 23) y la reciente edición de V. Beltran (Timoneda, 2018: 40-41), quien remite a las *Notas* de Cerdá y Rico, que fue el primero en mencionar esa cita. El casi desconocido Rebolledo, por ejemplo, es reconocido por Cervantes «Canto a Calíope» de *La Galatea* (Libro VI, vv. 793-800): «Meresce bien en este insigne valle / lugar ilustre, asiento conocido, / aquel a quien la fama quiere dalle / el nombre que su ingenio ha merescido. / Tenga cuidado el cielo de loalle, / pues es del cielo su valor crescido: / el cielo alabe lo que yo no puedo / del sabio don Alonso Rebolledo». Y, en el mismo «Canto a Calíope», Cervantes cita a otros valencianos coetáneos: Falcón, Gil Polo, Artieda y Virués.

—¿Vuestra alteza sabe lo q[ue] me ha dicho al oýdo Ioan Fernández? Díxome: Mire q[ué] primor diré, que diziendo vna gran mentira, que nos han parido dos mugeres, diré vna gran verdad: q[ue] dos mugeres, que son nuestras madres, nos han parido.

Dixo la reyna:

—Esso tenéys los hombres engañadores, que de las verdades hazéys mentiras y de las mentiras verdades. Mudemos de nuevas, que en casos [h]ay que es bie[n] mudar para desenojar.

La confluencia entre esos temas «matrimoniales», planteados en tratados teóricos (Erasmus, Vives, traducciones de Molina) o, simultáneamente, en obras de ficción, ya sea prosísticas, ya poéticas, está todavía abierto a estudio. Tomasi (2019), por ejemplo, abre una perspectiva muy interesante al analizar los diálogos «matrimoniales» en la obra de caballerías, *Valerián de Hungría*, del antes mencionado notario —de nuevo un notario— del círculo estudiado, Dionís Clemente, quien demuestra una gran capacidad para plantear, en un libro de caballerías de pura ficción y dentro de una visión tópica de los personajes femeninos, cuestiones o litigios de vigencia e interés en su momento sobre la violencia masculina que habían de ser resueltos en instancias judiciales y siguiendo la legislación de la época.

Por consiguiente, el interés de la impresión de la obra de *El cortesano* en un entorno como el de las obras de la tradición valenciana podría corresponder asimismo a una estrategia editorial en la que las características compartidas por esa tradición satírica valenciana parecían ser evidentes no solo al editor y librero Onofre Almudéver, sino también al público lector y receptor de la obra. Como señala Martínez Romero, a propósito de la relación entre Pineda y Sempere, nos encontramos, a partir de la participación conjunta en el certamen poético en honor de la Inmaculada Concepción de 1532, con un cúmulo de circunstancias que demuestran sin duda relaciones personales y frecuentes entre miembros de los círculos cultural y nobiliario del palacio de la virreina doña Germana, por una parte, pero también con miembros de la recién creada universidad y de la burguesía diletante de la Valencia del momento (2001: 80). Valsalobre (2003), por su parte, en términos más estrictamente literarios, habla de un círculo italianizante que sustituye antiguos modelos autóctonos por otros nuevos a partir de la adopción plena del castellano como lengua literaria (Querol, 2016: 390).

Independientemente de los propósitos y las perspectivas de alcance para la recepción y venta de ejemplares, queda la incógnita de la intención del autor con la publicación de

su obra, que pudo haber sido distinta de la del librero Joan de Arcos. Motivos para constatarlo hay en la información concedida en el colofón de la obra de la corrección bajo la revisión del autor y en la inclusión del elemento paratextual de las tradicionales *manicula*, esas manecillas que no se observan, sin embargo, en ninguna de las otras ediciones impresas por Joan de Arcos.⁹⁰

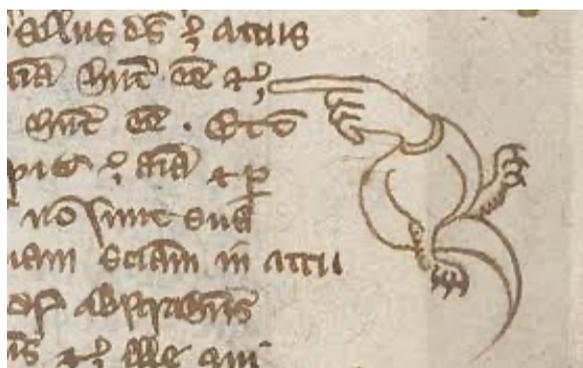


Ilustración 16. Manicula con forma de dragón.
Fuente: British Library, Royal MS 12 E.xxv (c. 1300).

El papel de esas *manicula* era sin duda relevante y por eso hemos querido mantenerlas en nuestra edición, tratando de emular el signo gráfico [☞], que casi siempre es interno y no marginal. Solamente las encontramos en los dos márgenes, izquierdo o derecho, fuera de la caja del texto, en los quince primeros signos de la Jornada Primera. En los siguientes casos, se integran siempre en el interlineado.

Como señalaremos en los criterios de edición, estas manecillas se incluyen con llamativa frecuencia (hemos contabilizado hasta 176 casos) y están atentamente distribuidas con el fin de resaltar dichos, máximas o proverbios de carácter sentencioso, indicando que se les debe prestar una especial atención, porque revelan una lectura diferente, seria y concienzuda.

Por ejemplo, una de las primeras, en la Jornada Primera: «☞ Y por esto se dize: ‘No hay nada mal dicho si no es mal tomado’».

O la última, en la Jornada Sexta: «☞ “la Verdad está agraviada si van contra la Razón, que madre y hija entrambas son”».

El texto sentencioso que señala la manecilla se enmarca en la edición dentro de paréntesis (que nosotros hemos sustituido por entrecorillado) y la apertura del paréntesis

⁹⁰ Véase la página dedicada a los usos de las *manicula* en:
<https://ucm.es/quidestliber/manicula>

lleva la *manicula* correspondiente. Así, en el último caso: «☞ (la Verdad está agraviada si van contra la Razón, que madre y hija entrambas son)».

No sabemos hasta qué punto Milán podía haber señalado ya esa indicación especial en un texto preparado para la edición. Pero, sea como fuere, su uso metódico, sistemático y muy correcto revela un esmero máximo por parte de correctores e impresores de la imprenta de Joan de Arcos y de él mismo.⁹¹

En suma, el proceso editorial que envuelve la publicación de la obra de *El cortesano* dista de ofrecer un panorama sencillo. Su emisión tardía, la escasez bibliográfica en torno a su impresor, las incógnitas respecto a la funcionalidad y las estrategias editoriales de venta de una obra en un contexto posterior a su tiempo y, sobre todo, las incógnitas respecto al estado del texto que pudo haber recibido el impresor y al alcance de su manipulación, son interrogantes abiertos que merecerán sin duda la atención de ulteriores estudios que permitan esclarecer el tema.

⁹¹ Basta comparar con la edición de las *Obras* de Juan Fernández de Heredia, el año siguiente (Mey, 1562), que, partiendo de unos parámetros similares a la hora de disponer los poemas (encabezados, calderones, paginación, etc.), no revela el mismo esmero tipográfico que el que advertimos en la edición de *El cortesano*.

**LA CREACIÓN LITERARIA
EN *EL CORTESANO***

3.1. Presentación

ESQUEMA DE MACROSECUENCIAS Y SECUENCIAS DE <i>EL CORTESANO</i>			
PRIMERA JORNADA	SEGUNDA JORNADA	TERCERA JORNADA	CUARTA JORNADA
<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MONTERÍA REAL</p> <p>1. Presentación de los participantes presentes en la Montería</p> <p>2. Acto de cacería y ofrecimiento de las piezas a las damas</p> <p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: BANQUETE REAL</p> <p>1. Comida y juegos literarios</p> <p>2. Competición de coplas entre Juan Fernández de Heredia y Luis Milán</p> <p>3. Avisadas razones de mujeres</p> <p>4. Reglas del buen cortesano y vuelta a Valencia</p>	<p>I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS:</p> <p>1. El discantar de caballeros valencianos</p> <p>2. Conflicto por el retrato de una dama y enfrentamiento de motes entre Luis Milán y Juan Fernández de Heredia</p> <p>3. Recado de parte de damas y visita</p>	<p>I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS:</p> <p>1. Motes y discantar de caballeros</p> <p>2. Visita de damas</p> <p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: FARSA DE LAS GALERAS Y CARTEL</p> <p>1. Llegada al Palacio del Real</p> <p>2. <i>Farsa de las Galeras</i></p> <p>3. Comentario a la <i>Farsa</i></p> <p>4. Cartel de Mirafior de Milán y <i>Aventura del Monte Ida</i></p>	<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MONTERÍA DE DAMAS Y CABALLEROS</p> <p>1. Llamada de invitación a los nobles</p> <p>2. <i>Montería</i> de damas y caballeros de Troya</p> <p>3. Comentarios a la <i>Montería</i> y juramentos de damas</p>
QUINTA JORNADA	SEXTA JORNADA		
<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y NOBILIARIAS: FARSA DEL CANÓNIGO Y ARTE DE MOTEJAR</p> <p>1. <i>Farsa del Canonge Ester</i></p> <p>2. Reunión de nobles y conversación con maestro Zapater</p> <p>3. Arte de motejar: El ejemplo de «Preguntas y respuestas» de Velasco y Mendoza y el «Palacio tan avisado»: motes entre Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón</p>	<p>I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: CENA LITERARIA EN EL REAL</p> <p>1. Cantar de Luis Milán y entretenimientos literarios</p> <p>2. Sonetos a petición de Leonor Gálvez</p> <p>3. Coplas a Matalinda y Matacruel</p>	<p>II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: DIVERTIMENTOS EN LA SALA CORTE Y EL JARDÍN DEL REAL</p> <p>1. Leyes del amor en Valencia</p> <p>2. <i>Fiesta de Mayo</i></p> <p>3. Escaramuza de damas y caballeros</p> <p>4. Banquete literario: la creación del <i>Toma, vivo te lo do</i> de Luis Milán</p> <p>5. Razonamientos con maestro Zapater</p>	<p>III. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: MÁSCARA DE GRIEGOS Y TROYANOS</p> <p>1. Llegada de nobles y máscaras</p> <p>2. Máscara de griegos y troyanos</p> <p>IV. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS: CONVERSACIÓN CORTESANA Y JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA</p> <p>1. Conversación cortesana</p> <p>2. Justificación de la obra</p>

Tabla 4. Esquema de macrosecuencias y secuencias de *El cortesano*. Elaboración propia.

Observamos ejemplos descriptivos del análisis a nivel macroestructural y microestructural en las siguientes tablas:

EJEMPLOS DE ANÁLISIS MACROESTRUCTURAL				
JORNADA	MACROSECUENCIA	SECUENCIA	ESCENAS	INTERVENCIONES
PRIMERA	I. Montería real	I.1. Presentación de los participantes presentes en la montería	I.1. Escena 1	2. Germana: [LM]
TERCERA	II. Prácticas escénicas cortesanas	II.2. <i>Farsa de las Galeras</i>	II.2. Escena inicial	1. Francisco Fenollet: [NJPB] + [NPP-S]
—Descripción inicial del contenido y temática argumental —Esquema general —Sociograma de personajes —Listado de siglas (únicamente en el caso de la Primera Jornada)	—Descripción argumental y número de secuencias	—Descripción argumental de la secuencia —Esquema con escenas, número de intervenciones y unidades literarias	—En el esquema se realiza una subdivisión de escenas marcadas por el inicio del texto de <i>El cortesano</i> para su contextualización. Cada una de las secuencias posee una escena inicial y una escena final	—Número de intervención dentro de la escena, personaje que la verbaliza y unidades literarias halladas en esa intervención. En caso de que no existan se utiliza el término DIÁLOGO

Tabla 5. Ejemplos de análisis macroestructural de *El cortesano*. Elaboración propia.

EJEMPLOS DE ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL DE UNIDADES LÍRICAS					
IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES	
LC6	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 1; Luis Milán	Señor, ut, re, mi, fa, sol	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbacddcd—. Juego poético entre grana-desganavana. Juan Fernández cambia su color «grana» por el verde azulado del verderol —pez limón—. En las zonas catalanoparlantes se emplea el término verderol para referirse a esta especie. La utilización de notas musicales para encabezar poemas la encontramos en la lírica popular que aparece en el cancionero, en concreto en las canciones de danza. Véase Romeu i Figueras (1949: 60).	
LM34	SEGUNDA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	He aquí a Orpheo, que yo le querría más feo	Prosa en impreso. Rima interna. Mención clásica caricaturesca: Orfeo, en rima y eco con feo.	
LS23	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	O, quién pudiese vivir sin deseco	Rima: —ABBACDDCEFFEGG—. Apodado como soneto intercalado. Juego antitético: llorar-reír (vv. 13-14). Juego conceptual con el deseo, la tristeza y los suspiros de amor.	

Tabla 6. Ejemplos de análisis microestructural de *El cortesano*. Elaboración propia.

EJEMPLOS DE ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL DE UNIDADES NARRATIVAS (I)					
IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA ^{anécdota1}	PRIMERA	I.1; escena 10; Baltasar Mercader	Muy poco ha que se provó con la vida de mi hermano don Berenguer Mercader	Berenguer Mercader (hermano de Baltasar Mercader)	Temática: desamor. Berenguer Mercader muere de amor por una dama que sirve y que finalmente casa con otro hombre. Contraposición veras-burlas.

NBF2	PRIMERA	I.1; escena 4; Luis Margarite	Muger, hazeos celosa porque no engordéys	Vida cotidiana; Luis Margarite y Violante Mascó	Temática: celos. Hombre le recomienda hacerse celosa y Violante responde con celos al enterarse de que su marido está con Mariseca, una de sus criadas. El concepto de «amores éticos» (Mariseca) posee connotaciones burlescas.
-------------	---------	-------------------------------	--	---	--

Tabla 7. Ejemplos de análisis microestructural de *El cortesano*. Elaboración propia.

EJEMPLOS DE ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL DE UNIDADES NARRATIVAS (II)					
IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE/COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP23	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	Pues no son portapaces los maridos que son desplazes	Simple	Rima interna (homoioteleuton): portapaces-desplazes
NJP63	PRIMERA	I.2; escena 10; Luis Milán	Basilisco ha hecho el señor don Berenguer	Complejo	Metáfora animal: basilisco. Polípton muerto-murió. Rima interna muerto-cierto, engordando-burlando, ser-plazer-haver, casado-resucitado, sabido-conocido

Tabla 8. Ejemplos de análisis microestructural de *El cortesano*. Elaboración propia.

EJEMPLOS DE ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL DE UNIDADES NARRATIVAS (III)					
IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPR7	PRIMERA	I.1; escena 9; Miguel Fernández	Muger novicholera nunca fue buena casera	Refrán	El término «novicholera» es valencianismo; se refiere a una mujer aficionada a los rumores, 'chismosa', tal como se recoge en el DCVB (s.v. <i>novitxer</i>).
NPS17	PRIMERA	II.2; escena 1; coplas 2; Juan Fernández	Que peor no puede ser que a malos apetitos complazer	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencia bíblica de los malos apetitos (Colosenses, 2: 23).

Tabla 9. Ejemplos de análisis microestructural de *El cortesano*. Elaboración propia.

3.2. Descripción secuencial de las seis Jornadas

3.2.1. Introducción: la epístola proemial

La epístola proemial con que se inicia el libro se dirige a la «C[ésarea] R[eal] M[ajestad]». ⁹² Es decir, se refiere al rey Carlos V, algo que se confirma poco después, cuando dice que «el principio deste libro comienza representando una caza que hazen la reyna y el duque, donde fuy mandado que pusiesse por obra el *Cortesano* que las damas mandaron que hiziesse y que lo dirigiesse a vuestra real magestad, pues con mucha razón se le devía. [...] Suplico a vuestra real magestad reciba este presente...». Ahora bien, la dedicatoria en la primera página a la «cathólica real Magestad, del invictíssimo don Phelipe», es decir al rey Felipe II, quien, en efecto reinó desde 1556, es decir, reinaba en el momento de edición de la obra. Hay, por tanto, una contradicción entre esas dos dedicatorias, la paratextual, redactada en el momento de la edición (1561), y la textual, probablemente escrita para la primera redacción o redacción original del texto, hacia 1535, puesto que Carlos V había sido consagrado Emperador —«Cesárea Real Magestad»— en Bolonia en febrero de 1530.

Siguiendo el modelo de la retórica clásica, este proemio principia con una anécdota literaria, en este caso perteneciente a la historia clásica, la de Curcio Romano y su hazaña legendaria, inmolándose como jinete de un caballo con los ojos vendados, en la plaza del Campo Marcio, recogida por diferentes historiadores latinos, probablemente a partir del *Ab urbe condita* (VII, 6, 5) de Tito Livio. ⁹³ Esta leyenda sirve para introducir y ensalzar el modelo encomiable del caballero caracterizado por las armas y la virtud. Milán enumera una serie de características que debe poseer ese perfecto caballero renacentista, a través de analogías alegorizadas entre sus armas y sus virtudes: «yelmo de consideración», «goleta de temperancia», «peto animoso», «espaldar de çufrimiento»,

⁹² La crítica ha solido utilizar —y nosotros seguimos esa práctica— el sintagma «epístola proemial», a tenor de otros exordios o prólogos de la época que, con parecido sentido, lo emplean. Pero no aparece explicitada como tal en el texto. Este exordio haría de marco de apertura, que se cerraría con las palabras finales, dedicadas igualmente, como estas, a un potencial lector del texto.

⁹³ El lugar del sacrificio se convierte en el lago sagrado conocido como lago Curcio —*lacus Curtius*—; se conserva en la actualidad una placa conmemorativa del personaje en los restos arqueológicos del Foro Romano, como recuerda García Sánchez (2019: 78).

«doble pieza de esperar», «brazales de essecuciones», «guardabraços defensivos», «manoplas liberales», «arnés de piernas bien andantes», etc.⁹⁴

Esta caracterización refleja desde las primeras líneas los ideales renacentistas del perfecto *cortesano*, incidiendo en su atuendo, relacionado con su armadura caballerescas, en relación con sus valores morales. Se trata, como apunta García Sánchez, de la preocupación por el ideal del *vir doctus et facetus* junto a la supervivencia de la tradición medieval del ideal caballeresco cristiano (2019: 78).

Continúa su carta alabando a su majestad, comparándolo con el caballero cortesano descrito en las líneas precedentes, a través de un elegante nexos: «Muy bien será presentar, *quod est Caesaris Caesari*».⁹⁵ Una vez declarado el dedicatario del texto y justificada su representación como perfecto cortesano, explica el motivo y origen de la composición, con una graciosa excusa que implica, ahora, a las lectoras y oyentes femeninas, en concreto las damas que en la corte de Valencia leen *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar de Castiglione:

Hallándome con ciertas damas de Valencia que tenían entre manos *El cortesano* del conde Baltasar Castellón, dixerón qué me parecía dél. Yo dixé: «Más querría ser vos, conde, que no don Luis Milán, por estar en essas manos donde yo querría estar». Respondieron las damas: «Pues hazed vos un otro, para que alleguéis a veros en las manos que tanto os han dado de mano»

De este modo alude directamente, sin ambages, a la patente influencia del libro italiano en el título y en la idea central de su nueva obra.

Así, ahora explicará en qué consiste ésta, comentando sus partes, los personajes y particularidades verbales. Posteriormente, adelanta lo que va a ser la situación inicial de la obra, «representando una caça que hazen la reyna y el duque». Y finaliza la carta proemial con la súplica, directamente dirigida a «vuestra real majestad», de aceptar la

⁹⁴ Los ocho ejemplos se refieren, pues, a las cualidades o virtudes de la consideración, templanza, valentía, capacidad de sufrimiento, paciencia, justicia, protección a la comunidad, servicio y ejemplaridad. Si atendemos a las prendas o armas aparecen descritas de arriba abajo, *a pedibus usque ad caput*, como propugna la retórica clásica para la descripción del cuerpo humano, masculino o femenino (*descriptio puellae*). La asociación entre las armaduras y estas cualidades abstractas podría albergar un propósito didáctico. Jäger ha investigado sobre la relación entre las partes del cuerpo, las armaduras y el conocimiento humano, constatando que: «These images, in turn, reference more complex content by means of association (similitudo). In order to easily imprint themselves into the mind, as the *Rhetorica ad Herennium* advised, they should be conceived in such a way that they arrest the attention of the inner eye» (2018: 101).

⁹⁵ La frase, ya proverbial –como ahora– procede del pasaje evangélico de Jesús con los fariseos, que recogen Mateo 22, 21; Mc 12, 17 y Lc XX, 25. El *Refranero Multilingüe* lo recoge como refrán.

obra como «presente», con una sentencia de una autoridad anónima («el filósofo») que inaugura y anticipa las otras muchas que vamos a leer en *El cortesano*: «Quel menor servicio con voluntad vale más que el mayor sin ella».⁹⁶

⁹⁶ Sentencia similar al refrán: «No hay mayor dificultad que la poca voluntad», recogido en el *RM* y desde *Correas*.

PRIMERA JORNADA

3.2.2. Primera Jornada

3.2.2.1. Presentación general de la Primera Jornada

La Primera Jornada se divide en dos secuencias, macrounidades o actos, que se diferencian por constituirse como dos prácticas cortesanas distintas. La primera de ellas sería la «Montería Real», que supuestamente se desarrollaría en el pabellón de caza que el Duque de Calabria tenía instalado en su finca de La Garrofera, en Liria (Martí, 2000: 98); la segunda, el «Banquete Real», se desarrollaría en el mismo lugar. Por tanto, la división de la Primera Jornada quedaría esquematizada con el siguiente cuadro:

I. MONTERÍA REAL			
1. Presentación de los personajes participantes en la montería —Escena inicial —11 apariciones de matrimonios cortesanos		2. Acto de la cacería y ofrecimiento de las piezas a las damas —10 ofrecimientos —Fin de la caza	

II. BANQUETE REAL			
1. Comida y juegos literarios —Presentación del banquete e intervención de bufones y pajes —Intervención del encargado del banquete: el gobernador Cabanillas —Coplas tras la entrada de pavones —10 Copos de amor —Fin de la comida	2. Competición de coplas entre Juan Fernández y Luis Milán —Inicio de la competición —6 Coplas —Resultado de la competición	3. «Avisadas razones» de mujeres —Inicio de las «Avisadas razones» —Razones de doña Mencía —Razones de doña Castellana —10 cortesánías —Fin de las cortesánías	4. Reglas del buen cortesano y vuelta a Valencia —Reglas del buen cortesano —Vuelta a Valencia

Tabla 10. Esquema de macrounidades y secuencias de la Primera Jornada. Elaboración propia.

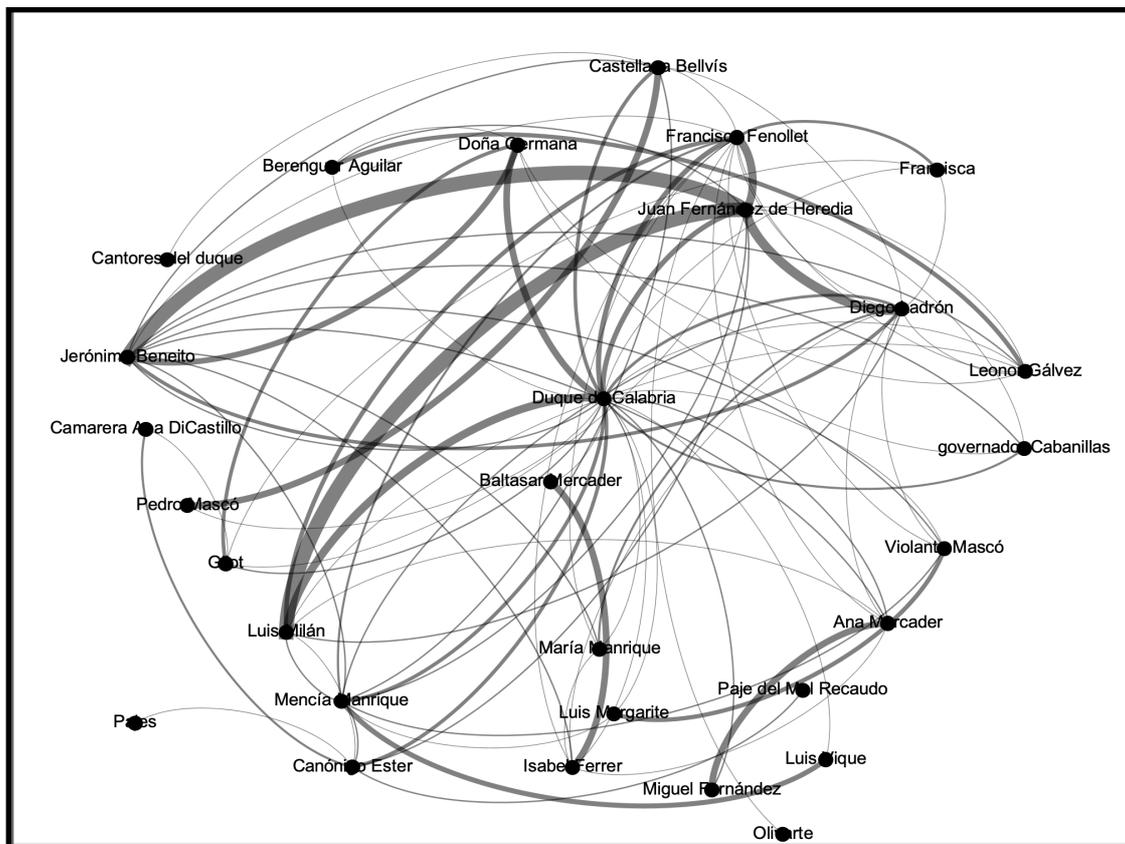


Ilustración 17. Sociograma de la Primera Jornada. Elaboración propia.

En el sociograma observamos los personajes que aparecen en la Primera Jornada y cómo se relacionan entre ellos. Si analizamos con detalle los intercambios, el personaje de mayor importancia es el Duque de Calabria, situado en medio de nuestro esquema. En orden de relevancia, siguen Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Diego Ladrón y Doña Jerónima Beneito. Con el fin de interpretar adecuadamente los datos, advertimos que el grosor de las líneas que conectan los nodos —los personajes— depende de la cantidad de intervenciones entre ambos. Así pues, el Duque es la persona más influyente en el conjunto social en número de intercambios con otros personajes, pero el autor —Luis Milán— y Fernández de Heredia son los que mayor conversación compartida poseen. Es lógico que el autor quisiese resaltar la importancia de la figura del Duque dentro de la corte desde la Primera Jornada, pero también hacer extensiva esa importancia al matrimonio Jerónima Beneito-Juan Fernández de Heredia, dos de los protagonistas de la obra, además de los virreyes y de la pareja Milán-Heredia.

Las siglas utilizadas para las unidades de la descripción secuencial están sintetizadas en el siguiente listado:

LISTADO DE SIGLAS Y SÍMBOLOS UTILIZADOS PARA LA REPRESENTACIÓN DE UNIDADES EN <i>EL CORTESANO</i>	
DIÁLOGO	No existe unidad relevante para el estudio
LC	[Unidad] lírica copla
LCanción	[Unidad] lírica canción
LCuarteta	[Unidad] lírica cuarteta
LDécima	[Unidad] lírica décima
LM / LM-INV	[Unidad] lírica mote / mote-invención
LOctava	[Unidad] lírica octava
LPareado	[Unidad] lírica pareado
LQuintilla	[Unidad] lírica quintilla
LRedondilla	[Unidad] lírica redondilla
LR	[Unidad] lírica romance
LS	[Unidad] lírica soneto
LTerceto	[Unidad] lírica terceto
LPT	[Unidad] lírica popular tradicional
NBAnécdota	[Unidad] de narrativa breve: anécdota
NBA	[Unidad] de narrativa breve: apotegma
NBF	[Unidad] de narrativa breve: facecia

LISTADO DE SIGLAS Y SÍMBOLOS UTILIZADOS PARA LA REPRESENTACIÓN DE UNIDADES EN <i>EL CORTESANO</i>	
NGlosa	[Unidad] narrativa glosa
NJPB / NJPL	[Unidad] narrativa juego de palabras breve-simple / juego de palabras largo-complejo
NPR / NPP-S	[Unidad] de narrativa paremial: refrán / proverbio-sentencia
←↑	Símbolo que representa la unión de una unidad en dos o más intervenciones distintas.

Tabla 11. Listado de siglas y símbolos utilizados para la representación de unidades en El cortesano. Elaboración propia.

3.2.2.2. Descripción de las secuencias de la Primera Jornada

I. MONTERÍA REAL

I.1. Presentación de los participantes presentes en la montería

La Jornada se inicia con la contextualización temporal y espacial: «En el tiempo delectoso de la hermosa primavera, quando todo el mundo [...] saliendo del extremo invierno entra en estos dos suaves hermanos abril y mayo [...] se hizo vna real caça de monte» Aunque el lugar físico concreto no se ofrece con exactitud en la secuencia I. 1, al inicio de la macrosecuencia II se apunta el nombre de Liria, lo que nos permite plantear, apoyándonos en el estudio de Martí Ferrando (2000b), que pudiera tratarse del pabellón de caza que el Duque de Calabria poseía en la finca «La Garrofera» de Liria (hoy inexistente como tal finca). Respecto al tiempo histórico, Romeu Figueras (1951) apunta —y desde entonces se acepta esta datación— que podría referirse a las fiestas celebradas entre abril y mayo de 1535, antes de la partida del Duque de Calabria hacia Barcelona por la campaña de Túnez organizada por Carlos I.

Se describen en esta secuencia las entradas de los personajes participantes en la montería real que se va a celebrar. En total hay once escenas que representan, una por una, las distintas entradas: la del Duque y doña Germana, las de las nueve parejas de nobles valencianos y la del bufón Gilot.⁹⁷ Todas ellas contienen una invención al inicio, que consta de dos partes, coincidiendo con la clásica composición de las invenciones caballerescas y cortesanas: imagen/icono + letra/mote. La primera se presenta e integra como parte de cada una de las detalladas descripciones de los vestidos o trajes, mientras que la segunda es una pieza lírica que presenta dos clases de combinaciones: la primera y básica, INV + LM (invención + mote), se emplea en las escenas 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11; y la segunda, más esporádica, INV + LPT (invención + unidad de lírica popular), que aparece exclusivamente en las escenas 5 y 8.

El orden en que se introducen las parejas —exceptuando la presentación de Gilot— no es baladí, ya que ese mismo orden se va a seguir tanto en el ofrecimiento de las piezas cazadas a las damas, en I.2, como en los «copos de amor» que se presentan en II.1. Esta ordenación podría servir a Milán para crear un equilibrio entre las diferentes partes del libro. Igualmente, el orden podría ser jerárquico y estar indicando el grado de cercanía

⁹⁷ Luis Milán no se presenta en una escena propia, sino que en la escena 10 interviene. No obstante, el personaje aparece dialogando en escenas anteriores.

que los nobles valencianos gozaban respecto al Duque y a la reina Doña Germana. El orden es el siguiente: Duque-Doña Germana | Luis Vique-Mencía Manrique | Luis Margarite-Violante Mascó | Pedro Mascó-Castellana Bellvís | Juan Fernández de Heredia-Jerónima Beneito | Diego Ladrón-María Manrique | Francisco Fenollet-Francisca | Miguel Fernández-Ana Mercader | Baltasar Mercader-Isabel Ferrer | Berenguer Aguilar-Leonor Gálvez. En otra posible interpretación, este orden priorizaría a los personajes masculinos de las parejas que aparecen en el centro (Juan Fernández de Heredia, Diego Ladrón y Francisco Fenollet), quienes, junto con Milán, protagonizan la mayoría de las conversaciones, tanto en la corte como en los palacios de nobles.

Si contabilizamos el número total de intervenciones dentro de las 13 escenas, esta secuencia cuenta con un total de 60, distribuidas del siguiente modo:

Duque: 3 / Doña Germana: 4 / Gilot: 2 / Ana Dicastillo: 2 / Canónigo Ester: 3 / Mencía Manrique: 3 / Luis Vique: 1 / Violante Mascó: 2 / Luis Margarite: 1 / Castellana Bellvís: 4 / Pedro Mascó: 2 / Jerónima Beneito: 7 / Juan Fernández: 9 / Diego Ladrón: 3 / María Manrique: 0 / Francisco Fenollet: 1 / Francisca: 0 / Luis Milán: 3 / Ana Mercader: 2 / Miguel Fernández: 1 / Baltasar Mercader: 2 / Isabel Ferrer: 2 / Berenguer Aguilar: 2 / Leonor Gálvez: 1.

La importancia que adquiere la pareja de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito desde este primer apartado revela ya y anticipa el protagonismo que van a ir adquiriendo dentro de la obra en las sucesivas Jornadas. Con todo ello, el esquema que sintetiza la parte I.1 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. Introducción que sitúa el diálogo en su contexto temporal y espacial:
«En el tiempo delectoso de la hermosa primavera [...] se hizo vna real caça de monte»

-ESCENA 1. «Salió el real duque de Calabria y la reyna Germana»

- 1. [Narrador] Duque [LINV + LM]
- 2. Germana. ←↑
- 3. Duque [LRedondilla]

-ESCENA 2. «Gilot salió»

- 0. Narrador [LINV + LM]

- 1. Gilot [NJPB]
- 2. Germana [NJPL]
- 3. Gilot [NPR] + [NJPL]
- 4. Camarera D. Ana [DIÁLOGO]
- 5. Canónigo Ester [DIÁLOGO]
- 6. Camarera D. Ana [DIÁLOGO]
- 7. Canónigo Ester [NJPB] + [NBF]

-ESCENA 3. «Salió a esta caça don Luys Vique y la señora doña Mencía Manrique»

- 0. Narrador [LINV + LM]
- 1. Mencía [NJPB]
- 2. Canónigo Ester [NJPB]
- 3. Luis Vique [NJPB]

-ESCENA 4. «Vino a esta caça don Luys Margarite y la señora doña Violante»

- 0. Narrador [LINV + LM]
- 1. Violante [NJPL]
- 2. Mencía [NJPL] + [NPR] + [NJPB] + [NPR]
- 3. Luis Margarite [NBF]
- 4. Violante [NJPL] + [NJPB]

-ESCENA 5. «Vino a esta caça don Pedro Mascó y la señora doña Castellana Bellvís»

- 0. Narrador [LINV + LPT]
- 1. Castellana [NJPL]
- 2. Mencía [NJPB]

- 3. Castellana [NJPB]
- 4. Pedro [NJPB]
- 5. Castellana [NJPB]
- 6. Pedro [NBA]
- 7. Castellana [NJPB]

-ESCENA 6. «Salió Ioan Fernández de Heredia y la señora doña Jerónima »

- 0. Narrador [LINV + LM]
- 1. Jerónima [LM]
- 2. Juan Fernández [LM]
- 3. Jerónima [LPareado] + [LPareado] + [LPareado] + [LPareado]
- 4. Juan Fernández [LPT]
- 5. Jerónima [LDécima]
- 6. Germana [NPP-S]
- 7. Jerónima [NJPB]
- 8. Juan Fernández [LPT]
- 9. Jerónima [LPT]
- 10. Germana [NPP-S]

-ESCENA 7. «Vino a esta caça don Diego Ladrón y la señora doña María»

- 0. Narrador [LINV + LM]
- 1. Diego Ladrón [NJPB]
- 2. Jerónima [NJPB] + [NPP-S] + [NJPB] + [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [NJPB] + [NPR] + [NJPB] + [NPR]

- 4. Juan Fernández [NPR] + [NPP-S] + [NJPB] + [NJPB]
- 5. Jerónima [NJPB] + [NPP-S]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Luis Milán [NJPB]

-ESCENA 8. «Salió don Francisco Fenollet a esta caça y la señora doña Francisca»

- 0. Narrador [LINV + LM]
- 1. Francisco Fenollet [NJPL]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [DIÁLOGO]
- 4. Luis Milán [LM]
- 5. Juan Fernández [LRedondilla]

-ESCENA 9. «Vino a esta caça don Miguel Fernández y la señora doña Ana»

- 0. Narrador [LINV + LM] + [LM]
- 1. Miguel Fernández [NJPB] + [NPR]
- 2. Ana [NJPL] + [NPR]

-ESCENA 10. «Salió a esta caça don Baltasar Mercader y la señora doña Ysabel Ferrer»

- 0. Narrador [INV + LPT]
- 1. Baltasar Mercader [DIÁLOGO]
- 2. Isabel [DIÁLOGO]
- 3. Baltasar [NBAnécdota] + [NJPB] + [NJPB]
- 4. Isabel [NJPB]
- 5. Ana [NPP-S]

- 6. Luis Milán [NPP-S] + [LINV + LM] + [NJPB]

-ESCENA 11. «Salió don Berenguer Aguilar y la señora doña Leonor Guálvez»

- 0. Narrador [INV + LM] + [LM]
- 1. Berenguer Aguilar [NJPL]
- 2. Leonor [NJPB]
- 3. Juan Fernández [NJPB]
- 4. Berenguer [NJPB]
- 5. Juan Fernández [DIÁLOGO]
- 6. Luis Milán [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Si yo tengo de ser el juez, para bien juzgar»

- 1. Duque [DIÁLOGO]

I. 2. Acto de la cacería y ofrecimiento de las piezas a las damas

Esta secuencia da comienzo con la intervención última de I.1, en la que se hace referencia a la llegada de los monteros para la cacería. Por tanto, el espacio en el que transcurre la acción es el mismo que en I.1, es decir, el pabellón de caza. Se relata a lo largo de I.2 cómo el Duque y sus nobles cazan puercos y ciervos, y se los ofrecen a sus damas como un gesto simbólico de rendimiento amoroso. De modo que I.2 se estructura a través de doce escenas, de las cuales diez incluyen sendos ofrecimientos. Las escenas tienen una estructura tripartita, a saber: exposición de la pieza cazada a cargo del narrador, dedicatoria a la dama y respuesta de la dama. Destacan tres escenas del resto. En dos de ellas (escenas 4 y 7) la dedicatoria se presenta a través de los cantores del Duque o de un solo cantor, Olivarte, mientras que en el resto la presentación la hacen directamente los

nobles. La otra escena peculiar y destacada sería la 5, donde la descripción del ofrecimiento la realiza directamente doña Jerónima mediante su intervención, de manera que altera el orden previamente mencionado.

El cómputo total de las intervenciones de esta parte sería de 44, distribuidas del siguiente modo:

Duque: 7 / Doña Germana: 1 / Gilot: 1 / Mencía Manrique: 1 / Luis Vique: 1 / Violante Mascó: 2 / Luis Margarite: 1 / Castellana Bellvís: 1 / Pedro Mascó: 0 / Jerónima Beneito: 4 / Juan Fernández: 7 / Diego Ladrón: 3 / María Manrique: 0 / Francisco Fenollet: 2 / Francisca: 1 / Luis Milán: 3 / Ana Mercader: 1 / Miguel Fernández: 2 / Baltasar Mercader: 2 / Isabel Ferrer: 1 / Berenguer Aguilar: 1 / Leonor: 0 / Cantores del duque: 1 / Olivarte: 1.

A diferencia de I.1, aquí los personajes del Canónigo Ester y Ana Dicastillo no intervienen, ni se hace ninguna referencia explícita a ellos. La incorporación de Olivarte y el resto de cantores del duque se justifica mediante las dos dedicatorias a las damas. Siguiendo la tónica de la primera parte, el matrimonio de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito prevalece con el mayor número de intervenciones en I.2.

La estructura de estos ofrecimientos no es compleja, pero hay que destacar la inclusión de coplas entre Luis Milán y Juan Fernández, en la escena 6, con un propósito cómico-burlesco. Este fragmento es un precedente o anticipo de II.2, donde encontraremos una competición de coplas entre los mismos personajes y sus auxiliares, don Diego Ladrón y don Francisco Fenollet. La escena se finaliza con una composición lírica del Duque y sendos comentarios de cada uno de los cuatro protagonistas masculinos. El esquema de la secuencia I.2, en síntesis, sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Y en esto levantaron vn gran puerco»

-ESCENA 1. «Y el duque demandó vna porquera y mató al puerco, y presentole a la reyna»

- 1. [Narrador] Duque [LTerceto]
- 2. Germana [DIÁLOGO]
- 3. Duque [NJPB]

-ESCENA 2. «Leuántose vn otro puerco muy fiero y matole don Luys Vique, y presentole a la señora doña Mencía»

- 1. [Narrador] Luis Vique [LM]
- 2. Mencía [NJPB]
- 3. Duque [DIÁLOGO]

-ESCENA 3. «Salió vn puerco muy brauo [...] y mató la [mula] de la señora doña Violante Mascó. Y don Luys Margarite, su marido [...] le puso la espada por la boca hasta la empuñadura; y muerto el puerco, dixo este requiebro»

- 1. [Narrador] Luis Margarite [LCuarteta]
- 2. Violante [NJPB]
- 3. Violante [LRedondilla]

-ESCENA 4. «Don Pedro Mascó se fue con los monteros de cieruos [...] y truxóle con los cantores del duque, que delante dél venían cantando»

- 1. [Narrador] Cantores [LTerceto]
- 2. Castellana [NJPB]
- 3. Duque [DIÁLOGO]

-ESCENA 5. «Señor duque, su seruidor y marido he visto de aquí, traudo con vn puerco [...] Mándeme dar vn cauallo y vna lança, que yo le quiero socorrer»

- 1. Jerónima [DIÁLOGO]
- 2. [Narrador] Juan Fernández [NJPB]
- 3. Jerónima [NBA]
- 4. Juan Fernández [NJPB] + [LRedondilla]
- 5. Jerónima [NJPB]
- 6. Juan Fernández [LPT]

- 7. Jerónima [LPT]

-ESCENA 6. «Se leuantó vn puerco muy fiero y don Diego Ladrón tomó vna lança [...] y diole vna lançada por los costados»

- 1. [Narrador] Diego Ladrón [NJPB]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [DIÁLOGO]
- 4. Juan Fernández [DIÁLOGO]
- 5. Luis Milán [LC]
- 6. Juan Fernández [NJPL] + [LC]⁹⁸

-ESCENA 7. «Don Francisco Fenollet [...] siguió a los monteros de cieruos [...] y quando fueron en vista y oýda de la señora doña Francisca, su muger, venía delante del cieruo, cantando Olivarte»

- 1. [Narrador] Olivarte [LR]
- 2. Francisco Fenollet [NJPB]
- 3. Francisca [NJPB]
- 4. Gilot [NJPL] + [NPR]

-ESCENA 8. «Don Miguel Fernández vio vn cieruo no muy lexos donde estaban [...] y presentoselo [a doña Ana] con este requiebro»

- 1. [Narrador] Miguel Fernández [DIÁLOGO]
- 2. Miguel Fernández [LRedondilla]
- 3. Ana [NJPL] + [NPP-S]
- 4. Duque [NPP-S]

⁹⁸ Inserción de coplas que describen de forma burlesca a los personajes.

-ESCENA 9. «Leuataron vn puerco y vino hazia donde estaua don Balthasar Mercader, y tomó vna lança [...] y mató el puerco y dioselo con este requiebro»

- 1. [Narrador] Baltasar Mercader [DIÁLOGO]
- 2. Baltasar Mercader [LPareado]
- 3. Isabel [NJPB]

-ESCENA 10. «Venía don Berenguer Aguilar corriendo tras vn cieruo que hauía herido al pie de vn monte [...] y presentoselo [a doña Leonor Guálvez] con este requiebro»

- 1. [Narrador] Berenguer Aguilar [LM]
- 2. Luis Milán [NJPL]

-ESCENA FINAL. Fin de la caza. «Y el duque mandó que cessasse la caça»

- 1. Duque [LOctava]
- 2. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 3. Duque [DIÁLOGO]
- 4. Luis Milán [NPP-S]
- 5. Juan Fernández [NPP-S]
- 6. Diego Ladrón [NPP-S]

II. EL BANQUETE REAL

II.1. Comida y juegos literarios

El banquete real descrito en la Primera Jornada abarca una serie de largas secuencias, que se distribuyen en cuatro partes: (1) Comida y juegos literarios, (2) Competición de coplas, (3) «Avisadas razones» de mujeres y (4) las reglas del buen cortesano y su regreso a Valencia. Comienza este acto con la intervención del narrador: «Todos hallegaron con gran regozijo a la comida, que fue en Liria». Se observa en el fragmento el desplazamiento de la acción del pabellón de caza a la sala o al jardín de la finca real de «La Garrofera», donde frecuentemente se celebraban todo tipo de prácticas cortesanas, como apunta Martí Ferrando (2000b). En la primera secuencia de escenas se explica el inicio de la celebración, que incluye la intervención cómica de pajes y bufones. Posteriormente, se muestran las intervenciones del organizador del banquete, el lugarteniente del gobernador, Cabanillas,⁹⁹ quien enumera los detalles de la presentación de las perdices. Otro de los elementos constitutivos de interés son las coplas que ofrecen Juan Fernández, Francisco Fenollet y Diego Ladrón tras la presentación de los pavos y que se vinculan a este animal. Por último, en el postre aparecen los diez «copos de amor» que los nobles dedican a sus damas.

En cuanto a las intervenciones, esta secuencia posee un total de 26, distribuidas del siguiente modo:

Duque: 3 / Germana: 0 / Gilot: 1 / Paje del Mal Recaudo: 1 / Canónigo Ester: 1 / Mencía Manrique: 0 / Luis Vique: 1 / Violante Mascó: 0 / Luis Margarite: 1 / Castellana Bellvís: 0 / Pedro Mascó: 1 / Jerónima Beneito: 1 / Juan Fernández: 3 / Diego Ladrón: 3 / María: 0 / Francisco Fenollet: 3 / Francisca: 0 / Luis Milán: 0 / Ana Mercader: 0 / Miguel Fernández: 1 / Baltasar Mercader: 1 / Isabel Ferrer: 0 / Berenguer Aguilar: 1 / Leonor Gálvez: 0 / Damas de la corte: 1.

Es importante remarcar la disparidad de intervenciones femeninas respecto a las masculinas en este apartado, ya que si en las secuencias previas sí que están presentes (por ejemplo, en I.1 representan un 45%, y en I.2 un 27 % del total), en estas escenas la intervención de mujeres no llega al 10 %. Se incorpora al banquete el Paje del Mal Recaudo, pero el personaje de la camarera Ana Dicastillo sigue sin aparecer en II.1 desde la primera secuencia. Igualmente, la estructura varía respecto a las otras dos secuencias. Se manifiestan cuatro micro-secuencias, de las cuales únicamente la de los «copos de amor» adquiere una semejanza o simetría respecto a I.1 y I.2, ya que se halla en ellos el mismo orden de personajes. El esquema de II.1 sería el siguiente:

⁹⁹ Jerónimo Cabanillas fue señor de Bolbaite, Alginet y Benisanó. Capitán de la guardia de los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, caballero del Hábito de Santiago y Gobernador General del Reino de Valencia (Esquerdo, 2001: 129). Siguiendo a Martí Ferrando, es en la época del virreinato «cuando el lugarteniente del gobernador, Jeroni de Cabanyelles, se convierte en el regente de la lugartenencia, ejerciendo dicha dignidad durante las ausencias de Fernando de Aragón» (2002: 114).

-ESCENA INICIAL. Presentación del Banquete e intervención de bufones y pajes: «Todos hallegaron con gran regozijo a la comida, que fue en Liria y sentados que fueron a la mesa, dieron muy buen tocino con vino blanco y açúcar»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Gilot [NJPB]
- 3. Paje del Mal Recaudo [NJPB]
- 4. Canónigo Ester [NJPB]

-ESCENA 1. Intervención del encargado del banquete, el gobernador Cabanillas: «El gouernador Cabanillas, por hauer tomado cargo desta comida»

- 1. Cabanillas [NJPL]
- 2. Duque [NJPL]
- 3. Cabanillas [DIÁLOGO]
- 4. Jerónima [NJPB]
- 5. Cabanillas [NJPB] + [NBF (NJPB)]
- 6. Juan Fernández [NBF (NJPL)]

-ESCENA 2. Coplas tras la entrada de los pavones: «Después de las perdices dieron pauones de las Indias [...] Ioan Fernández le respondió con esta copla»

- 1. Diego Ladrón [NJPL]
- 2. Francisco Fenollet [NJPB]
- 3. Juan Fernández [LC]
- 4. [Narrador] Francisco Fenollet [NJPB] + [LC]
- 5. Diego Ladrón [LC (NJPB)]
- 6. Damas [NJPL] + [NJPB]

-ESCENA 3. COPOS DE AMOR:

- Copo de amor 1: «Tras los pauones sacaron muy grandes pasteles, y fueron nombrados copos de amor, con muchas aues en ellos, y de todas carnes que buenos los hazen. Y el duque presentó vno a la reyna»

• 1. Duque [LTerceto]

- Copo de amor 2: «Don Luys Vique dio otro a la señora doña Mencía»

• 1. Luis Vique [LTerceto]

- Copo de amor 3: «Don Luys Margarite dio otro a la señora doña Violante»

• 1. Luis Margarite [LTerceto]

- Copo de amor 4: «Don Pedro Mascón dio otro a la señora doña Castellana»

• 1. Pedro Mascó [LTerceto]

- Copo de amor 5: «Ioan Fernández dio otro a la señora doña Hierónyma»

• 1. Juan Fernández [LTerceto]

- Copo de amor 6: «Don Diego Ladrón dio otro a la señora doña María»

• 1. Diego Ladrón [LTerceto]

- Copo de amor 7: «Don Francisco Fenollet dio otro a la señora doña Francisca»

• 1. Francisco Fenollet [LTerceto]

- Copo de amor 8: «Don Miguel Fernández dio otro a la señora doña Ana Mercader»

• 1. Miguel Fernández [LTerceto]

- Copo de amor 9: «Don Balthasar Mercader dio otro a la señora doña Ysabel»

• 1. Baltasar Mercader [LTerceto]

- Copo de amor 10: «Don Berenguer Aguilar dio otro a la señora doña Leonor Guálvez»

• 1. Berenguer Aguilar [LTerceto]

-ESCENA FINAL. «Tras estos copos de amor sacaron muchas maneras de potajes [...] hablando muy de veras, sin falsete, nunca fue mejor banquete»

- 0. [Narrador] [NJPL]

II.2. Competición de coplas entre Juan Fernández y Luis Milán

Esta competición de coplas, que tiene lugar una vez se ha finalizado el banquete, se inicia por expresa voluntad del duque: «Yo prometí ser juez para juzgar qual de los dos, o Ioan Fernández o don Luys Milán. Agora podéys dezir las coplas». Al no mencionarse un traslado de los personajes, se infiere que se trata del mismo salón y que el resto de personajes están presentes, aunque sin intervenir en la acción ni en diálogo. Además de los dos caballeros que van a retarse, tienen presencia explícita sus auxiliares: don Diego Ladrón ayuda a Luis Milán y Francisco Fenollet asiste a Juan Fernández de Heredia. Tras haber finalizado estas coplas, el duque no se decanta por ninguno de los dos: «Yo doy por tan buenas vuestras coplas que no sé a quien dar la mejoría».

Respecto al número de intervenciones, un total de 20, se reparten del siguiente modo:

Duque: 2 / Luis Milán: 6 / Juan Fernández: 8 / Francisco Fenollet: 2 / Diego Ladrón: 2.

La estructura de esta secuencia se parece más a las del acto I porque no se divide en micro-secuencias. Se compone de una escena inicial, otra escena en que se dan las coplas (como los copos de amor de II. 1) y la escena final que ofrece la resolución de esta competición. Pese a que la competición sea entre Luis Milán y Juan Fernández, sus auxiliares igualmente emplean el recurso de las coplas. Hay seis coplas dentro de la escena 1: en ocasiones solo se presenta una intervención; en otras, se proporciona la copla y su réplica, es decir, con la estructura de pregunta-respuesta. La competición de burlas se asemeja, en fin, en gran parte, al *Procés de burles* presente en la obra de Juan Fernández de Heredia, que aparece tanto en sus *Obras*, como en el manuscrito de la Biblioteca de Catalunya, ms. 2025, que estudia Villanueva (2011). El esquema de II. 2 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. Inicio de la competición: «Yo prometí ser juez para juzgar qual de los dos o Ioan Fernández o don Luys Milán. Agora podéys dezir las coplas que os hezistes»

- 1. Duque [NPR]
- 2. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S] + [NPP-S] + [NPP-S] + [NBF (NJPB)]
- 3. Juan Fernández [NPP-S]

-ESCENA 1. COPLAS:

-Coplas 1: «Señor: vt, re, mi, fa sol»

- 1. Luis Milán [LC] + [LC] + [LC]

-Coplas 2: «Con vn cuento quiero responder al yerro [...] y respondo a las del verderol que me ha hecho, con estas»

- 1. Juan Fernández [NPP-S] + [NBF (LPT)] + [LC]+ [LC] + [LC]

-Coplas 3: «Señor duque, si estoviesse en mi mano lloraría, por no dar en reýr de lo que diré»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NBF (NJPB)] + [LC]
- 2. Juan Fernández [LC]

-Coplas 4: «Copla de don Diego Ladrón a Ioan Fernández»

- 1. Diego Ladrón [LC]
- 2. Juan Fernández [LC]

-Coplas 5: «Copla de don Francisco Fenollet a Ioan Fernández»

- 1. Francisco Fenollet [LC]
- 2. Juan Fernández [LC]

-Coplas 6: «Ítem más, salió el señor Ioan Fernández por la yglesia mayor [...] Pero no se me fue sin copla»

- 1. Luis Milán [NBF (NJPB)] + [LC]
- 2. Juan Fernández [LC]
- 3. Luis Milán [LC]

- 4. Juan Fernández [LC]
- 5. Luis Milán [LC]
- 6. Juan Fernández [LC]
- 7. Diego Ladrón [LC]

-ESCENA FINAL. Resultado de la competición: «Yo doy por tan buenas vuestras coplas que no sé a quien dar la mejoría»

- 1. Duque [NJPB] + [NPP-S]
- 2. Francisco Fenollet [NJPB]

II.3. «Avisadas razones» de mujeres

Esta tercera secuencia discursiva comienza acotada, de nuevo, por el Duque, quien la introduce: «Y agora tratemos de las muy auisadas y graciosas razones que estas señoras dixeron antes de caçar». Se convida a la plática a las damas, que van a debatir asuntos de temática amorosa con el resto de nobles de la corte. Se distribuye esta secuencia en cinco escenas: la escena inicial, las «razones» de doña Mencía, las «razones» de doña Castellana, la escena de las «cortesánías» (que son preguntas y respuestas entre los matrimonios de la corte) y la escena final que cierra estas «cortesánías». En cuanto a la estructura de las «Avisadas razones», empieza la dama exponiendo su opinión y los caballeros responden, vuelve a presentar ellas su opinión y obtiene réplica de nuevo. El caso de Castellana difiere ligeramente del primero, ya que se presentan personajes femeninos —en concreto, Jerónima y la reina Germana— en una serie de intervenciones que abarcan un episodio cómico entre ellas y sus maridos, Juan Fernández y el Duque de Calabria, respectivamente. Las «cortesánías», que componen la escena cuarta, continúan tratando los mismos temas —amor, celos, matrimonio— mediante la suma de la intervención de un miembro del matrimonio, más la réplica por parte de su cónyuge. De este modo, a excepción de la cortesanía 2, en la que además del matrimonio intervienen Francisco Fenollet y Luis Milán, el resto de cortesánías poseen dos intervenciones.

Teniendo en cuenta la gran extensión de este apartado, el cómputo de intervenciones ofrece un total de 56, distribuidas por personajes de la siguiente forma:

Duque: 8 / Doña Germana: 3 / Gilot: 1 / Canónigo Ester: 1 / Mencía Manrique: 3 / Luis Vique: 2 / Violante Mascó: 2 / Luis Margarite: 1 / Castellana Bellvís: 2 / Pedro Mascó: 1 / Jerónima Beneito: 4 / Juan Fernández: 7 / Diego Ladrón.: 2 / María.: 1 / Francisco Fenollet: 5 / Francisca: 0 / Luis Milán: 4 / Ana Mercader: 2 / Miguel Fernández.: 2 / Baltasar Mercader: 1 / Isabel Ferrer: 2 / Berenguer Aguilar: 1 / Leonor: 1.

Si en II.2 no hay prácticamente ninguna aparición de las féminas, aquí adquieren un papel muy relevante. Pese a que no consigue establecer Luis Milán un equilibrio entre los personajes masculinos y femeninos, supone un avance respecto a *Il cortegiano* de Castiglione, en que los personajes femeninos apenas tienen papel sustancial. El esquema de presentación sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. Inicio de las «avisadas razones»: «Y agora tratemos de las muy auisadas y graciosas razones que estas señoras dixeron antes de caçar»

- 1. Duque [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. Razones de doña Mencía: «Señor, lo que yo dixere fue que mejor están los amadores estando malos que buenos»

- 1. Mencía [NJPL] + [NPP-S]
- 2. Duque [DIÁLOGO]
- 3. Luis Vique [NJPL] + [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPB]
- 5. Francisco Fenollet [NJPB]
- 6. Diego Ladrón [NJPB]
- 7. Luis Milán [NJPB]
- 8. Mencía [NJPB]
- 9. Luis Milán [NJPB]

- 10. Francisco Fenollet [NPR]
- 11. Juan Fernández [NJPB]
- 12. Luis Milán [NJPB] + [NBAnécdota (NJPL)] + [LC]
- 13. Juan Fernández [NPR/LPT]
- 14. Francisco Fenollet [LC]
- 15. Duque [NJPB]
- 16. Canónigo Ester [NJPB]

-ESCENA 2. Razones de doña Castellana: «Y diga la señora doña Castellana Beluís la razón que en la caça le dixes que la dexasse para agora»

- 1. Duque [DIÁLOGO]
- 2. Castellana [NJPL] + [NJPB] + [NJPL] + [NPP-S] + [NBF] + [NJPB]
- 3. Duque [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPB] + [NBF]
- 5. Jerónima [DIÁLOGO]
- 6. Juan Fernández [NBF]
- 7. Jerónima [NJPB]
- 8. Germana [LPT]
- 9. Gilot [NBF (NJPL)]
- 10. Juan Fernández [NJPB]
- 11. Jerónima [DIÁLOGO]
- 12. Germana [NJPB]
- 13. Duque [NJPB]
- 14. Germana [NJPB] + [NPP-S]

-ESCENA 3. CORTESANÍAS:

-Cortesanía 1: «Dixo don Miguel Fernández [...] y la señora doña Ana, su muger, le dixo»

- 1. Miguel Fernández [NJPB]
- 2. Ana Mercader [NJPL]

-Cortesanía 2: «Tomó la mano don Berenguer y dixo [...] dixo la señora doña Leonor a la reyna»

- 1. Berenguer Aguilar [LM] + [LPT]
- 2. Leonor Gálvez [NJPL]
- 3. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 4. Luis Milán [LTerceto] + [NBF] + [NJPB]
- 5. Francisco Fenollet [NBF (NJPB)] + [LC]

-Cortesanía 3: «Dixo la señora doña Violante Mascó [...] Respondió don Luys Margarit, su marido»

- 1. Violante [NJPB]
- 2. Luis Margarite [NJPB]

-Cortesanía 4: «Dixo la señora doña Mencía [...] Respondió don Luys Vique, su marido»

- 1. Mencía [NJPB] + [LPT]
- 2. Luis Vique [LM]

-Cortesanía 5: «Dixo doña Castellana Belluís [...] Dixo don Pedro Mascón, su marido»

- 1. Castellana [LM]
- 2. Pedro Mascó [NJPB]

-Cortesanía 6: «La señora doña Ana Mercader dixo [...] Respondió don Miguel Fernández, su marido»

- 1. Ana [NJPB]
- 2. Miguel Fernández [NJPB]

-Cortesanía 7: «Dixo Juan Fernández [...] Respondió la señora doña Hierónyma, su muger»

- 1. Juan Fernández [NPR]
- 2. Jerónima [NJPB]

-Cortesanía 8: «Dixo don Diego Ladrón [...] Dixo la señora María, su muger»

- 1. Diego Ladrón [NJPB]
- 2. María [NPR]

-Cortesanía 9: «Dixo la señora doña Ysabel Ferrer [...] Respondió don Balthasar Mercader, su marido»

- 1. Isabel [NJPB]
- 2. Baltasar Mercader [NPP-S]

-Cortesanía 10: «Dixo don Berenguer Aguilar [...] Respondió la señora doña Leonor»

- 1. Berenguer Aguilar [NJPB]
- 2. Leonor [NJPB]

-ESCENA FINAL. Fin de las cortesanías: «El duque y la reyna se holgaron mucho destas cortesanías destes caualleros y damas»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Luis Milán [NPP-S]
- 3. Duque [NPP-S]

II.4. Reglas del buen cortesano y vuelta a Valencia

Esta última secuencia contiene uno de los fragmentos más importantes de toda la obra: las reglas que ha de seguir un buen cortesano. Luis Milán expone el argumentario teórico que se desarrollará de forma práctica a lo largo de las siguientes Jornadas. Los interlocutores son el Duque y los cuatro personajes masculinos protagonistas —Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Diego Ladrón y Francisco Fenollet—, y van a presentar una síntesis de las normas de conductas que habrían de guiar el comportamiento de todo buen cortesano. La reflexión es iniciada por el Duque, quien va dando paso a las respuestas de los nobles valencianos. La estructura que se emplea es sencilla, ya que no hay una réplica directa, sino que cada personaje monologa, sugiriendo su opinión sobre cómo han de ser esas líneas de actuación.

Si observamos atentamente la estructura y orden de las intervenciones, veremos que destaca priorizada la de Luis Milán. Pero el autor coloca al Duque como primer parlamentario, seguido de las tres intervenciones de los otros personajes —Diego Ladrón, Juan Fernández de Heredia y Francisco Fenollet—. Sigue el discurso de Milán, que se erige como central y básico, con nada menos que doce unidades retóricas (véase el desglose, a continuación), haciendo gala de su conocimiento y sobrado dominio del tema. Y prosiguen los otros tres parlamentos, de Ladrón, Heredia y Fenollet, en el mismo orden que sus anteriores intervenciones. Al finalizar esta reflexión teórico-didáctica, se relata la vuelta a Valencia de la corte virreinal, acotada de nuevo por el mandato del Duque, y aderezada con un episodio cómico protagonizado por el Canónigo Ester.

Por lo que se refiere a las intervenciones, esta secuencia contiene un total de 15, repartidas de la siguiente forma:

Duque: 2 / Luis Milán: 2 / Francisco Fenollet: 2 / Diego Ladrón: 2 / Juan Fernández: 3 / Canónigo Ester: 3 / Pajes: 1.

Como se advierte en este reparto de papeles, el Canónigo Ester adquiere una especial relevancia, gracias al episodio cómico que se ofrece para finalizar la Primera Jornada. Se vuelve a confirmar en II.4 el protagonismo que ya tienen los cuatro personajes masculinos, que igualmente van a protagonizar las siguientes Jornadas. El esquema de esta secuencia sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. Reglas del buen cortesano: «A mí me parece que el cortesano ha de tener estas reglas»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Diego Ladrón [NPP-S]
- 3. Juan Fernández [NJPB] + [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NBA] + [NPP-S] + [NBF (LPareado)]
- 5. Luis Milán [NPP-S] + [NBA (NPP-S)] + [NPP-S] + [NBA] + [NBA] + [NPR] + [NBA (NPP-S)] + [NPP-S] + [NPP-S] + [NBA (LPT)] + [NJPB] + [LPT] + [NPP-S]
- 6. Diego Ladrón [DIÁLOGO]
- 7. Juan Fernández [DIÁLOGO]
- 8. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]

-ESCENA FINAL. Vuelta a Valencia: «Boluamos a Valencia, que yo daré mucho de mí, si dan de sí las damas y caualleros que aquí están»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Canónigo Ester [NJPB]
- 3. Luis Milán [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPB]
- 5. Canónigo Ester [NJPB]
- 6. Canónigo Ester [DIÁLOGO]
- 7. Pajes [DIÁLOGO]

SEGUNDA JORNADA

3.2.3. Segunda Jornada

3.2.3.1. Presentación general de la Segunda Jornada

El argumento principal que se desarrolla en la Segunda Jornada gira en torno a la tertulia literaria entre nobles valencianos. Las diferencias entre ambas Jornadas son evidentes, tanto en el número de personajes que intervienen como en la duración. Se presenta al lector un espacio distinto respecto a los de la Primera Jornada, la casa del noble don Diego Ladrón. Al protagonista Luis Milán y a su compañero literario Juan Fernández de Heredia, se les suman otros dos de los personajes principales de la Primera Jornada, Francisco Fenollet y Diego Ladrón. En esta tertulia se dan competiciones de motes entre Luis Milán y Fernández de Heredia, la batalla literaria por el retrato de una dama y una invitación para participar en una visita de damas que tiene lugar en la misma casa.

La lectura de la Segunda Jornada ofrece al lector una faceta de los personajes bastante distinta de la que se desenvuelve en el Palacio del Real con la corte virreinal. Entre fiesta y fiesta, los nobles ocupaban su tiempo en tertulias literarias que organizaban en sus respectivas casas y palacios. Nuestra hipótesis sobre el espacio en el que se desarrollaría la acción está fundamentada en el estudio de las intervenciones. Si en la Primera Jornada, los encargados de manejar los temas y los cambios de acción son el Duque de Calabria y Germana de Foix, en esta Segunda Jornada su ausencia hace que esa función centrípeta pase a don Diego Ladrón y su esposa María.

Los precedentes de la tertulia literaria que nos muestra Milán los hallamos, por una parte, en el siglo XV, en la misma ciudad de Valencia, con las tertulias literarias que mantuvieron en la segunda mitad del siglo anterior autores como Berenguer Mercader, Jaume Roig, Jaume Gasull y Bernat Fenollar, entre otros.¹⁰⁰ Por otra parte, en las academias italianas surgidas en el Renacimiento alrededor de figuras principescas, como las de Cósimo de Médicis o Lorenzo el Magnífico en Florencia, o figuras humanistas, como la de Aldo Manucio en Venecia. Todo ello amalgamado y a la vez destilado por un texto puente entre la oralidad de esos círculos italianos o peninsulares y la textualidad, puesto que, siguiendo las palabras de Canet Vallés: «Baltasar de Castiglione con su *Cortesano* sirve de cédula o franquicia para exportar el modelo a todo el ámbito europeo»

¹⁰⁰ Sobre los autores y la producción literaria de este grupo del siglo XV véase Beltrán (2003) y Martínez Romero (2003 y 2010).

(2018: 29). Quizá fue la tertulia de Serafín de Centelles, el conde de Oliva, la que más próxima estuvo al ambiente de las academias literarias.¹⁰¹ Es difícil que podamos considerar nuestra tertulia de *El cortesano* como parte de una academia literaria, dada la falta de organización, secuencialidad, estatutos o cargos representativos entre los participantes, propios de este tipo de reuniones. De todos modos, el estudio de la Segunda Jornada nos descubre el funcionamiento de un cierto tipo de «tertulia» o reunión literaria, con lecturas e intereses comunes, y con los géneros poéticos preferidos por los personajes así como los referentes orales y textuales sobre los que se debate en la época, entre ellos la mitología y la historia, pero también el romancero, la lírica o incluso la temática de obras como *La Celestina*.

Continuando el modelo de análisis de la Primera Jornada, en esta se configura una macrosecuencia que se dividen en tres secuencias. La división de la Segunda Jornada quedaría esquematizada con el siguiente cuadro:

I. TERTULIA LITERARIA DE NOBLES VALENCIANOS		
1. Discantar de caballeros valencianos —Sonetos de Milán —Glosas y comentarios a los sonetos	2. Conflicto por el retrato de una dama y enfrentamiento de motes entre Luis Milán y Juan Fernández de Heredia —Conflicto por la pertenencia del retablo de una dama —Enfrentamiento de motes entre Milán y Heredia -Soneto de Milán	3. Recado de parte de las damas y visita —Entrada del paje con el recaudo de las damas —Intercambios verbales entre damas y caballeros —Luis Milán a la vihuela

Tabla 12. Esquema de macrounidad y secuencias de la Segunda Jornada. Elaboración propia.

¹⁰¹ Véase para su biografía y su relevante papel dentro de la cultura del Renacimiento valenciano Ferrer Valls (2007) y Perea Rodríguez (2008, 2013).

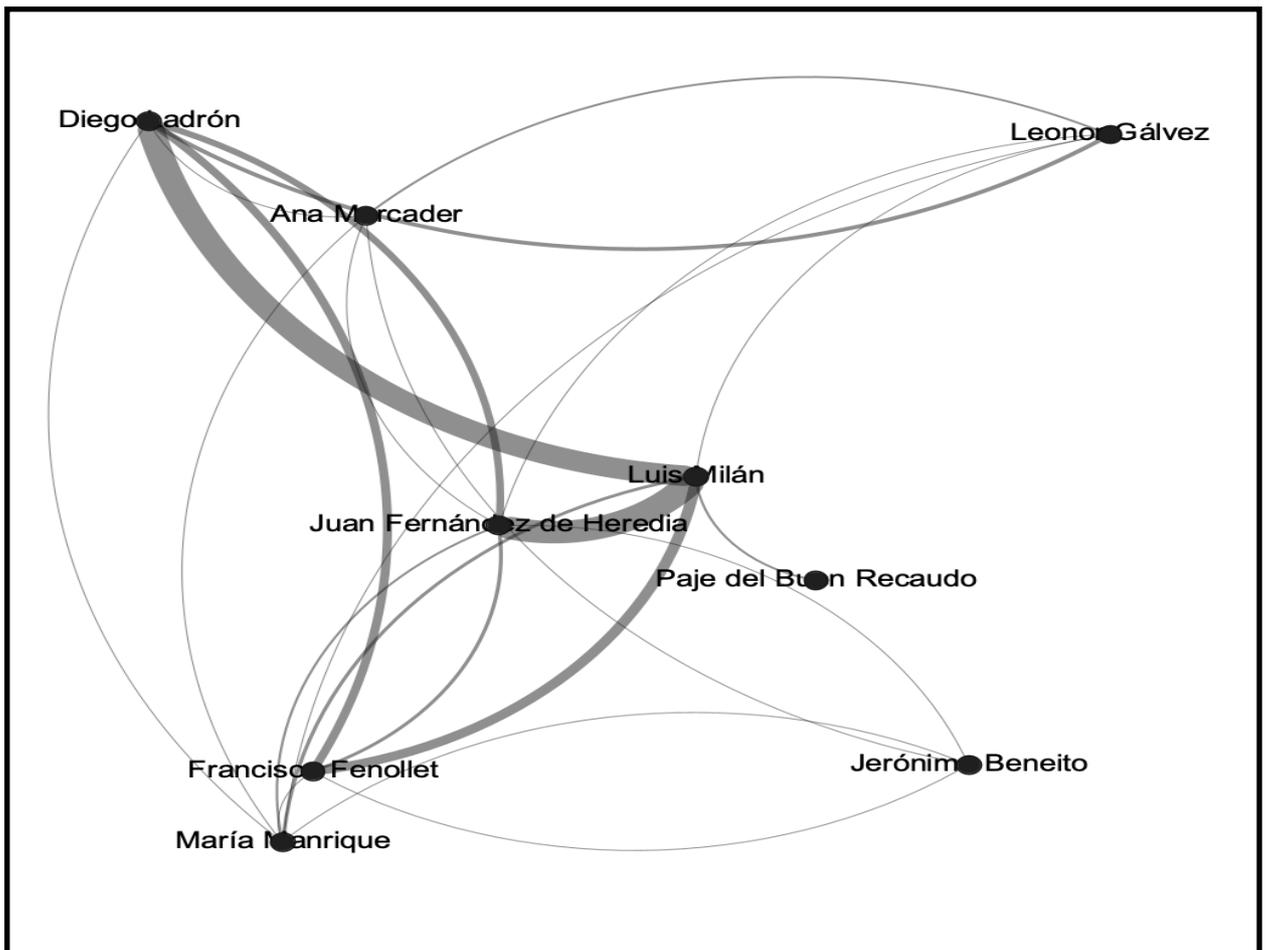


Ilustración 18. Sociograma de la Segunda Jornada. Elaboración propia.

Si analizamos el sociograma de la Segunda Jornada, las líneas confirman, por una parte, el menor número de intervenciones del total de la Jornada; por otra, la relevancia absoluta de los cortesanos principales —Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón—. Tanto es así que en las dos primeras secuencias comprobamos como hay mínimas intervenciones de otros personajes. En la última, aunque se constata por el diálogo la presencia de otros personajes, no intervienen de forma determinante. La excepción en esta Segunda Jornada sería la actuación de Leonor Gálvez, quien mantiene un intercambio verbal con estos cuatro caballeros. Si en la anterior Jornada, el autor señalaba a Jerónima Beneito como una de las nobles con mayor importancia dentro de la corte, en esta ocasión escoge a Leonor. En Jornadas posteriores, veremos como el autor la vincula a la organización de diferentes farsas y divertimentos literarios.

3.2.3.2. Descripción de las secuencias de la Segunda Jornada

I. TERTULIA LITERARIA DE NOBLES VALENCIANOS

I.1. El discantar de caballeros valencianos

Si bien no se explicita el lugar en el que ocurre la acción, hemos propuesto como probable —eventual— ubicación la casa o palacio de residencia en Valencia de don Diego Ladrón y doña María, puesto que ellos son los encargados de los cambios de acción. Si en la Primera Jornada el tiempo transcurre en un día completo, esta Jornada se situaría probablemente, en el día siguiente, dado que se enlaza con lo que queda pendiente al final de la Primera Jornada. Los personajes se ven reducidos a cuatro principales, masculinos: Luis Milán, Juan Fernández, Diego Ladrón y Francisco Fenollet.

Desde el inicio se presenta el objetivo principal de esta tertulia literaria: «La conversación della será declarar al principio, debaxo jocosidad, el presente / SONETO». Tras la «declaración» del soneto por parte de Milán, se suceden las opiniones del resto de participantes, así como la descripción glosada del soneto por parte de su artífice, Luis Milán. Es lo que López Alemany (2016) describe y analiza con detalle en su artículo como práctica del *sonsoneto*. A continuación, tiene lugar un intercambio de motes y burlas entre los caballeros. Finalmente, Diego Ladrón, cerrando la secuencia, es el encargado de anticipar lo que va a ocurrir en la posterior, a propósito del retrato de una dama (I.2): «Los dos estábamos escuchando de la cuadra de fuera mirando una pintura que yo saqué y en oír la escaramuza de los dos, fue parte que dejásemos de gozar con los ojos de la buena pintura que teníamos entre manos, para recrearnos con los oídos de oídos a los dos». Esta secuencia cuenta con un total de 17 intervenciones, que se reparten del siguiente modo:

Luis Milán: 8/ Juan Fernández: 4/ Diego Ladrón: 3/ Francisco Fenollet: 2.

El esquema que sintetiza I.1 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Y en ella verán que los caualleros de los nombres mudados no quisieron dexar los suyos.»

- 0.[Narrador] [NJPL]

-ESCENA 1. «Con alta boz yo cantaré llorando.»

- 1. Luis Milán [LS]
- 2. Juan Fernández de Heredia [NGlosa (NJPB)]
- 3. Luis Milán [NJPB] + [NBAnécdota (NJPB)] + [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB] + [LPT] + [NPR]

-ESCENA 2. «Callad y callemos, que sendas no tenemos. Y Ioan Fernández pida a don Luys Milán que nos acabe de declarar su soneto»

- 1. Diego Ladrón [NJPB] + [LPT] + [NJPB]
- 2. Juan Fernández de Heredia [NJPB]
- 3. Luis Milán [NJPB] + [LRedondilla] + [LPT] + [NJPB] + [NBAnécdota]
- 4. Juan Fernández de Heredia [NBAnécdota]
- 5. Luis Milán [NGlosa] + [NGlosa]

-ESCENA 3. «Nunca he visto buena postre y mal provecho sino agora. Hauéysme combidado a tercetos y hanme sabido a motes. Ni los vnos ni los otros me han parecido mal, por ser vos el combidador»

- 1. Diego Ladrón [NBF]+ [NPP-S]
- 2. Luis Milán [NBF (NJPB)]
- 3. Francisco Fenollet [NJPB]
- 4. Luis Milán [NJPB]
- 5. Todos al unísono (Juan Fernández, Diego Ladrón y Francisco Fenollet) [NJPB]
- 6. Luis Milán [LS]
- 7. Juan Fernández de Heredia [NGlosa] + [NBA]

- 8. Luis Milán [NBF(NBA)] + [NJPB]

-ESCENA FINAL. «No será menester, que muy bien he oýdo lo que hauéys passado con Ioan Fernández y no le quedáys deudor»

- 1. Diego Ladrón [NJPB]

I.2. Conflicto por el retrato de una dama y enfrentamiento de motes entre Luis Milán y Juan Fernández de Heredia

Esta segunda secuencia se inicia con la intervención final de I.1, en la que Diego Ladrón anticipaba, como acabamos de ver, una disputa dialéctica y literaria sobre el retrato de una dama. Del mismo modo, es el encargado de ordenar y distribuir los motes intercambiados entre Milán y Heredia. A la postre, Milán recitará un soneto para desenojar a Fernández de Heredia y Diego Ladrón anticipará lo que va a ocurrir en la siguiente secuencia (I.3): «Si gana os toma de tañer y cantalle, aquí tengo vna muy buena vihuela y damas que os escucharán, que están en visita con doña María, mi muger». Sigue sucediendo todo en el mismo lugar y tiempo que I.1, y los personajes son los mismos. En cuanto al número de intervenciones en esta secuencia son un total de 25 y se reparten del siguiente modo:

Luis Milán: 9 / Juan Fernández: 7 / Diego Ladrón: 6 / Francisco Fenollet: 3.

Dentro de I.2 encontramos el mayor número de referencias literarias de toda la Segunda Jornada: a unidades de lírica popular, a personajes provenientes de los romances populares, como Durandarte y Belerma, e incluso citas de obras como *La Celestina*, frecuentemente editada en Valencia (1514, 1529, 1575...), además de en otros lugares, a lo largo del siglo XVI.

-ESCENA INICIAL. «Mostralles vuestra pintura. Sacalda, que bien menester será. Dádmela que yo la quiero amostrar, porque si los dos vienen a reñir, yo me porné entrellos»

- 1. Francisco Fenollet [NJPB] + [NBF] + [NJPB]

-ESCENA 1. «Yo querría mucho saber cómo ha venido en manos de don Diego este retrato»

- 1. Juan Fernández de Heredia [NBAnécdota]
- 2. Luis Milán [NBAnécdota] + [LC] + [LC] + [LC]
- 3. Juan Fernández de Heredia [DIÁLOGO]

-ESCENA 2. «Yo quiero responder a lo que el señor don Ioan [...] Entréys en campo los dos a daros de motes, y seremos juezes don Francisco y yo, y el que mejor nos parecera que lo ha hecho se lleue el retrato.»

- 1. Diego Ladrón [NBAnécdota]
- 0. Narrador [NJPB]
- 2. Luis Milán [LM]
- 3. Juan Fernández de Heredia [LM]
- 4. Luis Milán [LM]
- 5. Juan Fernández de Heredia [LM]
- 6. Luis Milán [LM]
- 7. Juan Fernández de Heredia [LM]
- 8. Luis Milán [LM] + [LC]

-ESCENA 3. «No más no más [...] Rogaron a don Luys Milán que sacasse vn otro soneto y fue tan bueno para desenojar a Ioan Fernández»

- 1. Luis Milán [LS]
- 2. Diego Ladrón [NJPL]
- 3. Juan Fernández de Heredia [LM] + [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB] + [NBA]

- 5. Diego Ladrón [NJPB] + [NBA (LPareado + LPareado)] + [NGlosa (LTerceto)]
- 6. Luis Milán [NGlosa (NJPB)] + [NPR] + [NJPL]
- 7. Diego Ladrón [NBA (LM)] + [LM] + [LPT] + [LC]
- 8. Luis Milán [NGlosa] + [NJPB] + [LR]
- 9. Diego Ladrón [NGlosa] + [LR]
- 10. Luis Milán [NJPB]
- 11. Diego Ladrón [DIÁLOGO]
- 12. Francisco Fenollet [NJPB] + [NBF]

-ESCENA FINAL. «Muy gran neçedad es traer a tañer amigo que puede enamorar y enamorarse de vuestra amiga»

- 1. Juan Fernández de Heredia [NJPB]

I.3. Recado de parte de las damas y visita

En esta última secuencia de la Segunda Jornada observamos diversas acciones: el recado con el paje de parte de las damas, la visita de los caballeros a las damas y los intercambios verbales, por un lado; y el tañer con vihuela de Milán, para finalizar la velada, por otro. En el cambio de acción, es doña María quien se encarga de pedirle a Milán que recite acompañado de su vihuela: «Parésceme que convidamos don Luys Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras, callemos que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar». Concluye la Jornada con una mención explícita de la hora, que marca el cierre de la tertulia. Cabe señalar que en esta secuencia se explicitan dos espacios diferenciados. Previamente a la visita a las damas, los caballeros permanecen en la sala de la residencia de don Diego Ladrón y tras la invitación suben a otra sala, donde simultáneamente se estaba realizando la visita de estas. En cuanto a las coordenadas temporales, continúa siendo el mismo día y, al final, como hemos dicho, se detalla la hora en que finaliza la tertulia literaria, así como la retirada de los participantes sus aposentos:

«que diez horas son dadas y es bien irnos acostar». En esta secuencia se amplía el número de personajes. A los cuatro caballeros de la anterior, se suman el Paje de Buen Recaudo, Ana Mercader, Leonor Gálvez, Jerónima Beneito y doña María. Hay, así, un total de 26 intervenciones, que se reparten entre los distintos personajes de la siguiente manera:

Luis Milán: 3 / Juan Fernández: 2 / Diego Ladrón: 5 / Francisco Fenollet: 6 / Paje del buen recaudo: 1 / Leonor Gálvez: 3 / Ana Mercader: 2 / Jerónima Beneito: 2 / doña María: 2.

El esquema que sintetiza I.3 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «He aquí un paje que os trae vn buen recaudo de parte de las dadas»

- 1. Diego Ladrón [NPR] + [NBAnécdota (LM)] + [NGlosa]

-ESCENA 1. «Señor don Luys Milán, mi señora y las señoras que arriba están, mueren de desseo de veros y oýros»

- 1. Paje del Buen Recaudo [LM]
- 2. Luis Milán [LPT]
- 3. Diego Ladrón [LPT]

-ESCENA 2. INTERCAMBIOS VERBALES ENTRE DAMAS Y CABALLEROS: «Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó de la mano a don Luys Milán»

- 1. Diego Ladrón [LM]
- 2. Leonor Gálvez [LPareado]
- 3. Luis Milán [LM] + [LC] + [NGlosa]
- 4. Juan Fernández de Heredia [NGlosa] + [LPT]
- 5. Ana Mercader [NJPB]
- 6. Leonor Gálvez [NJPB]
- 7. Diego Ladrón [NJPB]
- 8. Francisco Fenollet [NBAnécdota]

- 9. Jerónima Beneito [NJPL]

-ESCENA 3. LUIS MILÁN A LA VIHUELA: «Parésceme que combidamos a don Luys Milán a vna vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar»

- 1. María [NJPB]
- 2. Luis Milán [NJPB] + [LC] + [LC] + [NGlosa] + [LR]
- 3. Diego Ladrón [NJPB]
- 4. Leonor Gálvez [LM] + [NJPB]
- 5. Diego Ladrón [LM]
- 6. Ana Mercader [NJPB]
- 7. Jerónima Beneito [NJPL] + [LRedondilla]
- 8. María [NBAnécdota (NPP-S)]
- 9. Juan Fernández de Heredia [NJPB] + [NPP-S]

-ESCENA FINAL. «Amén amén dixo, tío. Vámonos luego a cenar»

- 1. Francisco Fenollet [LRedondilla]

TERCERA JORNADA

3.2.4. Tercera Jornada

3.2.4.1. Presentación general de la Tercera Jornada

La variedad de prácticas y espacios literarios caracteriza esta Tercera Jornada. Hemos decidido dividirla en dos macrosecuencias, que se diferencian claramente por sus distintos espacios, personajes y prácticas. Así, la primera macrosecuencia semeja una prolongación de la Segunda Jornada. Aunque los personajes sean los habituales, el espacio que escoge Luis Milán para ella es el del palacio nobiliario, al igual que en la Jornada anterior. Esa ubicación, junto con la ausencia de las figuras de los virreyes, permite que se de otro tipo de prácticas literarias, no centradas ni orientadas específicamente a la exaltación y exhibición del poder virreinal. Esta primera macrosecuencia se divide en dos secuencias: la «Recitación de motes y discantar de caballeros» y la «Visita de damas». En la primera, los cuatro personajes principales (Milán, Juan Fernández, Francisco Fenollet y Diego Ladrón) hacen gala de diversas expresiones literarias (motes, sonetos, glosas) con una finalidad lúdica, como en sus intervenciones de anteriores Jornadas. En cambio, la segunda secuencia nos presenta la escenificación de una práctica señorial de las damas valencianas: «La visita». Acerca del origen de esta costumbre en la ciudad de Valencia escribe, ya a finales del siglo XV, Jaume Gassull en *Lo somni de Joan Joan*.¹⁰²

La muestra más cercana a la obra de Milán es *La vesita*¹⁰³ de Juan Fernández de Heredia y Massip la describe del siguiente modo:

Es esta una pieza relativamente breve y funda mentalmente bilingüe, de 1043 versos (contando una «Nueva introducción» que se añade en la segunda versión[...]), de los que 347 son en catalán y 660 en castellano —además de 36 versos en portugués—, en la que participan 15 personajes, de los que 6 son monolingües en castellano —paje, capellán, mayordoma y criada, Miguel, Pedro (Alonso en la primera versión) y el rey de armas—, dos hablan casi exclusivamente en castellano, pero entienden perfectamente y ocasionalmente se les escapa algún verso en catalán —Joan

¹⁰² Martínez Romero, que ha estudiado bien tanto *Lo somni* de Gasull como otras obras satíricas valencianas, considera que las obras satíricas valencianas actúan como reminiscencias de costumbres valencianas que posteriormente se mencionan en *El cortesano*, pero no pueden considerarse como intertextuales, porque se emplean con distintas finalidades (2010: 58).

[Fernández de Heredia] y Francisco (Rodrigo en la primera versión)— (Massip, 2020: 29).

De los personajes, la protagonista es indudablemente Jerónima Beneito y su ingenio verbal, que protesta por el acto de hacer visitas, así lo expresa Massip:

El meollo o línea de fuerza de *La vesita* lo constituye, sin duda, la franca verbosidad de la protagonista doña Jerónima, que se queja de la maldita costumbre femenina de hacerse visitas, y se desazona ante la inminencia de la recepción hasta el punto de regañar a una servidumbre de origen castellano muy henchida de ínfulas, según los tópicos del momento. Esto da pie al autor a confrontar las diferencias de comportamiento entre Valencia y Castilla, un asunto que estaba a flor de piel en una época en la castellanización de la alta sociedad valenciana, que había empezado algún tiempo antes su rápido e imparable proceso, especialmente desde de la muerte del rey consorte de Castilla, Fernando el Católico sin sucesión masculina (1516). (2020: 26)

Llegó a escenificarse hasta en dos ocasiones. En primer lugar, en 1524 para la corte virreinal de Germana de Foix y el Marqués de Brandeburgo. Posteriormente se añade una nueva introducción en 1541, modificada y planificada para la representación ante el Duque de Calabria y Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete y segunda esposa del Duque. En esta segunda versión adquiere un tono de madurez, esa introducción es descrita por Massip:

Se trata de un episodio metateatral en la medida en que presenta a la protagonista acompañando al marido, esto es, el autor de *La vesita*, de camino hacia palacio para solicitar permiso al Duque de Calabria a fin de llevar a cabo la representación de la pieza, y poniéndose de acuerdo (ellos que, supuestamente, siempre andaban riñendo) sobre las cuestiones protocolarias que exige la etiqueta áulica: el tipo de acatamiento, genuflexiones y saluciones, el comportamiento del perfecto cortesano, etc., con consideraciones no exentas de ironía. Hay todo un juego especular de Fernández de Heredia presentándose al tiempo como personaje y como autor y mostrando a Hierónima como protagonista de la obra y, a la vez, como su esposa» (2020: 21).

Son evidentes las similitudes entre esta obra y la pieza integrada en *El cortesano*, compartiendo el mismo espíritu cultural.

En la segunda macrosecuencia, los protagonistas de la primera se trasladan al Palacio del Real, situado extramuros en Valencia (donde se conservan todavía algunos de sus restos, en su original ubicación). Allí se incorporan a escena los virreyes y otros personajes del séquito de la Reina. En esta ocasión, se describen de dos prácticas escénicas: la *Farsa de las Galeras* y el *Cartel de Mirafior del Milán*, que cierra la jornada y sirve de conexión con la Cuarta Jornada. En el apartado 3.4. dedicado al análisis específico de unidades dedicamos el primer capítulo a analizar el Cartel de Mirafior de Milán y la *Aventura del Monte Ida* y su relación con la ficción caballeresca. La distribución de las macrosecuencias de la Tercera Jornada quedaría sintetizada del siguiente modo:

I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS			
1. Motes y discantar de caballeros		2. Visita de damas	
—Motes		—Diálogo entre hombres y mujeres	
—Soneto de Milán y comentarios		—Soneto de Milán y comentarios	
II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS			
1. Llegada al Real	2. Farsa de las Galeras	3. Comentario a la farsa	4. Cartel Mirafior Milán y <i>Aventura del Monte Ida</i>
—Apear de la Reina —Amores entre damas	—Introito —Representación	—Opinión farsa —Pullas hombre-mujer	—Presentación del desafío —Cierre de la jornada

Tabla 13. Esquema de macrounidades y secuencias de la Tercera Jornada. Elaboración propia.

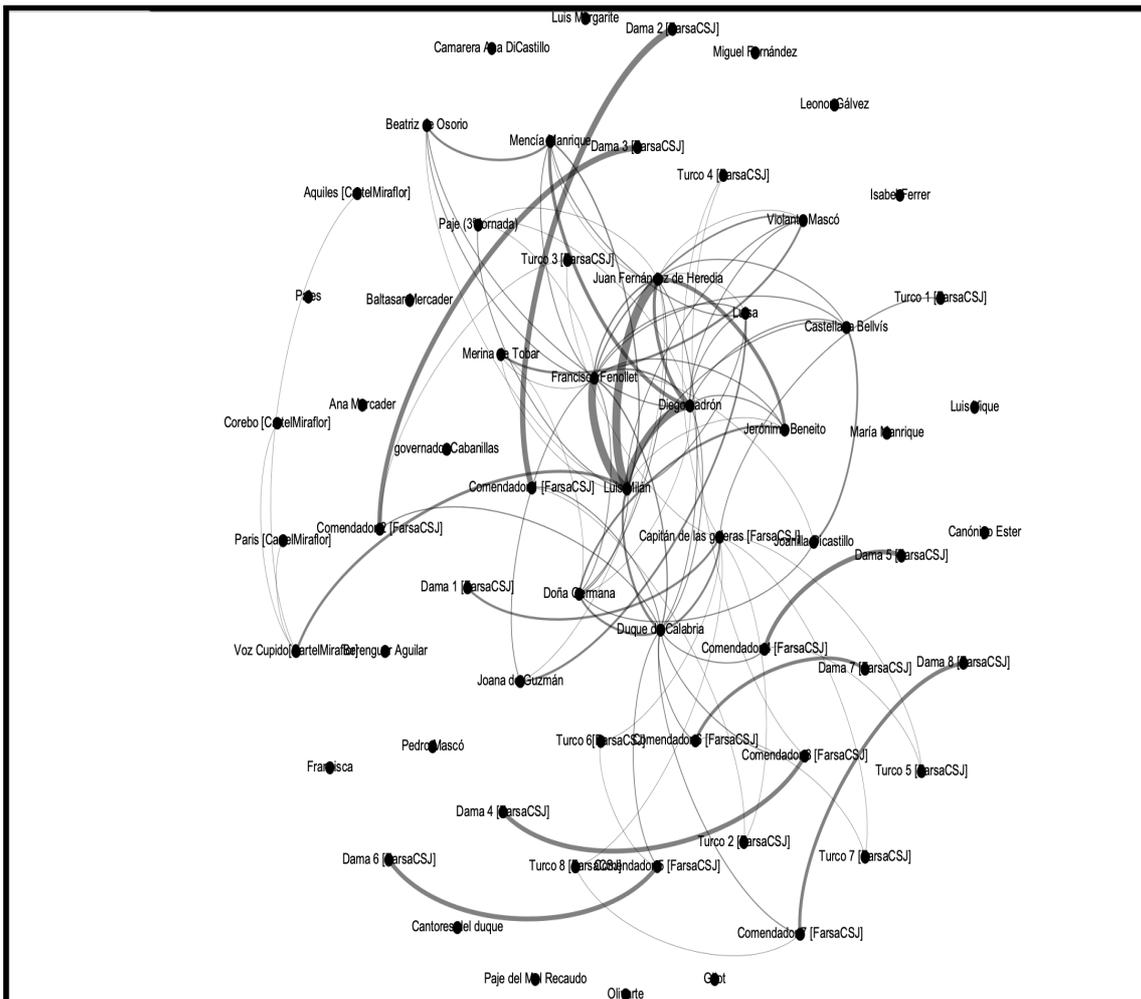


Ilustración 19. Sociograma de la Tercera Jornada. Elaboración propia.

Los resultados del sociograma demuestran que la Tercera Jornada posee mayor complejidad compositiva que las dos anteriores. La cantidad de personajes se incrementa notablemente, aunque cabe considerar que se incluyen a los actores de la representación de la *Farsa* y a los del *Cartel de Miraflor del Milán*.

3.2.4.2. Descripción de las secuencias de la Tercera Jornada

I. PRÁCTICAS NOBILIARIAS

I.1. Motes y discantar de caballeros

La primera macrosecuencia de las prácticas nobiliarias se subdivide en dos partes: Motes y discantar de caballeros (I.1) y Visita de damas (I.2). En I.1, el lugar donde va a desarrollarse la escena es la casa palacio de Diego Ladrón. No se explicita el tiempo en el que sucede, pero podemos presuponer que ocurre durante la mañana de la Tercera Jornada. Los cuatro caballeros protagonistas —Luis Milán, Fernández de Heredia, Fenollet, Ladrón— son los únicos que intervienen en esta parte que tiene un total de 27 intervenciones distribuidas del siguiente modo:

Luis Milán:10 / Juan Fernández: 5 / Diego Ladrón: 6 / Francisco Fenollet: 6.

La secuencia se abre con una intervención del autor haciendo burlas al resto de caballeros; estos le responden con otras dirigidas a él. Posteriormente, Milán recita un soneto y los demás realizan glosas e intervenciones sobre el mismo. En la sección final de esta primera parte hay un intercambio de motes entre todos ellos, también con un tono abiertamente burlesco, aderezados con juegos de palabras alambicados. Si observamos la estructura de las intervenciones, en la primera escena habla Milán y los otros responden, mientras que remata y finaliza Milán respondiendo a las tres intervenciones. En la segunda escena, Fenollet advierte de que Luis Milán va a recitar un soneto y posteriormente se comenta el soneto, aunque sin seguir esquema de la escena primera, puesto que aquí Diego Ladrón interviene más que Fernández de Heredia y Fenollet. Por último, la tercera escena tampoco sigue el mismo patrón, sino que van interviniendo los caballeros y se compensan las intervenciones de Diego Ladrón con un mayor número de participaciones de Fenollet y Fernández de Heredia. Suponemos que el hecho de no seguir el mismo guion de intervenciones busca proporcionar mayor dinamismo y vivacidad a la secuencia. El esquema de I.1 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Muy solo me hallo la hora»

- 1. Luis Milán [NJPB]

-ESCENA 1. «Don Luis Milán, buenos oficios»

- 1. Juan Fernández [NJPB] + [NPR] + [NJPL]
- 2. Diego Ladrón [NJPB (LPT) + [NJPB]
- 3. Francisco Fenollet [NJPB (NPR)]

- 4. Luis Milán [NJPL (NPR)]

-ESCENA 2. «Ya le veo la risa en la cara y el soneto que nos quiere dezir en la boca»

- 1. Francisco Fenollet [LPT]+ [NJPB]
- 2. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S] + [LS]
- 3. Diego Ladrón [NGlosa]
- 4. Luis Milán [NGlosa]
- 5. Diego Ladrón [NGlosa] + [NBAnécdota(NJPB)]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Diego Ladrón [NJPB] + [NGlosa]
- 8. Luis Milán [NJPB]
- 9. Francisco Fenollet [NJPB] + [NGlosa]
- 10. Juan Fernández [NPR] + [NJPB] + [NPR]
- 11. Luis Milán [NBA] + [NJPB]+ [NGlosa]

-ESCENA 3. «Don Luys Milán, jugador de passa passa deuéys ser»

- 1. Francisco Fenollet [NJPB] + [NGlosa]
- 2. Diego Ladrón [LM] + [NGlosa] + [NPP-S]
- 3. Juan Fernández [LM]
- 4. Luis Milán [LM] +[LM] + [LM]
- 5. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 6. Luis Milán [NBAnécdota]
- 7. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 8. Luis Milán [LR]
- 9. Juan Fernández [LPT]

- 10. Luis Milán [LPT]

-ESCENA FINAL. «Yo quiero departir estos motes, para que mejor acabemos el día. Vamos a casa de Ioan Fernández que hay vna visita de damas»

- 1. Diego Ladrón [DIÁLOGO]

I.2. Visita de damas

La segunda parte de la macrosecuencia I.2, que titulamos «Visita de damas», se ofrece en un espacio diferente, puesto que una de las intervenciones iniciales explica que se trata del palacio de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito. Puede interpretarse que la mujer de Fernández de Heredia ha convocado una reunión en su casa con otras tres damas: Mencía Manrique, Violante Mascó y Castellana Bellvís, a la que acuden los caballeros de I.1, incorporándose, además, el paje de la casa. En esta secuencia observamos un total de 23 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 4 / Juan Fernández: 2 / Diego Ladrón: 5 / Francisco Fenollet: 1 / Paje: 1 / doña Mencía: 4 / Luisa: 2 / Violante Mascó: 2 / Castellana Bellvís: 2.

La secuencia transcurre el mismo día (la misma Jornada) que I.1. Situados en un espacio no explicitado —elidido de la narración—, los caballeros de I.1. se trasladan a la visita, envían un «recaudo», esto es, un aviso de que han llegado, y las damas les dan permiso para unirse a esta visita. Todos juntos conversan con las damas y se demanda a Luis Milán que recite un soneto. Es sumamente interesante que la secuencia finalice con la proposición de Diego Ladrón de presentarles la *Farsa* al Duque y la Reina, pero no solo eso, sino que se añaden precisiones sobre el contenido y forma de esta farsa por parte de doña Mencía Manrique. El lector puede advertir aquí cierta tensión entre las damas y caballeros de palacio y la nobleza castellana: «porque sepan nuestro palacio ser tan bueno como el suyo». Se hace alarde sin tapujos de la búsqueda de promoción dentro de la corte virreinal, confirmando la evidencia de que la nobleza valenciana tuvo que adaptarse a las costumbres de los virreyes, aunque Milán escogiera determinados momentos de la obra para representarlos en su entorno nobiliario más íntimo, alejados de las imposiciones y presiones de los virreyes. *El cortesano*, consecuentemente, se revela en secciones como

esta no solamente como un compendio de acciones en torno a los virreyes, sino como un muestrario de la rica y sofisticada cultura de una nobleza valenciana que había vivido una época de esplendor en el siglo XV y que en el siglo XVI soportaría la clara distinción que Martí de Viciana detecta entre *nobilitas maior* (nobleza de sangre) y *nobilitas minor* (nobleza caballeresca).¹⁰⁴ El esquema de I.2 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Bien será, si os parece que embiemos vn recaudo a la señora doña Hierónyma»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Luis Milán [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. «Las damas dizen que agora será fiesta por venir tales caualleros»

- 1. Paje [NJPB]
- 2. Diego Ladrón [NJPB]
- 3. Doña Mencía [LM]
- 4. Diego Ladrón [LPareado]
- 5. Luis Milán [DIÁLOGO]
- 6. Luisa [DIÁLOGO]
- 7. Francisco Fenollet [NJPB]
- 8. Violante Mascó [LPareado]
- 9. Juan Fernández [NJPB]
- 10. Castellana Bellvís [LPareado]
- 11. Diego Ladrón [NJPB]
- 12. Doña Mencía [NJPB]

¹⁰⁴ Véase, sobre la situación nobiliaria en el Quinientos valenciano, el artículo panorámico de Pérez García (2019).

-ESCENA 2. «Pues la fin nos de enojar de este soneto.»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S] + [LS (NPR)]
- 2. Luisa [NGlosa] + [LPT]
- 3. Mencía [NGlosa (NJPL)]
- 4. Castellana Bellvís [NGlosa (NPR) + (NPP-S)]
- 5. Violante Mascó [NGlosa (NJPB)] + [NBAnécdota]
- 6. Diego Ladrón [NPP-S]
- 7. Mencía [NPP-S]

-ESCENA FINAL. «Señora doña Mencía, con tal valença la victoria tenemos cierta. Vamos, que mucho se gasta en tardar, lo que se deue essecutar»

- 1. Diego Ladrón [NPP-S]

II. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS

II.1. Llegada al Palacio del Real

La segunda macroestructura de la Tercera Jornada se inicia con el encuentro de los personajes femeninos y masculinos de la primera macrosecuencia (nobles caballeros y damas) con el Duque y la Reina doña Germana, ahora ya en el Palacio del Real. En la primera secuencia (II.1) los nobles reciben a la Reina en el momento de apearse de su montura. En ese mismo encuentro, se escenifica la «Farsa» que habían planeado y anunciado en la anterior secuencia. Esta práctica escénica consiste en una disputa amorosa entre las mujeres nobles (Jerónima Beneito, Violante Mascó, Castellana Bellvís, Mencía Manrique y doña Luisa) y las damas de palacio que acompañaban a la Reina (Beatriz de Osorio, Joana de Guzmán, Joana Dicastillo, Merina de Tovar). En la segunda secuencia (II.2) advertimos como Francisco Fenollet avisa de la llegada de los actores de la representación de la *Farsa de las Galeras de los Caballeros de San Juan*. Una vez finalizada esta representación, la tercera secuencia (II.3) se dedica al comentario sobre la

misma en la sala mayor del Palacio. Para finalizar con esta Jornada, en la última secuencia (II.4) Luis Milán, disfrazado de Miraflor de Milán, presenta un cartel de desafío con la *Aventura del Monte Ida* que anticipa la *Fiesta de Mayo* que se describe en la Sexta Jornada que analizaremos posteriormente.

La primera secuencia representa la llegada de los nobles a Palacio, así como el encuentro con el Duque y su petición de ir al «apear de la Reina». Tras una breve conversación en tono jocoso con el matrimonio Fernández de Heredia-Beneito, Diego Ladrón propone la representación de la «Farsa». El intercambio de motes y juegos sigue la tradición literaria del galanteo cortesano que está presente en otros momentos de la obra. Los personajes que aparecen en esta secuencia son 11. Las intervenciones son 27 y se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 1 / Juan Fernández: 4 / Diego Ladrón: 3 / Francisco Fenollet 1 / Doña Mencía: 1 / Luisa: 1 / Violante Mascó: 1 / Castellana Bellvís: 1 / doña Jerónima: 1 / Duque de Calabria: 2 / Reina Germana: 3 / Beatriz de Osorio: 2 / Joana de Guzman: 2 / Joana Dicastillo: 2 / Merina de Tovar: 2.

El esquema de la secuencia II.1 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «He aquí el Duque que ya sale del Real»

- 1. Diego Ladrón [NPP-S]

-ESCENA 1. «Yd al apearse de la Reyna»

- 1. Duque [DIÁLOGO]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Reina Germana [DIÁLOGO]
- 4. Hierónima Beneito [NPR]
- 5. Juan Fernández [NJPB]

-ESCENA 2. «Vuestra alteza y su Excellencia séannos juezes quien tendrá más razón, o las damas de su casa o las de Valencia, en lo que diremos»

- 1. Diego Ladrón [NPP-S]
- 2. Beatriz de Osorio [NJPB]

- 3. Francisco Fenollet [NPP-S]
- 4. Joana de Guzmán [NJPB]
- 5. Juan Fernández [LM]
- 6. Joanilla Dicastillo [LM]
- 7. Reina Germana [LM]
- 8. Merina de Tovar [LM]
- 9. Luis Milán [LM]
- 10. Duque [NJPB]

-ESCENA 3. «Yo no me apartaré de la razón, que por mis damas no quiero tener pasión»

- 1. Reina Germana [LPareado]
- 2. Mencía [NJPB] + [LPareado]
- 3. Beatriz de Osorio [LM]
- 4. Luisa [LM]
- 5. Joana de Guzmán [LQuintilla]
- 6. Violante [LM]
- 7. Merina de Tovar [LM]
- 8. Castellana [LM]
- 9. Joana Dicastillo [LM]
- 10. Diego Ladrón [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Mejor sería matalle con el yelo de vuestra frialdad»

- 1. Juan Fernández [NJPB] + [LR]

II.2. *Farsa de las Galeras*

La *Farsa de las Galeras de los Caballeros de San Juan* es una representación que se les ofrece a los virreyes. Hart la resume perfectamente, antes de relacionar su tema, tono y práctica escénica cortesana con la de algunas farsas palaciegas de Gil Vicente, que juegan igualmente, desde el bilingüismo consustancial, con los contextos históricos y la exaltación del poder político-militar:

Empieza con la salida a escena de ocho caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén, que acaban de llegar de Malta. Una tempestad ha destruido la nave en que viajaban, separándola de otras tres galeras que contaban entre sus pasajeros ocho damas griegas, cada una de las cuales es amada por uno de los caballeros. Se envía a dos bufones de la corte a esperar la llegada de las galeras. Vuelven los bufones enseguida, anunciando que las galeras han sido apresadas por una escuadra turca. Salen a escena ocho turcos acompañados de las ocho damas. Los turcos pelean contra los caballeros, uno a uno, y, desde luego, quedan vencidos. Derrotado el último turco, los caballeros y las damas entablan una serie de conversaciones amorosas. El capitán propone que todos bailen, pero su dama le responde graciosamente, diciendo que más vale cantar. Al fin, el capitán sugiere a sus camaradas que liberten a los turcos y los dejen volver a Turquía. Aceptada la sugerencia, el capitán propone a los turcos que celebren su libertad con un baile al estilo de su país. Convida a bailar a todos los espectadores, mientras él y sus compañeros irán a vestir las armas para un torneo de a pie. Después del torneo, pide permiso para volver a Malta. (Hart, 1982: 951)

Como apreciamos por su síntesis, pertenecería a la temática morisca, muy prolífica y de especial atractivo en los ambientes palaciegos, como ha estudiado también para el caso valenciano Ferrer (1991). Luis Milán inserta en esta Jornada una pieza de fasto creada para alabanza y loor del virrey, su patrocinador y, así, si analizamos detenidamente el prólogo y el final de la pieza, observaremos sendas dedicatorias al Duque de Calabria. De este modo, cumple con la función ideológica y proselitista de este tipo de representaciones pragmáticas, haciendo que se exhiba y resuene pomposamente el poder de Fernando de Aragón en su corte virreinal. Por otra parte, el hecho de poder poner en escena, en la corte, una farsa de creación propia delante de los virreyes y demás nobles deja constancia clara del importante papel que Luis Milán tendría en palacio. No es baladí que se incluyan burlas sobre la envidia que Fernández de Heredia, cortesano cercano a Germana de Foix

desde los tiempos de su primer virreinato con el marqués de Brandeburgo, le tiene a Milán por esta cuestión.

Se corresponde esta representación dramática, por tanto, con otras contemporáneas de su época, empezando por las del teatro vicentino, y a su vez con los fastos cortesanos que permiten y propician que público y actores formen parte del mismo espectáculo y participen de él. López Alemany (2013) ha planteado diversas hipótesis respecto al origen y claves históricas como presupuestos de la pieza: podría tratarse de una celebración previa a la expedición y conquista de Túnez (1535) por parte de Carlos I, o bien de una celebración posterior de la victoria, aunque tenemos constancia de que el Duque de Calabria nunca llegó a embarcarse en esa empresa bélica, como demuestra su correspondencia.



Ilustración 20. La batalla campal de camino a Túnez de Vermeyen (Kunsthistorisches Museum de Viena)¹⁰⁵

Otra interpretación relacionaría la *Farsa* con las compensaciones por la pérdida de Nápoles por parte de la corona de Aragón, o, con mayor precisión, con las batallas de antecesores del Duque, como la expedición contra las tropas turcas de Mehmed II, en 1480, llevada a cabo por su tío Alfonso II de Aragón.

¹⁰⁵ Se trata de la escena de uno de los doce cartones para tapices que realizó Jan Coornelisz Vermeyen, por encargo del Emperador Carlos V, para conmemorar la caída de Túnez, en verano de 1535. Véase: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/carlos-i-y-conquista-tunez_7561

En nuestra opinión, la expedición a Túnez de Carlos I pudo perfectamente haber motivado esta y otras prácticas escénicas cortesanas asociadas a la temática morisca, aunque el principal objetivo de la pieza no sea hacer alarde de la conversión cristiana del turco, ni siquiera de la valentía de los caballeros de la Orden de San Juan (del Hospital o de Malta), sino dignificar la figura del virrey, sublimándola como la de un auténtico rey, algo que solo podía ser alcanzado a nivel simbólico. De hecho, dentro de la pieza son frecuentes las menciones al duque de Calabria como «rey» o «excelencia». En el retiro dorado, alejado de las intrigas políticas de la corte del Emperador, estas y otras representaciones podían perfectamente haber significado un reparador bálsamo de consolación, compensatorio de su paraíso perdido en Nápoles.

La pieza tenía que haber sido representada —en la versión que nos da *El cortesano*— en casa de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito, con la presencia de los virreyes, lo que hubiese sido un honor para el matrimonio, pero Diego Ladrón lo impide y decide cambiar a última hora el lugar de representación de la misma: «Mudar de bien es mejor es gran cordura. Si parece a vuessas mercedes, vamos al Real y presentemos al duque y a la Reyna la farsa».

En cuanto al género la pieza, Hart, al compararla con otras del teatro cortesano de Gil Vicente, ha propuesto la denominación de «máscara» cortesana (en el sentido de la *masque* en inglés, empleado también en el castellano del XVI). El mismo Milán empleará el término «máxcara», en el sentido de «mascarada» o «momería», cuando defina su *Máscara de la Montería*. Hart, además, destaca que probablemente uno de los aspectos más importantes de la *Farsa* fuese precisamente la música, esencial en las mascaradas: «Leer el texto de su farsa tal como se imprime en *El cortesano* resulta casi tan insatisfactorio como leer el libreto de una ópera o quizá, mejor dicho, el de una zarzuela» (1982: 751-752). Insatisfactorio, porque se queda corto, al lado de las posibilidades que ofrecería poder eventualmente «leerlo» como espectáculo de representación musicalizada.¹⁰⁶

La obra giraría, como algunas de Gil Vicente, en torno a un «gozne» que a veces, como aquí, cobra un doble significado como destacan Hart y López Alemany; en este caso, el «pivote» que accionaría el sentido de la tramoya sería el término y concepto de «negar» en dos sentidos: “anegar” («ahogar») y “negar” («rechazar un ofrecimiento amoroso»:

¹⁰⁶ Opinión compartida por otros críticos como Mérimée, Trend o Ruggiero Palmeri, como recoge López Alemany (2013:165).

Cada uno de los ocho caballeros afirma que se ha salvado de ser negado, es decir, ahogado, cuando el naufragio, porque ya había sido negado en el mar del amor por la insistencia de su dama en negarle, es decir, rechazar sus profesiones de amor; como dice muy concisamente uno de ellos, «si el mar no m'ha negado / fue por quien negado so.» (Hart, 1982: 754)¹⁰⁷

Examinada más de cerca como texto teatral, la función comienza con el aviso de Francisco Fenollet de que los actores están entrando y la farsa está a punto de comenzar. En la secuencia del Introito únicamente se nos indican como aparecen los actores en escena, aunque implícitamente el lector es conocedor de que el resto de personajes de la anterior secuencia están contemplando el espectáculo. El Capitán de las Galeras se dirige al Duque como «todo rey sin falta», una auténtica demostración de pleitesía al dedicatario de la Farsa. Explican la situación en la que se encuentran después de haber naufragado y llegado a Alicante y el resto de caballeros expresan su amor en relación con el comentado juego polisémico de «negar». Posteriormente, una breve intervención de Gilot y Joan de Sevilla, dos graciosos, confirma que los turcos están en Denia, tras lo que los caballeros exponen sus deseos de rescatar a las damas. Las damas han sido capturadas por los turcos y lo que siga será la liberación de esas damas, a la vez que se «liberan» o expresan sus amores. La pieza concluye con un baile y con una intervención del Capitán avisando al Duque de que emprenden camino de regreso a la isla de Malta.¹⁰⁸

En cuanto al contenido formal, la obra escrita en verso contiene diversas composiciones líricas: unidades de lírica popular, redondillas, octavas, décimas, combinación de dos cuartetos y pareado, etc. Siguiendo nuestra catalogación, hay un total de 41 coplas, 2 motes, 16 quintillas, 15 redondillas, 14 canciones, 3 romances y una unidad de lírica popular mencionadas. En la escena 4, existen diez ejemplos en que las intervenciones de dos personajes forman una unidad lírica, marcados por dos flechas en nuestro esquema. Es un procedimiento que se emplea frecuentemente en el teatro áulico.

Los personajes de esta secuencia son los mismos de la secuencia anterior, a quienes se añaden los personajes de la ficción dramática: Capitán de las Galeras, Comendador 1,

¹⁰⁷ En la misma línea que Hart, para López Alemany: «Desde este punto de vista, el significado de «negar» –como «rechazo»– apuntaría a la actitud de las damas respecto a los caballeros comendadores, mientras que, en su acepción de «anegar o ahogarse», al encallamiento de las galeras, siendo esta última figura de la primera. Revertir ambos desastres y significados de «negar» es, en última instancia, el objetivo de los combates de los caballeros y de la farsa en su totalidad» (2013: 165).

¹⁰⁸ Este hecho nos permite saber que el inicio de redacción de esta obra dramática no fue anterior a 1530, cuando Carlos I concede a la Orden de San Juan la isla de Malta, junto con otras plazas como Trípoli. Véase, con más detalle, López Alemany (2013: 157).

Comendador 2, 3, 4, 5, 6... hasta Comendador 7, Dama Capitán, Dama 1, Dama 2, 3, 4, 5, 6, hasta Dama 7, y Turcos.¹⁰⁹ Observamos que esta secuencia posee un total de 73 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán / Juan Fernández / Diego Ladrón / Francisco Fenollet: 1 / doña Mencía / Luisa / Violante Mascó / Castellana Bellvís / doña Jerónima / Duque de Calabria / Reina Germana / Beatriz de Osorio / Joana de Guzmán / Joana Dicastillo, /Merina de Tovar / Capitán de las Galeras: 8 / Comendador 1: 6 / Comendador 2: 5 / Comendador 3: 5 / Comendador 4: 5 / Comendador 5: 7 / Comendador 6: 6 / Comendador 7: 5 / Dama Capitán: 2 / Dama 1: 3 / Dama 2: 3 / Dama 3: 3 / Dama 4: 3 / Dama 5: 5 / Dama 6: 3 / Dama 7: 3.

El esquema de actuaciones de II.2 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Yo voy por la farça para atajar la que hazen don Diego y Ioan Fernández. Y no será menester, que ya me parece que entran. Todo el mundo esté atento y sin mucho reýr»

- 1. Francisco Fenollet [NJPB] + [NPP-S]

-ESCENA 1. COMIENZO DE LA REPRESENTACIÓN: «Duque, todo rey sin falta»

- 1. Capitán de las galeras [LC]
- 2. Comendador1 [LC]
- 3. Comendador2 [LC]
- 4. Comendador3 [LC]
- 5. Comendador4 [LC]
- 6. Comendador5 [LC]
- 7. Comendador6 [LC]
- 8. Comendador7 [LC]
- 9. Capitán [LC]

-ESCENA 2. «Bvelven Ioan de Seuilla y Gilot y dizen que vna armada de turcos han tomado las tres galeras»

¹⁰⁹ Se han enumerado los personajes de Comendadores y Damas repetidos a lo largo de la pieza, y no los de los Turcos, porque aun estando presentes no hay ninguna intervención por su parte. Por ello, no serán cuantificados en las intervenciones. López Alemany ha aludido a ese silencio (2013: 161). Es evidente que el predominio de los cristianos sobre el enemigo hace que no sea relevante especificar cada uno de estos en la oposición.

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Capitán [LC]
- 2. Comendador1 [LC (LM)]
- 3. Comendador2 [LC]
- 4. Comendador3 [LC]
- 5. Comendador4 [LC]
- 6. Comendador5 [LC (LR)]
- 7. Comendador6 [LC]
- 8. Comendador7 [LC (LM)]
- 9. Capitán [LC]

-ESCENA 3. «Va el Capitán / y viene con los turcos, con quien / han de combatir los comendadores»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Capitán [LC (LRedondilla)]
- 2. Dama-capitán [LQuintilla]
- 3. Comendador1 [LC (LRedondilla)]
- 4. DamaC1 [LQuintilla]
- 5. Comendador2 [[LC (LRedondilla)]
- 6. DamaC2 [LQuintilla]
- 7. Comendador3 [LC (LRedondilla)]
- 8. DamaC3 [LQuintilla]
- 9. Comendador4 [LC (LRedondilla)]
- 10. DamaC4 [LQuintilla]

- 11. Comendador5 [LC (LRedondilla)]
- 12. DamaC5 [LQuintilla]
- 13. Comendador6 [LC (LRedondilla)]
- 14. DamaC6 [LQuintilla]
- 15. Comendador7 [LC (LRedondilla)]
- 16. DamaC7 [LQuintilla]

-ESCENA 4. «Qvedan vencidos los turcos y catiuos y requiébranse los comendadores con sus damas»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Caballero1 [LC (LRedondilla)]
- 2. Dama1 ←↑ (LQuintilla)
- 3. Caballero2 [LC (LRedondilla)]
- 4. Dama2 ←↑ (LQuintilla)
- 5. Caballero3 [[LC (LRedondilla)]
- 6. Dama3 ←↑ [LQuintilla]
- 7. Caballero4 [LC (LRedondilla)]
- 8. Dama4 ←↑ [LQuintilla]
- 9. Caballero5 [LC (LRedondilla)]
- 10. Dama5 ←↑
- 11. Caballero6 [LC (LQuintilla)]
- 12. Dama6 ←↑
- 13. Caballero7 [LC]
- 14. Dama7 ←↑

- 15. Caballero7 ←↑
- 16. Caballero8 [LC (LRedondilla)]
- 17. Dama8 ←↑ [LQuintilla]
- 18. Caballero9 [LC (LRedondilla)]
- 19. Dama9 ←↑ [LQuintilla]

-ESCENA 5. «Con dançar esta pelea / sea trisca, si querrán»

- 1. Capitán [LC]
- 2. Dama-Capitán [LC]
- 3. Caballero1 ←↑ (LQuintilla) + [LCanción]
- 4. Dama1 [LC]
- 5. Caballero2 [LCanción (LPT)]
- 6. Dama2 [LCanción]
- 7. Caballero3 [LCanción]
- 8. Dama3 [LCanción (LR)]
- 9. Caballero4 [LCanción]
- 10. Dama4 [LC]
- 11. Caballero5 [LCanción]
- 12. Dama5 [LCanción]
- 13. Caballero6 [LCanción]
- 14. Dama6 [LCanción]
- 15. Caballero7 [LCanción (LR)]
- 16. Dama7 [LCanción]
- 17. Caballero8 [LCanción]

- 18. Dama8 [LCanción]
- 19. Capitán [LC]

-ESCENA FINAL. «Acabado el torneo se acaba la farça con esta copla»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Capitán [LC]

II.3. Comentario a la *Farsa*

Una vez finalizada la representación teatral, los virreyes la comentan. Aunque se habría de presuponer algún tipo de valoración o crítica, el comentario es más bien la excusa para realizar burlas al otro dramaturgo de la corte, Juan Fernández de Heredia. Heredia ataca a Luis Milán e intervienen en la discusión Diego Ladrón, Francisco Fenollet y algunas de las mujeres presentes. Posteriormente, se produce una disputa entre hombres y mujeres, que recuerda las escenas cómicas de la Primera Jornada. El tema central de esta disputa es la crítica misógina a las mujeres casadas. Esta pelea la protagonizan la Reina doña Germana, Jerónima Beneito —el personaje femenino más próximo a la Reina dentro de *El cortesano*— y Juan Fernández de Heredia. El enfrentamiento surge a partir de que el poeta y autor relate una de las anécdotas sobre la mujer de Heredia y esta lo increpe, de donde se desencadenará un intercambio de pullas sobre la condición femenina, la masculina y el matrimonio. Se interrumpirá esta contienda con la intervención de Francisco Fenollet y su aviso de que hay una petición de audiencia de un cartel de desafío, anticipando la siguiente secuencia. Los personajes en esta secuencia son únicamente los espectadores de la *Farsa*. Constan un total de 25 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 4 / Juan Fernández: 5 / Diego Ladrón: 1 / Francisco Fenollet: 1 / doña Mencía: 1 / Luisa: 1 / Violante Mascó: 1 / Castellana Bellvís: 1 / doña Jerónima: 3 / Duque de Calabria: 2 / Reina Germana: 1 / Beatriz de Osorio: 1 / Joana de Guzman: 1 / Joana Dicastillo: 1 / Merina de Tovar: 1.

El esquema de II.3 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Don Luis Milán, bien hauéys mostrado que no son farças las que vos hazéys»

- 1. Duque [NJPB (LPT)]

-ESCENA 1. «Si las de vuestra excellencia no fuessen burlas para fauorescer»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NBA] + [NPP-S]
- 2. Juan Fernández [LR]
- 3. Luis Milán [NJPB] + [LRedondilla]

-ESCENA 2. «No tenéys razón, Ioan Fernández»

- 1. Diego Ladrón [NJPB]
- 2. Francisco Fenollet [LM]
- 3. Beatriz de Osorio [NJPB]
- 4. Mencía [NJPB] + [NPP-S]
- 5. Violante [NJPB] + [NPP-S]
- 6. Merina de Tovar [NJPL] + [NPP-S]
- 7. Luisa [NJPB]
- 8. Joana de Guzmán [NJPB]
- 9. Castellana [NJPB]
- 10. Joana Dicastillo [NBAnécdota (NJPB) + (LM) + (LM)]
- 11. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S]
- 12. Juan Fernández [NJPB]
- 13. Luis Milán [NBAnécdota (NJPB) + (NPP-S)]
- 14. Juan Fernández [NJPB]
- 15. Hierónima [NJPB]

- 16. Juan Fernández [NJPB]
- 17. Hierónima [NJPB]
- 18. Reina Germana [NJPB]
- 19. Duque [NJPB]
- 20. Juan Fernández [DIÁLOGO]

-ESCENA FINAL. «¿Qué le parece a vuestra alteza?»

- 1. Hierónima [NJPB] + [NBAanécdota]

II.4. Cartel de Mirafior de Milán y *Aventura del Monte Ida*

Continuando con los fastos cortesanos, esta secuencia relata la entrada a la sala donde están los virreyes y la actuación del autor, disfrazado como Mirafior de Milán. Este heterónimo de Milán contará la *Aventura del Monte Ida*. Los personajes presentes en el Palacio del Real, encabezados por el Duque y la Reina Germana, son sorprendidos por Francisco Fenollet, quien avisa a los virreyes de la presencia de un Rey de Armas. Este pretende publicar un cartel y pide licencia para hacerlo. El Duque intuye que es una fiesta preparada por Luis Milán y concede el permiso. El nuevo personaje, en efecto, se presenta ante los cortesanos como Mirafior de Milán y comienza a narrar su aventura en Frigia. Una voz le había sugerido que había de subir al monte Ida y así lo hace. En este monte Mirafior se enfrenta a tres pruebas coincidentes con su paso por tres fuentes, cada una correspondiente a una mujer relevante en la historia troyana: Policena, Casandra (hijas del rey Príamo de Troya) y Helena (amante de Paris y esposa del rey Menelao). En cada una de las fuentes encontrará un letrado sobre el beneficio que obtendrá si consigue beber de sus aguas, una gracia diferente para cada uno de los tres casos: hermosura, sabiduría y ventura, respectivamente. También deberá enfrentarse a un caballero armado en cada caso: Aquiles, Corebo (hijo del rey Migdón y pareja de Casandra) y Paris. En las tres situaciones, tras una batalla feroz, una voz anónima detiene el combate, actúa en favor de Mirafior y lo deja beber en cada una de las fuentes.

Al finalizar esta triple prueba, nuestro protagonista llega a una hermosa plaza ante un Palacio Real y un hombre lo guía hasta la «Sala del alegría», donde se nos presenta a Cupido y su madre Venus, sentados en unos grifos de oro flotantes. Miraflor le agradece a Cupido ser favorecido de él y le ruega que le mande aquello que desee. Cupido le explica el cometido que ha de afrontar: viajar hasta Valencia —descrita como su mortal enemiga, porque allí lo ahorcaron en una justa—, para enviar el cartel como «Revolvedor» y que se presente como combatiente de la querrela en un torneo de pie. Asimismo, le pide que cuente a los caballeros y damas las maravillas vividas en el monte Ida y que exponga las reglas del desafío: el tiempo «en un mes», el lugar en la «plaza Mayor dicha del Mercado» y la forma de combate: Miraflor habrá de defender que no beban del agua de la fuente. El que consiga superarle a él y a los otros caballeros con quienes él se enfrentó, llegará al Palacio Real y obtendrá un anillo, nombrado «Venturoso».

Se finaliza el episodio con las reacciones al Cartel de los virreyes y los caballeros principales (Francisco Fenollet, Diego Ladrón, Juan Fernández de Heredia y Luis Milán) y con la invitación del Duque para conversar sobre la corte del rey Príamo de Troya, que nos anticipa la *Montería* descrita en la Cuarta Jornada. La resolución de este cartel de desafío se ofrece en la *Fiesta de Mayo* representada en la Sexta Jornada. Finalmente, se desvela la identidad de este Miraflor, que no es otra que la de nuestro autor, Luis Milán, y se demuestra que todo ha sido una fiesta en servicio de los virreyes.

El «Cartel de armas de Miraflor del Milán» conecta con la *Máscara de griegos y troyanos* que se ofrece en la Sexta Jornada.¹¹⁰ Anticipa la aparición de algunos de sus personajes mitológicos principales. Se afirma, por ejemplo, que el juicio de París ocurrió allí y Paris es precisamente el primero en aparecer. Se encuentra luego con Aquiles y hace referencia a otros. Se plantea el juego de probar a beber de la fuente que Jornadas más tarde se practicará en la huerta del Palacio del Real. Podríamos interpretar, por tanto, el «Cartel» como una primera parte de la puesta en escena de aquella mascarada teatral.

Los personajes que aparecen son los mismos que los de la anterior secuencia, aunque Luis Milán está convertido, como hemos visto, en su heterónimo Miraflor de Milán. Las intervenciones de esta secuencia son 10 y se distribuyen del siguiente modo:

¹¹⁰ Véase un estudio más pormenorizado e interpretativo de la *Aventura del Monte Ida* descrita en el Cartel, atendiendo específicamente a su relación con la ficción caballeresca, en Castaño (2022a).

Luis Milán: 2 / Juan Fernández: 1 / Diego Ladrón: 1 / Francisco Fenollet: 2 / doña Mencía / Luisa / Violante Mascó / Castellana Bellvís / doña Jerónima / Duque de Calabria: 3 / Reina Germana: 1 / Beatriz de Osorio / Joana de Guzman / Joana Dicastillo / Merina de Tovar.

El esquema del II.4 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Si vuestra alteza y su excellencia mandan»

- 1. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 2. Duque [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. «Muy altos príncipes y señores»

- 1. Mirafior de Milán [LM-INV] + [LM-INV] + [LM-INV] [NPP-S] + [NPP-S] + / [LM-INV] + [LM-INV]+ [NJPL] + / [LM-INV] + [LM-INV] + [LM-INV] + / [NPP-S] + [LM-INV] + [NJPB] + [LM-INV]
- 2. Duque [NJPB]
- 3. Reina [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB]
- 5. Diego Ladrón [NJPB] + [NPP-S] + [NBA (NPP-S)]
- 6. Juan Fernández [NBAncdota] + [NBAncdota (LM) + (LM)+ (LM)+ (LM)+ (LM)+ (LM) + (LM)]
- 7. Luis Milán [NJPB] + [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Horas dan. Ya deue ser muy tarde»

- 1. Duque [NJPB]

CUARTA JORNADA

3.2.5. Cuarta Jornada

3.2.5.1. Presentación general de la Cuarta Jornada

La Cuarta Jornada de *El cortesano* es una de las más breves —representa tan solo el 10% de la obra—, pero no deja de resultar por ello menos interesante. Se presentan tres prácticas escénicas cortesanas, que siguen ofreciendo un reflejo fidedigno de los fastos de la corte virreinal: una Llamada a los nobles, una lectura poética dramatizada (la Montería de damas y caballeros de Troya) y los comentarios a esa lectura, que incluyen los juramentos de los maridos nobles a sus mujeres. A diferencia de la Primera y Tercera Jornada, Luis Milán se centra únicamente ahora en el recado que envían los virreyes citando a los nobles. Luis Milán, que había finalizado la anterior Jornada con la representación de las *Aventuras del monte Ida*, en la Cuarta Jornada prosigue con la temática grecolatina en la mencionada Montería.

Esta Cuarta Jornada es la más susceptible de ser interpretada como redactada, revisada o reeditada posteriormente por diferentes motivos. En primer lugar, queda pendiente desde la Tercera Jornada la presentación de esa mascarada o «máscara», que se anuncia, pero que no se verá hasta la Sexta Jornada. Por otro lado, se introduce un personaje que hasta el momento no había aparecido: el Maestre Zapater. Su identidad puede corresponder a Lluís Sabater, doctor en Sacra Teología, que llegará a convertirse en rector del Estudi General (1558-1559), es decir, de lo que es hoy la Universitat de València.¹¹¹ Las intervenciones de este personaje difieren de la dinámica conversacional general de la obra, puesto que sus intervenciones discursivas, más que respuestas, parecen píldoras de adoctrinamiento e introducen una vertiente moral, obviamente cristiana, que hasta el momento no se había presentado en la obra. El esquema de la Cuarta Jornada es el siguiente:

¹¹¹ Felipe Orts (1997) recoge al Lluís Sabater como doctor en Sacra Teología y examinador en el Estudio General desde 1536 hasta 1556. Véase Solervicens (1997) e Inés Ravasini confirma que era uno de los predicadores de la corte del Duque en el tiempo de Mencía de Mendoza (2010a: 78), idea que también sigue García Sánchez (2019: 259). Colella comenta sobre un Luis Zapater que está presente en el tiempo de Mencía (2019: 369), pero lo caracteriza como maestro de Sacra Teología. Consideramos que el personaje refería a esta figura histórica vinculada con el ámbito universitario.

CUARTA JORNADA		
I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS		
1. Llamada de invitación a nobles	2. Montería de damas y caballeros de Troya	3. Reacción a la montería y juramentos a las damas

Tabla 14. Esquema de macrounidad y secuencias de la Cuarta Jornada. Elaboración propia.

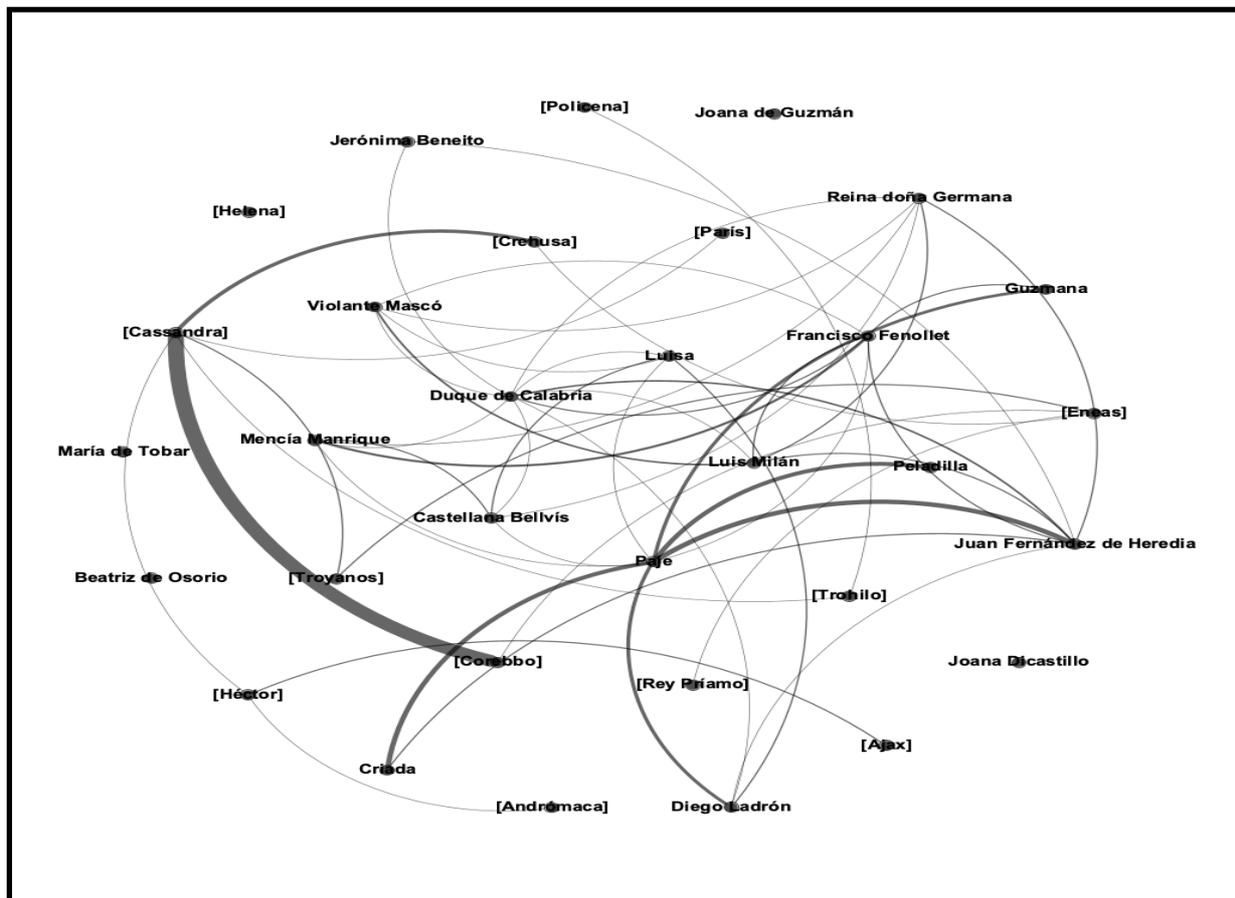


Ilustración 21. Sociograma de la Cuarta Jornada. Elaboración propia.

Este sociograma muestra una menor cantidad de intervenciones en comparación con las anteriores Jornadas. El número de personajes en la corte se mantiene estable, como un grupo reducido de nobles a diferencia de la Primera Jornada, coincidiendo lo que suponemos que sería el círculo más íntimo en torno a los virreyes. Incluimos los personajes troyanos de la *Montería* —representados entre corchetes— que, en realidad, no son personajes de *El cortesano*, sino que son verbalizados por Milán para la pieza poética (véase la preminencia de Corebo o Cassandra), aunque cabe la posibilidad de que el texto también fuese pensado para ser recitado o incluso representado con actores en otro momento.

3.2.5.2. Descripción de las secuencias de la Cuarta Jornada

I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS

I.1. Llamada de invitación a los nobles

La primera secuencia de la Cuarta Jornada da comienzo con un recado que Luis Milán envía a Juan Fernández con noticia sobre la invitación al Palacio del Real. En la misma intervención nuestro autor decide enviar al Paje a avisar al resto de nobles para que acudan a la «montería que tengo hecha del rey de Troya». A esta orden se suceden una serie de escenas cómicas entre el Paje y las criadas de Juan Fernández, Diego Ladrón y Francisco Fenollet, que son apodadas Peladilla y Guzmaná. Estos momentos de entremés o de teatralidad satírica tienen sus antecedentes, más que en los de Lope de Rueda (autor citado dos veces), en las piezas satíricas teatrales de tradición catalana. Tanto Peladilla como Guzmaná aparecen, de hecho, en *La Vesita* de Fernández de Heredia.¹¹² Podemos establecer similitudes entre las escenas de diálogo cómico que suceden entre el Paje y Gilot, y esta secuencia entre el Paje y las criadas. Todos ellos utilizan un registro lingüístico claramente diferenciado del que emplean los nobles. De hecho, en la Quinta Jornada se presentará otra pieza, si bien bastante más compleja, la *Farsa del Canonge Ester combida-festes*, en la que el Paje también es protagonista, aunque en esa ocasión el personaje del Canonge será el principal receptor de las burlas.

El recorrido del Paje lo lleva desde el palacio donde presumiblemente se encontraría Luis Milán, es decir, el palacio de Juan Fernández de Heredia, hasta el palacio de Diego Ladrón. Una vez avisados los nobles, todos se reúnen y acuden al Palacio del Real. Queda implícito que se trata de una nueva Jornada y, además, al día siguiente de la anterior, puesto que al final de esta el Duque convocaba a «que nos veamos mañana, a la hora misma».

Los personajes que aparecen en esta secuencia I.1 son 14: Luis Milán, Juan Fernández, Diego Ladrón, Francisco Fenollet, Paje, Criada, Peladilla, Guzmaná, Violante Mascó, doña Mencía, Castellana Bellvís, Luisa, Duque de Calabria, Reina Germana. Hay un total de 45 intervenciones que se distribuyen del siguiente modo:

¹¹² La mención de las criadas podría suponer un guiño a la obra de Fernández de Heredia.

Luis Milán: 3 / Juan Fernández: 4 / Diego Ladrón: 3 / Francisco Fenollet: 4 / Doña Mencía: 1 / Reina Germana / Duque de Calabria /Paje: 17 / Peladilla: 3 /Criada: 4 / Guzman: 3 / Violante Mascó: 1 / Castellana Bellvís: 1 /doña Luisa : 1.

Comprobamos como el personaje con mayor relevancia en la secuencia es el Paje, ya que dialoga tanto con las criadas como con los nobles. El esquema de esta secuencia I.1 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Señor Ioan Fernández: el duque me ha embiado vn paje»

- 1. Luis Milán [NJPL]

-ESCENA 1. «Va el paje del Duque a casa de Ioan Fernández»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Paje [LM]
- 2. Criada [LM]
- 3. Paje [LM]
- 4. Criada [LM]
- 5. Paje [LPT]
- 6. Criada [LPT]
- 7. Paje [LPareado] + [LPareado]
- 8. Criada [LPareado] + [NBAnécdota] + [DIÁLOGO]
- 9. Juan Fernández [DIÁLOGO]
- 10. Paje [NJPB]
- 11. Juan Fernández [NJPB]
- 12. Paje [NJPB]
- 13. Juan Fernández [NJPB]
- 14. Paje [NJPB]
- 15. Juan Fernández [NJPB]

-ESCENA 2. «Va el paje para casa de don Diego Ladrón»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Paje [LPT] + [DIÁLOGO] + [NJPB]
- 2. Peladilla [NJPB]
- 3. Paje [DIÁLOGO]
- 4. Peladilla [NJPB]
- 5. Paje [NJPB]
- 6. Peladilla [NJPB]
- 7. Paje [NJPB]
- 8. Diego Ladrón [NJPB]
- 9. Paje [NJPB]
- 10. Diego Ladrón [NJPB]
- 11. Paje [NJPB]
- 12. Diego Ladrón [DIÁLOGO]

-ESCENA 3. «Partióse el paje para casa de don Francisco»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Paje [NJPL]
- 2. Guzmán [DIÁLOGO]
- 3. Paje [NJPB]
- 4. Guzmán [NJPL]
- 5. Paje [NBAnécdota (NJPB)]
- 6. Francisco Fenollet [DIÁLOGO]
- 7. Guzmán [NJPL]

- 8. Francisco Fenollet [NJPB] + [LPareado]
- 9. Luis Milán [NJPB]
- 10. Francisco Fenollet [LM]
- 11. Luis Milán [NJPB]
- 12. Violante Mascó [LTerceto]

-ESCENA 4. «Hallegaron a la casa de la señora de doña Mencía»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Francisco Fenollet [LM]
- 2. Mencía [NJPL]
- 3. Castellana Bellvís [NJPL]
- 4. Luysa [NBAnécdota (LM) + (LM) + (NJPB)]

-ESCENA FINAL. «Su excellencia ha visto a vuessas mercedes de la ventana»

- 1. Paje [DIÁLOGO]

I.2. Montería de damas y caballeros de Troya

La *Montería de damas y caballeros de Troya* es otra de las prácticas escénicas cortesanas que se dan en el Real. Es el propio Milán es quien pone voz a los antiguos personajes. La pieza poética, descrita por la reina como endechas —aunque sin su significado fúnebre literal— sería reflejo de dos fenómenos literarios en la corte virreinal valenciana: la lectura oral dentro de los fastos cortesanos y la afición por los temas de mitología grecolatina y, en concreto, la relacionada con las historias troyanas. Además, si en la Tercera Jornada nos hemos encontrado con una *Farsa* que exhibe el poder del Duque en el virreinato, en este caso podríamos seguir interpretando la *Montería* en clave simbólica. Si consideramos que el Duque de Calabria vive el destronamiento de su padre en el reinado de Nápoles, el posterior destierro a Francia y su propio encarcelamiento,

podríamos establecer similitudes con los troyanos y la figura de Eneas, puesto que Troya cae destruida, pero de la figura de Eneas surgirá una descendencia que creará un Imperio poderosísimo como fue el romano (el Imperio que intentó restaurar Carlos I, desde la muerte de su abuelo, Maximiliano, en 1520, hasta su coronación por el Papa en Bolonia diez años después, en 1530). Pero de igual modo la guerra de Troya se utiliza en el imaginario propagandístico de la cultura aragonesa. En algunas composiciones poéticas creadas al calor del ambiente cortesano de Nápoles, durante el reinado de Federico I, como los *Sonetti e Canzoni* de Jacopo Sannazaro (en concreto, en *Incliti spiriti*), se introduce el tema de Troya con tal fin.

Con estos precedentes, es lógico que el Duque tuviera un interés especial —y no solo literario— por la guerra de Troya y el personaje de Eneas, en lo que tenía de símbolo de regeneración. En este caso, la composición milana no enfrenta a los caballeros, sino que más bien describe la llegada de seis parejas protagonistas con la rica descripción de sus vestidos, invenciones y motes; dialogan luego brevemente entre ellos, excepto en el caso de Corebo y Cassandra, que mantienen diálogo cerrado entre los dos.

Veamos, en efecto, con algún detenimiento como resulta evidente la similitud entre algunos personajes de esta *Montería* y la *Montería* que inicia la Primera Jornada y como la comparación de los vestidos e invenciones entre los dos conjuntos de escenas puede hacernos comprenderlas. La primera pareja que aparece en escena en la *Montería de Troyanos* es la de Paris y Helena. Aunque las hachas ardiendo que porta no podemos relacionarlas con nadie en particular, sus ropajes, que se describen de color rubí, con una cadena de oro y un rico diamante en el cuello, podrían perfectamente aludir a la figura de la Reina doña Germana que en la Primera Jornada se detalla que luce un vestido de terciopelo carmesí y bordados («broslados») de oro.

En cuanto a la segunda pareja, Policena y Troilo (los hermanos de Casandra, ambos hijos también de Príamo y Hécuba), la primera viste de carmesí con hilo de plata que podría asociarse también al vestido de la Reina doña Germana, mientras que el sol y las estrellas bordados podrían hacer referencia también al oro y plata que porta Mencía Manrique. Por su parte, Troilo se describe con unos ojos colgados o enlazados en los ropajes, al igual que en la Primera Jornada los traían Luis Vique y Mencía Manrique; coincide, además, que esta es la primera pareja de nobles que aparece en la *Montería* real.

La tercera pareja de personajes es la de Héctor y Andrómaca. El también hijo del rey Príamo aparece con un vestido dorado y verde, y, si nos fijamos en los colores, Luis Margarit va vestido de dorado y Berenguer Mercader de verde, aunque no poseemos

indicios de que pudiese apuntar hacia uno u otro. Sin embargo, lo cierto es que Andrómaca, la esposa de Héctor, va vestida de dorado y en la Primera Jornada la única que aparece así vestida es Violante Mascó, precisamente mujer de Luis Margarit, que forman la tercera pareja de nobles en salir a escena en la Montería real de la Primera Jornada.

La cuarta pareja la integran Casandra, hija de Príamo, y Corebo, hijo del rey Migdón de Frigia, quien según la mitología acudió en ayuda de los troyanos por amor a ella. Ambos visten un raso fino encarnado, aunque con invenciones distintas: Casandra lleva una montaña en erupción (un volcán), que podría simbolizar la rabia contenida por la ignorancia hacia sus profecías y Corebo luce bordada una salamandra, animal que se considera capaz de apagar fuegos volcánicos; ambas invenciones se complementan, pues, a la perfección. Además, el color de sus ropajes coincide con el de la cuarta pareja, pues el encarnado es el color que lucen Pedro Mascó y Castellana Bellvís en su aparición en la Primera Jornada.

Pasando a la quinta pareja, Eneas, el mítico hijo de Afrodita que luchó en la guerra de Troya y logró escapar hasta llegar a Roma, estaba casado con Creúsa, otra de las hijas del rey Príamo. Eneas se describe con un vestido de tornasol —color incandescente que podía hacer referencia a su entidad de semidiós—, con «Y» griegas, mientras que su esposa Creúsa lucía unos nublos sobre el manto y un sol. Los únicos personajes en llevar terciopelo azul en la Primera Jornada son Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito, que además se corresponden con la quinta pareja que interviene en la Primera Jornada. Milán introduce el elemento de la nube, que entroncaría con la aventura mitológica de la supuesta fuga de Eneas a través de una nube gracias a su madre Afrodita.

Y para cerrar el desfile de esta montería mitológica, observamos que la última aparición es la del rey Príamo y su mujer Hécuba, es decir, los padres de gran parte de la anterior progenie. Sobre el vestido del rey nos llama la atención que lleva colgado un laurel, planta que simboliza la victoria, y una espada en cada mano; en cuanto a la reina Hécuba no se hace referencia al color del vestido, pero se indica que lleva bordadas unas manos.

Los únicos que portan en la Primera Jornada elementos florales en su vestimenta son el Duque de Calabria, con la «retama», y Berenguer Mercader, con la «flor de jazmín». Podríamos deducir que el Duque podría verse aquí reinventado o reencarnado en la figura de este rey Príamo, con un efecto laudatorio por parte del autor, aunque la historiografía nos muestra un destino poco halagüeño, nada victorioso, para Príamo —en ese sentido,

equivalente al de la familia del Duque—. Sin embargo, parece evidente el sentido de relación materno-filial que se establece, al menos entre Hécuba y Casandra, Policena, Troilo y Creusa, con todas las implicaciones de protección que tiene la resurrección de ese pasado mitológico («resucitar hoy muertos con esta montería», dice la reina), que pone a «vuestra alteza» como madre y en cabeza de sus equivalentes alegóricos.

En la siguiente tabla recopilamos la comparación entre los personajes de la Primera Jornada y los protagonistas de esta montería, es probable que esta descripción en clave simbólica tuviese un propósito laudatorio y de divertimento cortesano al verse reflejados en los personajes de esta *Montería*:

SIMILITUDES ENTRE LOS PERSONAJES DE LA MONTERÍA DE LA PRIMERA JORNADA Y LOS DE LA MONTERÍA DE LA CUARTA JORNADA	
PRIMERA JORNADA	CUARTA JORNADA
Reina Germana (y Duque de Calabria) Vestido de terciopelo carmesí y bordados en oro	Paris y Helena Ropajes de color rubí, cadena de oro y rico diamante al cuello e invención con hachas ardiendo
Mencia Manrique y Luis Vique Vestido con hilo de oro y plata Ojos en cada uno de los ojales de su ropaje	Policena y Troilo Vestido con sol y estrellas bordados Ojos colgados o enlazados
Luis Margarit y Violante Mascó Vestido de color dorado Vestida de color dorado	Héctor y Andrómaca Vestido de color dorado y verde Vestida de color dorado
Pedro Mascó y Castellana Bellvis Vestidos con ropa de terciopelo encarnado	Casandra y Corebo Vestidos de color encarnado Volcán y salamandra
Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito Vestidos de terciopelo azul	Eneas y Creúsa Vestido de tornasol con «Y» griegas Vestida con unos nublos sobre el manto y un sol
Duque de Calabria (y Reina Germana) Motivo floral: Retama	Rey Priamo y Reina Hécuba Motivo floral: laurel

Tabla 15. Esquema de similitudes entre los personajes de la Montería de la Primera Jornada y los de la Cuarta Jornada

En la *Montería* se introducen, por otra parte, algunos personajes que reaparecen en la *Máscara de griegos y troyanos* de la Sexta Jornada. Al igual que la anterior *Aventura de Mirafior en el Monte Ida*, podemos considerarlas, ya que no teatro estricto, sí representaciones escénicas que formarían parte de un plan teatral planificado con antelación y no improvisado, como hace parecer Milán en su obra. Es una muestra más, en todo caso, del entretenimiento palaciego en el que los cortesanos se complacían, al poder verse reflejados en el presente, pero también poder admirar multiplicadas pomposamente sus imágenes, como espejos infinitos, hacia el pasado, e incluso proyectadas hacia el futuro.

Los espectadores de la Montería son los personajes de la anterior secuencia, por lo que en nuestro análisis hemos decidido computar sus voces, aunque en el momento de la representación todas presumiblemente las modulara el mismo Luis Milán. Así pues, el total de intervenciones de la secuencia I.2 son 40, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 2 / Juan Fernández / Diego Ladrón / Francisco Fenollet / doña Mencía / Luisa / Violante Mascó / Castellana Bellvís / doña Jerónima / Duque de Calabria: 1 / Reina Germana: 2 / Beatriz de Osorio / Joana de Guzman / Joana Dicastillo / Merina de Tovar / [Helena]:1 / [Policena]: 1 / [Ajax]: 1 / [Andrómaca]: 1 / [Corebo]: 9 / [Cassandra]: 11 / [Crehusa]: 2 / [Eneas]: 3 / [Troyanos]: 2 / [Héctor]: 1 / [Troilo]: 1 / [París]: 1 / [Rey Príamo]: 1.

El esquema de la secuencia I.2 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Bien séays venidas, amigas mías»

- 1. Doña Germana [DIÁLOGO]
- 2. Duque de Calabria [NJPB]
- 3. Doña Germana [LPareado]

-ESCENA 1. «Con el fauor de vuestra alteza»

- 1. Luis Milán [NJPB]
- 2. Luis Milán [LC] / [LC]¹¹³
- 3. [Helena] [LCanción]
- 4. [Policena] [LCanción (LPT)]
- 5. [Héctor] [LC]
- 6. [Ajax] [LC]
- 7. [Andrómaca] [LCanción]
- 8. [Corebo] [LC]
- 9. [Cassandra] ←↑

¹¹³ Las coplas de Luis Milán están intercaladas dentro de las intervenciones dramatizadas de los personajes.

- 10. [Corebo] ←↑
- 11. [Cassandra] ←↑
- 12. [Corebo] ←↑
- 13. [Cassandra] [LC]
- 14. [Corebo] ←↑
- 15. [Cassandra] ←↑
- 16. [Corebo] ←↑
- 17. [Cassandra] [LC]
- 18. [Corebo] ←↑
- 19. [Cassandra] [LC]
- 20. [Corebo] ←↑
- 21. [Cassandra] [LC]
- 22. [Corebo] ←↑ + [LC] + [LC] + [LC] + [LC]
- 23. [Cassandra] ←↑ + [LC]
- 24. [Corebo] [LC] ←↑ + [LC] + [LC]
- 25. [Cassandra] [LCanción]
- 26. [Crehusa] [LC]
- 27. [Cassandra] [LC]
- 28. [Cassandra] [LC]
- 29. [Crehusa] ←↑
- 30. [Eneas] [LC]
- 31. [Corebo] [LC]
- 32. [Cassandra] [LC]

- 33. [Crehusa] [LCanción]
- 34. [Cassandra] [LCanción]
- 35. [Troyanos] [LC]
- 36. [Héctor] [LCanción]
- 37. [Troilo] [LC]
- 38. [París] [LC]
- 39. [Troyanos] [LC]
- 40. [Eneas] [LC]
- 41. [rey Príamo] [LC]
- 42. [Corebo] [LC]

-ESCENA FINAL. «Hizieron fiestas y fuegos / toda la noche con juegos»

I.3. Comentarios a la Montería y Juramentos a las damas

Una vez finalizada la Montería, el Duque despide a Juan Fernández de Heredia y a Luis Milán, quienes aprovechan para comentar el evento y lanzarse pullas recíprocamente. Tras las intervenciones suyas y de Francisco Fenollet, que propone para la noche siguiente una «máscara» como *rifacimento* de la Montería («quiero rogalle que hagamos una máxcara para mañana a la noche, aquí en el Real, contrahaziendo su montería»), el Duque vuelve a mandar a los caballeros que formulen unos breves juramentos «por vida de sus damas», a los que estas habrán de responder posteriormente. Esta breve secuencia I.3 da cuenta de lo que ocurría habitualmente tras las lecturas dramatizadas los nobles comentaban la obra y posteriormente se podía realizar algún tipo de «juego de mandar» entre damas y caballeros. Los personajes que aparecen en I.3 son los mismos que los presentes en I.1, con un total de 18 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 2 / Juan Fernández: 3 / Diego Ladrón: 2 / Francisco Fenollet: 3 / doña Mencía: 1 / Luisa: 1 / Violante Mascó: 1 / Castellana Bellvís /doña Jerónima: 1 / Duque de Calabria: 3 / Reina Germana: 1 / Beatriz de Osorio / Joana de Guzmán / Joana Dicastillo / Merina de Tovar.

El esquema es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Don Luys Milán y vos Ioan Fernández, hazéme plazer»

- 1. Duque de Calabria [DIÁLOGO]
- 2. Luis Milán [NJPL]
- 3. Diego Ladrón [NJPB] + [NBAnécdota]
- 4. Juan Fernández [NJPB]
- 5. Francisco Fenollet [NBAnécdota (NJPB)]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Francisco Fenollet [NJPB]

-ESCENA 1. «Demos parte a la noche [...]Y vuestra alteza y essas señoras [...] tomen la palabra haziéndolos jurar por vida de sus damas»

- 1. Duque de Calabria [DIÁLOGO]
- 2. Reina doña Germana [LM]
- 3. Juan Fernández [NJPB]
- 4. Jerónima Beneito [NPR]
- 5. Mencía [NJPB]
- 6. Francisco Fenollet [LM]
- 7. Doña Luysa [NJPB]
- 8. Diego Ladrón [LM]
- 9. Violante Mascó [NJPB]
- 10. Luys Milán [LQuintilla]

-ESCENA FINAL. «Vámonos a dormir, mi reyna gentil»

- 1. Duque de Calabria [DÍALOGO]

QUINTA JORNADA

3.2.6. Quinta Jornada

3.2.6.1. Presentación general de la Quinta Jornada

La Quinta Jornada ofrece una única macrosecuencia con prácticas nobiliarias y se desarrolla en dos secuencias. Al igual que en la anterior, hay un «recaudo», o llamada a las damas y caballeros, por parte del Duque, porque se ha de retrasar un día la celebración del «serau y máxcara». Se había quedado para el día siguiente, pero se ha de posponer a «después de mañana [‘después demà’, en valenciano; ‘pasado mañana’], por no poderse hazer más». El motivo del mensaje o llamado sirve al Duque para hacer broma sobre el mensajero, el canónigo o Canonge Ester, que burlará con el Paje del Mal Recaudo, en una especie de breve entremés que se ha venido denominando por la crítica como *Farsa del Canonge Ester*. Posteriormente, en la reunión con el resto de nobles aparece como teólogo el Maestre Zapater, introduciendo un serio discurso sobre la cortesanía, que se ampliará en la Jornada Sexta. A continuación, al fragor de la discusión sobre temas de distinta índole, seguirán dos prácticas literarias: las «Preguntas y respuestas» intercambiadas entre don Antonio de Velasco y don Diego de Mendoza, y el «Palacio tan Avisado», imitación o remedo de ese intercambio que llevan a cabo don Diego y don Juan Fernández. Es evidente que Milán pretende conseguir que esta Jornada sirva como breve una pausa o compás de espera entre los distintos fastos cortesanos, incidiendo en la existencia de una vida nobiliaria más allá del Palacio Real, puesto que transcurriría en un ambiente ciudadano (Tordera, 2001: 116-117). En esta primera secuencia podemos comprobar la influencia para la pieza de la tradición satírica valenciana. Este tipo de representaciones teatrales, con su finalidad lúdica, desde su plausible localización en espacio cortesano urbano, se confirma como divertimento cortesano, para nobles y virreyes, pero también para criados y otro personal en los palacios.

En cuanto a la segunda secuencia, la incorporación del maestro Zapater en la reunión provoca un cambio sustancial, si comparamos su intervención con la de la Segunda Jornada. La reaparición del personaje nos incita a reflexionar sobre la reelaboración de la obra. La cuestión fundamental que cabe preguntarse es la finalidad de esa incorporación. Es posible que Luis Milán lo incluyese para adaptarse al entorno religioso de esa segunda mitad de siglo XVI, y la prueba está en el carácter moral y religioso de sus intervenciones. En la última secuencia encontramos, finalmente, una práctica literaria de intercambio o «escaramuza» de preguntas y respuestas entre dos figuras conocidas, y hasta populares,

Antonio de Velasco y Diego Hurtado de Mendoza.¹¹⁴ A modo de imitación postrera, Juan Fernández y Diego Ladrón intervienen con un «Palacio tan avisado» que complace a todos los espectadores. En síntesis, el esquema de la macrosecuencia de la Quinta Jornada es el siguiente:

QUINTA JORNADA		
I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS Y NOBILIARIAS		
1. <i>Farsa del Canonge Ester</i>	2. Reunión de nobles y conversación con Maestro Zapater	3. Arte del motejar: El ejemplo de «Preguntas y respuestas» de Velasco y Mendoza y el «Palacio tan avisado»: Motes entre don Diego y don Juan Fernández

Tabla 16. Esquema de macrounidad y secuencias de la Quinta Jornada. Elaboración propia.

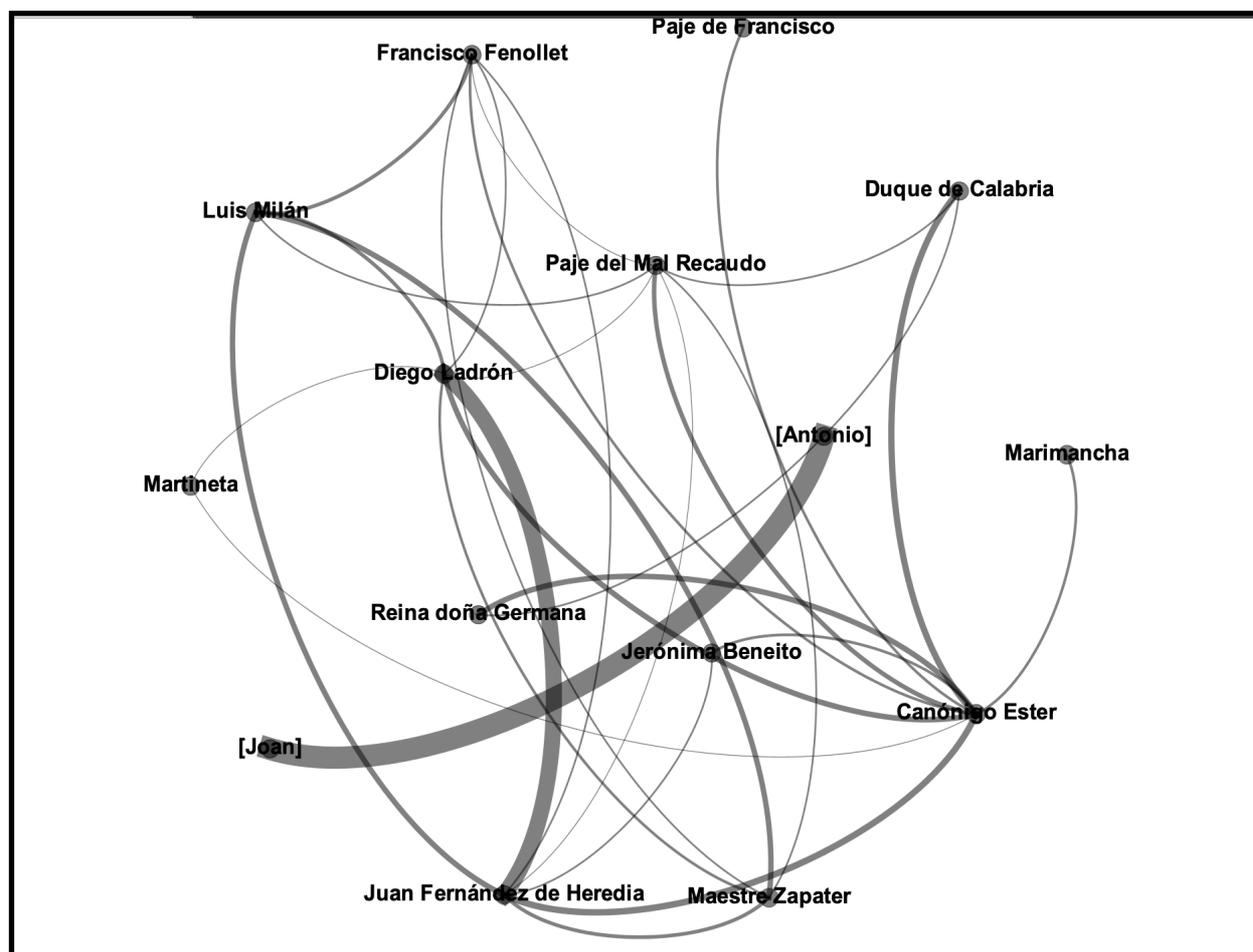


Ilustración 22. Sociograma de la Quinta Jornada. Elaboración propia.

¹¹⁴ Véase Boase (2022) que sugiere la presencia de estas composiciones en el *Cancionero general* (1511).

Al igual que la anterior Jornada, en este sociograma el número de personajes que aparecen en escena resulta muy reducido. Es interesante observar como la inserción de la *Farsa del Canonge Ester convida-festes* permite que aparezcan personajes de diferente estrato social, como son las criadas Martineta y Marimancha, así como el Paje de don Francisco. A tenor del grosor de las líneas, los personajes que siguen teniendo más relevancia son los caballeros que acompañan al autor —Diego Ladrón y Juan Fernández de Heredia, sobre todo—, por su intercambio de coplas a imitación de Antonio de Velasco y Juan de Guevara, quienes aparecen entre corchetes porque son dramatizados por Francisco Fenollet.

3.2.6.2. Descripción de las secuencias de la Quinta Jornada

I. PRÁCTICAS ESCÉNICAS CORTESANAS Y NOBILIARIAS

I.1. *Farsa del Canonge Ester*

La *Farsa del Canonge Ester* es una muestra de teatralidad cómica breve, próxima a la tradición satírica valenciana. Ha sido estudiada principalmente por Romeu i Figueras (1951, 1999), Massip (1992, 2012) y Massip y Simó (1986).¹¹⁵ Se asemeja a la primera secuencia de la Cuarta Jornada, aunque esta vez son el Duque y la Reina quienes ordenan al Canonge y al Paje avisar a los nobles del aplazamiento de la fiesta que se va a realizar en el Real. La finalidad de esta breve representación teatral es obviamente lúdica. Las características del protagonista, el Canonge Ester y el dinamismo que posee esta pieza inserta en *El Cortesano* han sido bien estudiados.¹¹⁶ Al igual que en la Cuarta Jornada, los personajes van cambiando de localización durante la breve secuencia: Palacio del Real, casa de Juan Fernández, casa de Diego Ladrón, casa de Francisco Fenollet y vuelta al Real. Por tanto, el lector puede imaginarse las escenas, aunque también cabe la posibilidad de que toda esa farsa se representase en el Real para regocijo de los virreyes. En ese caso, se dispondrían de diferentes espacios, con sencillo *atrezzo*, que simularían

¹¹⁵ Otros autores también han aportado datos e interpretaciones sobre esta breve farsa: Teresa Ferrer (1993), Escartí y Tordera (2001), López Alemany (2013), Sánchez Palacios (2015), Colella (2019), Castaño (2018a) y García Sánchez (2019).

¹¹⁶ Sobre el personaje del Canónigo Ester, véase Massip (2012), Castaño (2018a) y Colella (2019).

las casas de los nobles y la aparición de los criados acompañados de sus señores. En total, la secuencia se compone de 41 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán / Juan Fernández: 3 / Diego Ladrón: 2 / Francisco Fenollet: 1 / Duque de Calabria: 5 / Reina Germana: 3 / Paje del Mal Recaudo :3 / Canónigo Ester: 18 / Jerónima Beneito: 2 / Paje de Francisco: 1 / Marimancha: 2 / Martineta: 1.

El esquema de I.1. quedaría del siguiente modo:

-ESCENA INICIAL. «Señora, si le parece, embiemos a las damas y caualleros a rogalles que sea el serau y máxcara después de mañana»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]
- 2. Reina doña Germana [NJPB] + [NPP-S]
- 3. Canónigo Ester [NJPB]
- 4. Duque de Calabria [NPP-S]
- 5. Paje del Mal Recaudo [NJPB]
- 6. Canónigo Ester [NJPB]
- 7. Paje del Mal Recaudo [NJPB] + [LCanción]
- 8. Canónigo Ester [LCanción]
- 9. Paje del Mal Recaudo [NJPB] + [LPT]

-ESCENA 1. «Ves-te'n, endemoniat, dauant de mí, per deum verum, per deum verum!»

- 1. Canónigo [NJPB]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Canónigo [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPB]
- 5. Canónigo [NJPB] + [LM]
- 6. Jerónima Beneito [NJPB]
- 7. Juan Fernández [NJPB]

- 8. Canónigo [NJPL]
- 9. Jerónima Beneito [LPT] + [NJPB]

-ESCENA 2. «Ab por vaig a casa de don Diego»

- 1. Canónigo Ester [NJPB]
- 2. Marimancha [NJPB]
- 3. Canónigo Ester [NJPB]
- 4. Marimancha [NJPL]
- 5. Canónigo Ester [NJPB]
- 6. Diego Ladrón [DIÁLOGO]
- 7. Canónigo Ester [NJPB]
- 8. Diego Ladrón [NJPB]
- 9. Martineta [NJPB]

-ESCENA 3. «Per l'hàbit de Sent Pere, que si en casa de Don Francisco»

- 1. Canónigo Ester [NJPL]
- 2. Paje de Francisco [NJPL]
- 3. Canónigo Ester [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Algún día tindran fi estes fredors»

- 1. Canónigo Ester [NJPB]
- 2. Duque de Calabria [NJPB]
- 3. Canónigo Ester [NJPB]
- 4. Reina doña Germana [LPT] + [NJPB]
- 5. Duque [NJPB]
- 6. Canónigo Ester [NJPB]

- 7. Reina doña Germana [NJPB] + [LM]
- 8. Canónigo Ester [NJPB]
- 9. Duque [NJPB]
- 10. Canónigo Ester [NJPB]

I.2. Reunión de nobles y conversación con Maestre Zapater

La segunda secuencia de la Quinta Jornada recuerda a la Segunda Jornada de la obra. Encontramos una reunión de nobles con los cuatro protagonistas principales, a los que se suman el Maestre Zapater, de quien ya hablamos en la anterior jornada, más el Paje del Mal Recaudo interviniendo al final. Se explicita que el lugar de la reunión era la casa de don Diego y el encuentro consiste en una serie de intercambios de «burlas» entremezcladas con algunas «veras», desarrollado todo a través de una sarta de apotegmas y facecias encadenados. Ocurre durante la misma jornada que la *Farsa*. El total de intervenciones en I.2. es de 15, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 3 / Juan Fernández: 4 / Diego Ladrón: 2 / Francisco Fenollet: 2 / Paje del Mal Recaudo: 2 / Maestre Zapater: 2.

Contrasta este bajo número de intervenciones si se compara con el resto de secuencias de las otras Jornadas. Si pensamos que pudo haber una profunda revisión de la obra antes de ser editada, ello justificaría la repetición de la práctica nobiliaria de conversar que ya hemos observado en la Segunda Jornada y en la primera secuencia de la Cuarta. El esquema de la secuencia I.2 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Señor don Luys Milán, vuessa merced sabrá que el canónigo Ster y yo»

- 1. Paje del Mal Recaudo [NJPB]

-ESCENA 1. «Don Diego, a vuestra casa soy venido»

- 1. Luis Milán [NJPB]

- 2. Juan Fernández [DIÁLOGO]
- 3. Francisco Fenollet [LPT] + [NJPB] + [NJPB] + [NBF (LS)]

-ESCENA 2. «Don Francisco, [...] Si no, dígalo maestro Çapater»

- 1. Luis Milán [NGlosa] + [NJPL] + [NPP-S] + [NBF]
- 2. Juan Fernández [NJPL]
- 3. Diego Ladrón [NGlosa] + [NJPL] + [NPP-S]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB] + [NJPB]
- 5. Maestro Zapater [NJPL] + [LRedondilla]
- 6. Luis Milán [NJPB] + [NPP-S] + [NBA]
- 7. Maestro Zapater [NPP-S] + [NBA(NJPB +NJPB)] + [NPP-S] + [NBA] + [NPP-S] + [NPP-S]
- 8. Juan Fernández [NBAnécdota]
- 9. Diego Ladrón [NJPL]
- 10. Paje del Mal Recaudo [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Don Diego, hazé buen broquel, pues hauéys sacado contra mí vuestra lengua spada»

- 1. Juan Fernández [NJPB] + [NBF]

I.3. Arte del motejar: «Preguntas y respuestas» entre Velasco y Mendoza. El «Palacio tan avisado»: motes entre Diego Ladrón y Juan Fernández

La tercera secuencia de la Quinta Jornada sigue ese diálogo en el mismo espacio-tiempo y entre los mismos personajes nobles. Se diferencia de las anteriores, porque es Francisco Fenollet quien propone, a modo de «cuento», una competición («competían») de «Preguntas y respuestas» entre Antonio de Velasco y Joan de Mendoza. Estos dos caballeros fueron protagonistas habituales de anécdotas y cuentos (Chevalier, 1983; 1992:

33-34). La extensa escaramuza de motes y pullas en redondillas confirman ese carácter de personajes populares.

Antonio Fernández de Velasco Aragón, militar y cortesano, perteneciente a una de las familias nobiliarias más importantes de la época, había combatido en la revuelta de los comuneros en la defensa de la fortaleza de Burgos y en el ámbito intelectual era considerado como un hombre docto, estando incluidas algunas de sus composiciones en el *Cancionero General*. Por ejemplo, Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, incluye tres motes que atribuye a Velasco.¹¹⁷ Por su parte Juan de Mendoza fue igualmente poeta del *Cancionero General*.¹¹⁸ En las *Batallas y Quinquagenas* de Oviedo se recoge que fue uno de los hijos bastardo del Cardenal Pedro González de Mendoza y, por tanto, sería nieto del Marqués de Santillana y hermanastro del Marqués de Cenete, padre de la que sería segunda esposa del Duque de Calabria, Mencía de Mendoza.

La tipología de esta competición de preguntas y respuestas es similar a la que podemos encontrar en los diferentes cancioneros de la segunda mitad del siglo XV y principios del siglo XVI. No resulta casual que sea precisamente Francisco Fenollet, poeta valenciano del *Cancionero General*, quien proponga y recite este juego poético de «agudezas de palacio». Posteriormente, don Juan Fernández y don Diego Ladrón tratan de remedar la anterior competición Velasco / Mendoza de 24 redondillas, proponiendo su propio arte de motejar con 12 redondillas, igualmente intercambiadas en un diálogo sobre «palacio tan avisado». Se finaliza la jornada aludiendo a la intención del autor de tañer la vihuela, si bien siendo interrumpido por lo tardío de la hora. El número de intervenciones de esta secuencia es de 44, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 3 / Juan Fernández: 8 / Diego Ladrón: 7 / Francisco Fenollet: 1 / Maestre Zapater: 1 / [Joan de Mendoza]: 12 / [Antonio de Velasco]: 12.

El esquema de la secuencia I.3 quedaría del siguiente modo:

-ESCENA INICIAL. «Departir querría a don Diego, y a don Ioan Fernández con vn otro cuento que diré»

¹¹⁷ Sobre la figura histórica de Antonio de Velasco y su personalidad dentro de la Corte de los Reyes Católicos, véase Perea Rodríguez (2005) y Vega Vázquez (2006). Su hijo, Antonio de Velasco, gracias a su nobleza, pudo entrar joven al servicio de Carlos V y en 1535 se le sitúa como camarero del príncipe Felipe.

¹¹⁸ Respecto a la figura histórica de Juan de Mendoza, véase Valle Arce (1990).

- 1. Francisco Fenollet [NBA]
- 2. [Antonio] [LM]
- 3. [Joan] [LM]
- 4. [Antonio] [LM]
- 5. [Joan] [LM]
- 6. [Antonio] [LM]
- 7. [Joan] [LM]
- 8. [Antonio] [LM]
- 9. [Joan] [LM]
- 10.[Antonio] [LM]
- 11. [Joan] [LM]
- 12. [Antonio] [LM]
- 13. [Joan] [LM]
- 14. [Antonio] [LM]
- 15. [Joan] [LM]
- 16. [Antonio] [LM]
- 17. [Joan] [LM]
- 18. [Antonio] [LM]
- 19. [Joan] [LM]
- 20. [Antonio] [LM]
- 21. [Joan] [LM]
- 22. [Antonio] [LM]

- 23. [Joan] [LM]
- 24. [Antonio] [LM]
- 25. [Joan] [LM]

-ESCENA 1. «Don Francisco, Don Francisco»

- 1. Luis Milán [NJPB]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [NJPB] + [LM] + [NJPB] + [LM] + [NJPB] + [LPT] + [NJPB] + [LRedondilla]
- 4. Juan Fernández [NJPB] + [LM] + [NJPB] + [NBF] + [NJPB]
- 5. Luis Milán [NJPB] + [NBF (NJPL)]

-ESCENA 2. «Don Diego, aunque don Luis Milán ha embarreado esta lança de conuersación»

- 1. Juan Fernández [NJPB] + [LM]
- 2. Diego Ladrón [LM]
- 3. Juan Fernández [LM]
- 4. Diego Ladrón [LM]
- 5. Juan Fernández [LM]
- 6. Diego Ladrón [LM]
- 7. Juan Fernández [LM]
- 8. Diego Ladrón [LM]
- 9. Juan Fernández [LM]
- 10. Diego Ladrón [LM]
- 11. Juan Fernández [LM]
- 12. Diego Ladrón [LM]

- 13. Maestre Zapater [NJPB] + [NBF] + [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Denme la vihuela, que para luego es tarde, para sanar vn embidioso.
Oyamos qué horas tocan»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NJPB]

SEXTA JORNADA

3.2.7. Sexta Jornada

3.2.7.1. Presentación general de la Sexta Jornada

La Sexta Jornada supone casi la mitad del total de la obra. ¿Por qué motivo se produce esa desigualdad respecto al resto de Jornadas? Analizando el contenido del texto y partiendo de la posibilidad de una reelaboración o de la existencia de varios procesos de escritura, observaremos que esta Jornada mantiene una esencial coherencia con las anteriores, pero también presenta una serie de diferencias notables. Una de las hipótesis que nos planteamos para tratar de comprender esa larga extensión es la de la inclusión de piezas independientes de Milán, que habían sido compuestas individual y previamente para la corte, pero que no estaban pensadas en un primer momento para ser integradas en la obra. Esto explicaría el ritmo distinto en algunas secuencias y la pérdida del estilo refinado de conversación característico de las Jornadas previas.

En ocasiones, el lector se encuentra ante una sucesión de composiciones líricas que se interconectan a través de tan solo dos o tres intervenciones, lo que hace lógico que podamos establecer diferencias si lo comparamos con el ritmo utilizado en las primeras Jornadas. Por ejemplo, entre las secuencias II.2 y II.3 se da paso de una composición a otra sin justificación alguna (algo que no había ocurrido nunca antes): «Y ella dará jornada deste día. [Fin de la II.2] / Las damas que tenían amenazado a don Miguel Fernández [Principio de II.3]». Otro de los aspectos que nos hacen sospechar de esta reescritura acumulativa es la división del tiempo en tres Jornadas —aquí, días— distintas, lo que ha obligado a decidir dividir toda esta Sexta Jornada en cuatro macrosecuencias distintas —las últimas dos ocurren en la misma jornada—. Todas las otras Jornadas transcurren en un mismo día.

La tercera macrosecuencia de esta, la *Máscara de griegos y troyanos* está conectada con el *Cartel de Miraflor* y la *Aventura del Monte Ida* de la Tercera Jornada, así como con la *Montería de Troyanos* en la Cuarta Jornada, de modo que podemos asegurar que esta macrosecuencia sí que estaría pensada desde el momento de la concepción y primera composición de la obra. Por último, otro motivo que confirmaría esta hipótesis es el hecho de que no se publican las obras conjuntas de Milán, como si se hará, en cambio, con las de Juan Fernández de Heredia, en 1562 (pues había fallecido en 1549). Es probable que al publicarse *El cortesano* en 1561 y —como señala el colofón— «corregida a voluntad y contentamiento del autor», quisiera Milán, al tanto de la recopilación e inminente

publicación de la obra poética completa de su gran amigo de armas poéticas, aprovechar para incorporar a *El cortesano*, algo tardíamente, algunas de sus composiciones, que de otro modo permanecería manuscritas y sin difusión. De este modo, el lector se enfrenta a un texto que va más allá del simple diálogo, pasando a formar parte de la producción literaria de Milán, cohesionada como cancionero y miscelánea en una misma obra. El contenido de esta Sexta Jornada se podría esquematizar del siguiente modo:

SEXTA JORNADA			
Fastos en el Palacio del Real: Banquetes literarios, sonetos, juegos y prácticas escénicas			
<p>I. Cena literaria en el Real</p> <p>—Velada poética (Recitación Milán, discantar de caballeros, carta poética, 7 angustias y 7 gozos de amor, glosa de burlar de Fenollet)</p> <p>—Sonetos a petición de Leonor Gálvez</p> <p>—Coplas de Matalinda y Matacruel</p>	<p>II. Divertimentos en la sala corte del Real</p> <p>—Leyes del amor en Valencia</p> <p>—<i>Fiesta de Mayo</i></p> <p>—Escaramuza entre damas y caballeros</p> <p>—Banquete literario: La creación del <i>Toma vivo te lo do</i> de Luis Milán</p> <p>—Razonamiento con Maestre Zapater</p>	<p>III. Prácticas escénicas</p> <p>—Llegada de nobles a palacio y recitación de sonetos</p> <p>—Máscara de griegos y troyanos</p>	<p>IV. Conversación cortesana</p> <p>—Conversación cortesana</p> <p>—Justificación de la obra</p>

Tabla 17. Esquema de macrounidades y secuencias de la Sexta Jornada. Elaboración propia.

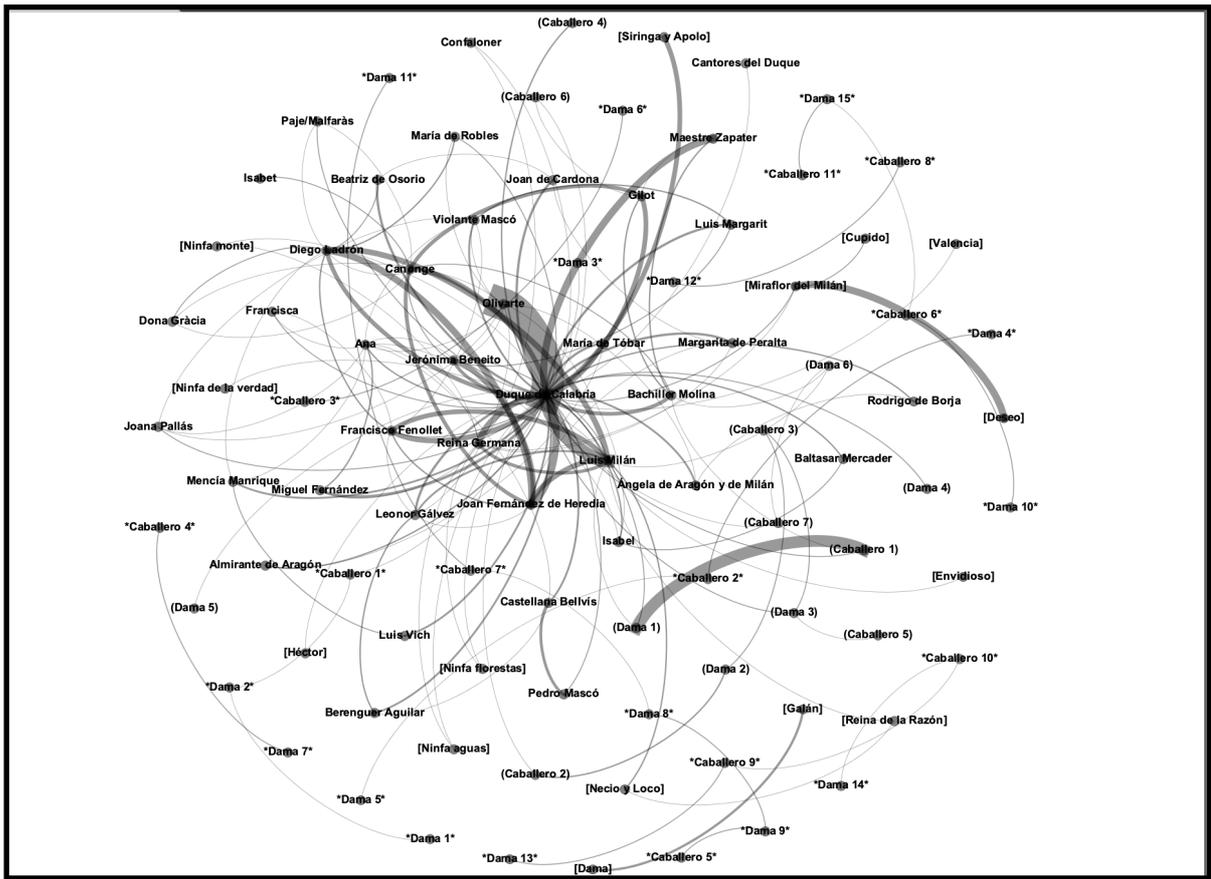


Ilustración 23. Sociograma de la Sexta Jornada. Elaboración propia.

A primera vista, el esquema del sociograma de la Sexta Jornada presenta el mismo equilibrio y proporción de personajes que el resto de las Jornadas, si bien el número de participantes que integran los círculos concéntricos exteriores (caballeros, damas) hacen mucho más complejo y abigarrado el diagrama. Sin embargo, los caballeros protagonistas y el Duque se siguen situando en el centro y alrededor se ven acompañados por el resto de nobles de la corte y por los actores, muchas veces anónimos, de las diferentes representaciones teatrales, como la *Fiesta de Mayo*, la *Máscara de griegos y troyanos* o de las escaramuzas poéticas entre damas y caballeros.

3.2.7.2. Descripción de secuencias de la Sexta Jornada

I.CENA LITERARIA EN EL REAL

La primera macrosecuencia de la Sexta Jornada consiste en un Banquete Real en el que se suceden diferentes representaciones literarias. Los sucesivos personajes van pidiendo al autor, Luis Milán, y a otros personajes que vayan recitando, y así la cena literaria se convierte en el escenario perfecto para la exhibición de las distintas composiciones líricas. El Duque y la Reina encabezan esta cena y les acompañan el resto de parejas de nobles. La primera secuencia sigue esa misma estructura: un personaje demanda una recitación y se ofrecen distintas ampliaciones o variaciones: la recitación de Milán, el discantar de caballeros, la carta poética, las 7 angustias con los 7 gozos de amor, y la glosa de burlar de Fenollet. Posteriormente, Leonor Gálvez ruega la recitación de varios sonetos de Luis Milán y, por último, la Reina doña Germana le requiere a Milán el recitado de las Coplas de Matalinda y Matacruel.

El Banquete regio es uno de los fastos cortesanos más característicos entre los que permiten la exhibición del poder en las cortes renacentistas, como explica Elías (1969). Ya en el Medievo se daba este tipo de festejos, que podían incluir escenificaciones literarias (votos, momos, etc.) en las que los comensales se implicaban, participando a veces no solo como espectadores, sino como actores. En cuanto a las representaciones que se dan en la primera secuencia, la recitación y el discantar presentan composiciones similares a las que ya se había dado en la Segunda Jornada, en concreto la carta poética de temática amorosa que recita Milán. Las 7 angustias y los 7 gozos de amor a petición del Duque de Calabria se entroncan directamente en la tradición cancioneril de los *contrafacta* o parodias religiosas, bien estudiados por Gernert (2009), mientras que los sonetos que incluye Milán con notación musical y que recita a partir de la petición de Leonor Gálvez participan de diferentes características, siempre con la temática del amor-desamor en común. Por último, la tercera secuencia incluye las Coplas a Matalinda y Matacruel, que posteriormente comentan el resto de personajes.

I.1. Velada poética: cantares de Milán (a una carta, 7 angustias, 7 gozos) y cantar de Fenollet

La primera secuencia de este banquete real consiste en una velada poética en que se suceden una serie de composiciones poéticas. Todo comienza con la intervención del Milán, que adopta el papel de maestresala, y su intención de cantar por un mandato, suponemos que del Duque y de la Reina. Tras el recitado, siguen unos breves comentarios al mismo, de Fernández, Ladrón y Fenollet, entre benévolo o críticos, dependiendo del agrado o desagrado que les ha causado. Sirven de puente para que vuelva a cantar, esta vez «Las siete angustias de amor» («las siete angustias que amor hace pasar a quien más sienten amar»): nueve estrofas (Introducción, cada una de las 7 angustias y Conclusión) compuestas de redondilla + quintilla. A ellas, previos nuevos comentarios y a ruego de Fenollet, seguirán «Los siete gozos de amor»: ocho coplas (Introducción, más cada uno de los gozos) de dobles sextillas de pie quebrado (estrofas manriqueñas).¹¹⁹ Más nuevos comentarios sobre los mismos. Esta tradición de *contrafactum* religioso de los 7 gozos y las 7 angustias tiene precedentes en la literatura cancioneril.

Gernert (2009) es una de las estudiosas que con más exhaustividad ha recopilado y con más profundidad ha discutido conceptos como parodia, *contrafacta* o hipérbole sacro-profana, aplicándolos modélicamente a textos de imitación religiosa burlesca.¹²⁰ Ahí se encontrarían las *Misas de Amor* de Suero de Ribera y Juan de Dueñas, las *Lecciones de Job aplicadas al amor profano* de Garci Sánchez de Badajoz, el *Miserere* de Francisco de Villalpando, los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera o el *De profundis* de Mosén Gaçull, entre otros textos de la segunda mitad del siglo XV, que inauguran una línea de aprovechamiento festivo de temas religiosos tergiversados o, como diría Bajtín, carnavalizados (puestos lúdicamente patas arriba), línea que se continuará, en la medida en que no lo impida la censura religiosa, en el XVI.¹²¹

Tras un ataque o pique burlesco de Milán a Fenollet, este se decide a cantar una canción de doce versos (villancico de cuatro, con estribillo, con su mudanza octosilábica que

¹¹⁹ Si comparamos con «Los siete gozos de amor» de Rodríguez del Padrón vemos la misma ordenación: Intr. + 7 gozos + Cabo. Aunque los temas internos y las formas son algo distintas, es cierto que los gozos 3, 4 y 6 de Padrón, si bien con un desarrollo más extenso, hacen uso igualmente de la copla manriqueña.

¹²⁰ Gernert (2009) analiza esa lírica entre la parodia y el *contrafactum*.

¹²¹ El punto de partida de la discusión está en el concepto de hipérbole sagrada (o también sacro-profana) que aplicó Lida de Malkiel (1977). Véase otro intento de superación de la denominación genérica «hipérbole sagrada», a propósito de *La Celestina*, pero atendiendo a otros textos y autores, en López-Ríos (2010).

incluye una vuelta), que va a ser glosada a continuación en las doce coplas novenas correspondientes.

Los personajes que aparecen en esta macrosecuencia son el Duque, la Reina, los cuatro personajes principales habituales (Milán, Fernández de Heredia, Ladrón y Fenollet) y las parejas de nobles que aparecen en otras ocasiones, como en la Primera Jornada. Hay un total de 21 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 5 / Juan Fernández: 4 / Diego Ladrón: 3 / Francisco Fenollet: 4 / Duque de Calabria: 5.

El esquema de la secuencia I.1 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Sepan vuestra alteza y su excellencia, que yo vengo esta noche para hazer vn descargo del cargo que tenía, de dar la cena que me mandaron de lengua y manos»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NJPB] + [LC] + [LC]
- 2. Duque de Calabria [NJPB]
- 3. Juan Fernández [NJPB]
- 4. Diego Ladrón [NJPB]
- 5. Francisco Fenollet [NJPB]

-ESCENA 1. «Muy bien hauéys discantado»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]
- 2. Luis Milán [NJPB] + [LC] + [LC]
- 3. Duque de Calabria [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPB]

-ESCENA 2. «Para saber desto la verdad, cántenos tras las angustias, los gozos de amor»

- 1. Francisco Fenollet [NJPB]

- 2. Diego Ladrón [NJPB]
- 3. Luis Milán [NJPB] + [LC] + [LC]
- 4. Duque de Calabria [NJPB]
- 5. Diego Ladrón [NJPB]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Francisco Fenollet [NJPL]
- 8. Luis Milán [NJPL]

-ESCENA 3. «Si me pagáys vna verdad, por lo que dicho me hauéys, yo sé que lo otorgaréys por lo que sé, y si queréys la cantaré»

- 1. Francisco Fenollet [NJPL] + [LC] + [LC]
- 2. Duque de Calabria [NJPL]
- 3. Juan Fernández [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Éssas vos las conoscéys»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [NBAnédcota]

I.2. Sonetos a petición de Leonor Gálvez

Una vez finalizada esa suerte de recitaciones y respuestas de los caballeros, es una de las damas nobles, Leonor Gálvez, que hace de «guion de la gala» [‘persona de guía’], la que le encarga a Luis Milán que prosiga el recitado musical, dada la situación de excepcional en que se encuentran («jubileo de música»): «Ya q[ue] en jubileo de música nos hallamos, pues por jubileo se dexa oír don Luys Milá[n], las damas quieren mostrar». Este canta veintiocho sonetos, que serán comentados no solo por los caballeros sino también por Jerónima Beneito y la reina doña Germana. Ravasini (2014: 339-341) analiza

al detalle muchos de los sonetos, así como el procedimiento de esos comentarios, que parafrasean literalmente versos de los sonetos o enlazan con otros textos, como se hacía ya en la Jornada Tercera.¹²²

Es interesante comprobar cómo en los impresos aparece una enumeración anotada que parece referirse a la tonalidad musical, con el apunte de las sílabas de cada hemistiquio: por ejemplo, 4.7 («Si voluntad / meresce ser pagada»); o 6.6 («Cabellos principian / cabellos fenescen»). Tanto los aspectos formales como la temática amorosa, de raíz petrasquista, de este grupo de sonetos, han sido estudiados al detalle por Ravasini, que se centra en este soneto mencionado, «Cabellos principian», así como en otro, «Señala las horas el norte su estrella». Y comparándolos con otros poemas cancioneriles, como la *Nao de amor* del valenciano Escrivà, de origen pretarquista, sostiene que, junto con Heredia, Milán pretendió experimentar con la integración de esos temas italianizantes en la tradición cancioneril más arraigada. Sin poder resumir aquí sus importantes apreciaciones, digamos que concluye: «Milán, de una manera no muy distinta de lo que hace Fernández de Heredia, utiliza el soneto para exaltar, jugando por contraste, el estilo de la lírica amorosa de tradición cancioneril» (2014: 356).

Tras el canto musicado —verdadero «concierto para voz y vihuela», como lo define Ravasini— de cada uno de los cuatro primeros sonetos, hay un breve comentario dialogado entre personajes, a los que sigue la adición de Luis Milán de otro conjunto de hasta veinticuatro sonetos, que simplemente suceden unos a otros y no se comentan. El gran número de sonetos que se presentan, acumulados, nos hace plantear la posibilidad de que Milán los tuviera compuestos previamente y en su revisión de la obra se decidiera por incluirlos sin una determinada discriminación. De este modo, una parte de su literatura efímera —entiéndase, no publicada— podría quedar immortalizada sin afectar al contenido de la obra que, habiéndose ya ganado el marchamo de miscelánea cancioneril, podía seguir guardando sus mínimos de cohesión argumental.

El total de intervenciones que tiene la secuencia I.2 es de 19, que se distribuyen del siguiente modo:

¹²² «Una análoga modalidad de presentación de los textos, citados y luego comentados gracias a paráfrasis literales por un lado y a conexiones con otros materiales textuales por el otro, se repite casi idéntica en la tercera jornada, donde encontramos dos sonetos («El gran Sansón se queja de su amiga» y «Es tan común burlar de quien os ama» [...] que tratan un aspecto más circunstanciado de la negatividad del amor, o sea el motivo misógino de la crueldad femenina, ilustrado gracias al ejemplo bíblico de Sansón, traicionado por su amiga Dalila, y luego a la actitud de las mujeres en general, condenadas por burlarse de sus amantes» (Ravasini, 2014: 341).

Luis Milán: 7 / Juan Fernández: 2 / Diego Ladrón: 2 / Francisco Fenollet: 1 / Duque de Calabria: 2 / Jerónima Beneito: 3 / Leonor Gálvez: 1 / Reina doña Germana: 1.

El esquema de I.2 es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Yo sería de parecer»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]

-ESCENA 1. «Ya que en jubileo de música nos hallamos»

- 1. Leonor Gálvez [NJPL]
- 2. Luis Milán [NJPL]
- 3. Duque de Calabria [NJPB] + [NJPB] + [NPR] + [NJPB] + [NBF]
- 4. Luis Milán [NJPB] + [LS]
- 5. Diego Ladrón [NJPB] + [NBA]
- 6. Luis Milán [NJPB] + [LS]
- 7. Jerónima Beneito [NJPB]
- 8. Juan Fernández [NJPB]
- 9. Jerónima Beneito [NJPB]
- 10. Juan Fernández [NJPB] + [NBAnécdota]

-ESCENA 2. «Don Loýs Milà»

- 1. Jerónima Beneito [NJPB]
- 2. Luis Milán [LS]
- 3. Diego Ladrón [NBAnécdota (NJPB) + (NJPB)]
- 4. Luis Milán [LS]
- 5. Francisco Fenollet [NBAnécdota (NJPB) + (NJPB) + (NJPB)]
- 6. Luis Milán [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Don Luys Milán tiene razón»

- 1. Reina doña Germana [NJPB]
- 2. Luis Milán [LS] + [LS]

I.3. Coplas a Matalinda y Matacruel

En esta secuencia es la Reina doña Germana la que demanda a Luis Milán que recite las coplas a Matalinda y Matacruel. Se trata de una serie de ocho coplas (redondilla + quintilla) que juegan hiperbólicamente y burlescamente con el tema de la crueldad amorosa, con comparaciones desorbitadas que empiezan con el asesino Caín y acaban con el traidor Judas. La denominación de estos personajes de Matalinda y Matacruel está influida, sin duda, por el tratamiento burlesco de temas y tópicos de la poesía cancioneril, vinculando la «belleza» con el «amor que mata». A este intermedio de coplas, seguirá el canto de otros diez sonetos por parte de Milán, contrapunteados alternativamente por Juan Fernández y Diego Ladrón, como se aprecia en el esquema que sigue, así como, al final, por otras cortesanas y cortesanos. Porque en esta secuencia, de hecho, se añaden a la conversación varias damas de palacio: Margarita de Peralta, Beatriz de Osorio, Merina de Tovar. El número de intervenciones de esta secuencia es de 41, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 13 / Juan Fernández: 7 / Diego Ladrón: 6 / Francisco Fenollet: 4 / Duque de Calabria: 3 / Jerónima Beneito / Leonor Gálvez: 2 / Reina doña Germana: 3 / Margarita de Peralta: 1 / Beatriz de Osorio: 1 / Merina de Tovar: 1.

El esquema es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Don Luys Milán, por vida de Matalinda y Matacruel»

- 1. Reina doña Germana [NJPB] + [LPT]

-ESCENA 1. «Señora, porque sepan mejor las coplas»

- 1. Luis Milán [NBAnécdota (NJPL)] + [LC] + [LC]
- 2. Duque de Calabria [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [NJPB]
- 4. Francisco Fenollet [NJPB]
- 5. Juan Fernández [NJPL] + [LRedondilla]
- 6. Luis Milán [NJPL] + [LS]
- 7. Diego Ladrón [NBAnécdota (NJPL)] + (NJPB)]

-ESCENA 2. «Hagamos honrra a este soneto»

- 1. Luis Milán [LS]
- 2. Francisco Fenollet [NBAnécdota (NJPB)]
- 3. Luis Milán [LS]
- 4. Juan Fernández [NBAnécdota (NJPB)] + (LPT)]
- 5. Luis Milán [LPT] + [LS]
- 6. Diego Ladrón [LR] + [PNBAnécdota (NJPB)]
- 7. Luis Milán [LS]
- 8. Juan Fernández [NBAnécdota (NJPL)] + (LM)]
- 9. Luis Milán [LS]
- 10. Diego Ladrón [NBAnécdota (NJPB)]
- 11. Luis Milán [LS]
- 12. Juan Fernández [NBAnécdota (NJPL)]
- 13. Luis Milán [LS]
- 14. Diego Ladrón [NBAnécdota (NJPL)]

- 15. Luis Milán [LS]
- 16. Juan Fernández [NBAnécdota (NJPB + NJPB)]
- 17. Luis Milán [LS]
- 18. Francisco Fenollet [NJPB]
- 19. Leonor Gálvez [NJPB]
- 20. Juan Fernández [NBAnécdota (NJPB)]
- 21. Luis Milán [NJPL]

-ESCENA 3. «Perdido se ha lamor en Valencia»

- 1. Reina doña Germana [NJPB]
- 2. Duque de Calabria [NJPB]
- 3. Reina doña Germana [NJPB]
- 4. Margarita de Peralta [NJPB]
- 5. Juan Fernández [NJPB]
- 6. Beatriz de Osorio [NJPL]
- 7. Diego Ladrón [NJPL]
- 8. Merina de Tovar [NJPB]
- 9. Francisco Fenollet [NJPL]
- 10. Luis Milán [NJPB]
- 11. Leonor Gálvez [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Ya véys quan infamada está Valencia, que no hay amor en ella»

- 1. Duque de Calabria [NJPB] + [NJPB] + [NBF] + [NJPB]

II. DIVERTIMENTOS EN LA SALA CORTE DEL REAL

La segunda macrosecuencia coincide con el inicio de una nueva jornada (habría tenido que ser la Séptima, por tanto), en que el Duque, la Reina y los cortesanos vuelven a reunirse en el Palacio del Real, para hacer la denominada «sala corte» (o «salacorte»), es decir, para deleitarse con una serie de regocijos que allí van a tener lugar: en concreto, las *Leyes del amor*, emulación de un juicio en torno a temas profanos de gusto cortesano, y la espectacular *Fiesta de Mayo*, con la representación teatral en el jardín del Palacio. Seguirá un debate entre hombres y mujeres de la corte sobre los celos, al que el Duque dará fin, para invitar a todos sus participantes a un *Banquete literario* en el que se ofrece una composición lírica original, el juego denominado «Toma, vivo te lo do», creada por Luis Milán y recitada por Olivarte, el cantor del Duque. Por último, los caballeros razonan sobre distintos temas y el maestro Zapater colabora en esas discusiones.

Los personajes son los mismos que en la anterior macrosecuencia, pero se incorporan otros, como Ángela de Aragón y del Milán, Rodrigo de Borja, el maestro Zapater; algunas damas de palacio como Margarita Peralta, Beatriz de Osorio y Merina de Tovar; y, además, Olivarte, Gilot y el Paje del Mal Recaudo. Este conjunto heterogéneo de hasta cinco secuencias extensas nos ayuda a comprender la diversidad y pomposidad de los fastos cortesanos en este enclave virreinal. Constituye una de las macrosecuencias más ricas en cuanto al contenido literario de toda la obra.

II.1. *Leyes del amor* en Valencia

Esta disputa a modo de juicio comienza con el diálogo del Duque en el que expresa su preocupación, porque Valencia está «muy infamada», es decir, acusada... de falta de amor («que ningún amor hay en ella»). El Duque propone que se hagan «leyes para que las damas sean bien servidas», y para decretarlas propone preguntar sobre los motivos principales de agravio en los caballeros y las damas. De este modo, la figura del Duque se impone como la de legislador y mediador en cada una de las quejas formuladas. La estructura que emplea el autor es sencilla: interviene un caballero, contesta una dama y el Duque, retomando ideas, formula una ley expresada a través de una copla. En total, hay 10 leyes del amor, que van construyendo entre los distintos personajes y el Duque con su

diálogo. Respecto a la disputa, con el juez formulando leyes y la personificación de la ciudad, López Alemany (2013) señala que su estructura se asemeja a la de las «cortes de amor» medievales, que parten de Andreas Capellanus, y que sería un simple preludeo de la *Fiesta de Mayo* posterior.¹²³ La sala corte se ha convertido, en todo caso, en una corte de jocosas pero enrevesadas discusiones dialécticas, repletas de paronomasias y otros alardes verbales, que giran incansablemente alrededor del amor cortés más convencional.

El total de intervenciones de esta secuencia es de 33, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán / Juan Fernández: 1 / Diego Ladrón: 1 / Francisco Fenollet: 1 / Duque de Calabria: 11 / Reina Germana: 1 / Jerónima Beneito: 2 / Leonor Gálvez / Margarita de Peralta: 1 / Beatriz de Osorio: 1 / Merina de Tovar: 1 / Rodrigo de Borja: 1 / Ángela de Aragón y del Milán: 1 / Mencía Manrique: 1 / Berenguer Aguilar: 1 / Castellana Bellvis: 1 / Luis Margarit: 1 / Violante Mascó: 1 / Luis Vich: 1 / Joan de Cardona: 2 / Almirante de Aragón: 1 / Miguel Fernández: 1 / [Valencia]: 1.

El esquema es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «El otro día no vieron la hora como acudir, y acudieron muchos caualleros y damas a esta sala corte, que se tuuo en la sala mayor del Real»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Duque de Calabria [NJPL]

-ESCENA 1. «Yo estoy agrauiado de esto que hazen las damas»

- 1. Rodrigo de Borja [NJPB]
- 2. Ángela de Aragón y del Milán [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 2. «Yo estoy muy agrauiado de la mala condición que las damas tienen»

- 1. Diego Ladrón [NJPL]
- 2. Mencía Manrique [NJPB]

¹²³ López Alemany (2013) sugiere que la posible alegoría del amor «desamorado» se podría referir al decreto que regulaba la prostitución en la ciudad, en todo caso publicado con posterioridad a 1535. Por su parte, véase Ravasini (2018) analiza este episodio en relación con la tradición lírica hispánica.

- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 3. «Yo tengo un agravio de las damas»

- 1. Berenguer Aguilar [NJPB]
- 2. Castellana Bellvís [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 4. «Yo tengo vn muy grande agrauio que las damas nos hazen y es la deslealtad»

- 1. Juan Fernández [NJPB]
- 2. Jerónima Beneito [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [NJPL] + [LOctava]

-ESCENA 5. «Señora doña Hierónyma»

- 1. Luis Margarit [NJPB] + [NBA]
- 2. Jerónima Beneito [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 6. «Vn grande agrauio quiero proponer»

- 1. Francisco Fenollet [NBA (NJPB)]
- 2. Violante Mascó [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 7. «Esta mañana quando amanescía, entre durmiendo y velando»

- 1. Luis Vique [NBA] + [NBA (NJPB)]
- 2. Valencia [NJPL] + [NPP-S] + [NJPB]

-ESCENA 8. «Señor, yo estoy marauillado de las damas»

- 1. Joan de Cardona [NJPL]
- 2. Margarita de Peralta [NJPL]

- 3. Duque de Calabria [LOctava]

-ESCENA 9. «Los caualleros estamos muy agrauitados»

- 1. Joan de Cardona [NJPL]
- 2. Beatriz de Osorio [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [NJPB] + [LOctava]

-ESCENA 10. «Grande agrauio nos hazen las damas»

- 1. Almirante de Aragón [NJPL]
- 2. Merina de Tovar [NJPB]
- 3. Duque de Calabria [NJPB] + [LOctava]

-ESCENA FINAL. «Sino fuesse gastar el día llorando»

- 1. Miguel Fernández [NJPL] + [NPP-S]
- 2. Reina doña Germana [NJPL]
- 3. Duque de Calabria [LPT] + [LOctava]

II.2. *Fiesta de Mayo*¹²⁴

Esta segunda secuencia testimonia perfectamente los logros y límites de la teatralidad palaciega en el Renacimiento hispánico y a la vez refleja de qué manera el ambiente festivo en torno a la llegada del mes de mayo impregnaba a toda la sociedad, desde las capas populares hasta los contextos nobiliarios. Los orígenes están, desde luego, en el rico folclore existente desde la Antigüedad alrededor de la llamada por Caro Baroja (1979) «estación del amor», folclore que continúa en una tradición medieval que explota los motivos cercanos a la llegada del equinoccio de primavera. Las ricas y variadísimas canciones tradicionales sobre la primavera —y el mayo— recopilados por Frenk, en su *Corpus*, y por otros folcloristas, dan buena cuenta del capital de expresiones verbales,

¹²⁴ Seguimos fundamentalmente, en la explicación de los apartados dedicados a la fiesta, los trabajos de López Alemany (2013), García Sánchez (2019) y Colella (2019).

orales y escritas que se atesoraba en torno al mayo. Las Fiestas palaciegas del Mayo fueron asimismo muy frecuentes en el Renacimiento, y conservamos datos de celebraciones anteriores, coetáneas o apenas posteriores a la de la corte de los Duques, desde en la corte inglesa de Enrique VIII, hasta en las cortes italianas de Ferrara, Urbino, Milán, como las que ha recogido López Alemany (2013, 2019). En ellas, como observaremos que ocurre en la valenciana, el folclore se entremezcla con elementos de carácter italianizante que enriquecen sin duda la puesta en escena.

Antes de que comience el espectáculo, encontramos, eso sí, una intervención del maestre Zapater que parece justificar el carácter cristiano de la fiesta. El discurso es apropiado y marca el punto de partida de la fiesta que sigue, al igual que un clérigo lo haría en el inicio de una festividad. Se especifica que, al acabar el breve discurso del Maestre, cambian de lugar, sin abandonar el Palacio: «abaxaron a la huerta del Real». La escenografía que se describe antes de comenzar la representación ha sido bien estudiada por Ferrer (1993). Vale la pena incluir de nuevo el pasaje de la descripción, por su belleza y por la abundante información que Milán proporciona sobre algunas técnicas de representación escénica de la época:

Estaua vn cielo de tela pintado tan natural que no parecía artificial, con vn sol de vidro como vidriera, que los rayos del otro verdadero dauan en él, y le hacía dar luz, no faltando strellas que por subtil arte resplandescieron a la noche. Debaxo dél hauía vna bellíssima arboleda, com vnos passeaderos de obra de cañas cubiertas de arrayán, y entre ellos vnas estancias en quadro, hechas de lo mesmo. Y en medio deste edificio [e]staua vna plaça redonda arbolada al entorno de cipreses con assentaderos, donde estaua vna fuente de plata q[ue] sobre vna colu[m]na tenía la figura de Cupido.

El Palacio del Real poseía espacios destinados a actos lúdicos y trabajos agrícolas, mención especial merece la Huerta del Real, conocida por sus jardines. Tordera (2001) estudia la relación entre la jardinería y la escenografía literaria y García Sánchez (2019) retoma esta idea y recalca la importancia de este espacio.¹²⁵

¹²⁵ Véanse estudios importantes sobre la asociación entre el jardín y la escenografía, Checa (1984), Hansmann (1989), Buttlar (1993), Le Dantec (1996) y Checa (1999). Sobre la Huerta del Real consúltense los estudios de Teixidor (2006), Verdú, Torres (2008), Gómez Ferrer, Bérchez (2006). Asimismo, estudios recientes sobre los jardines en el Renacimiento Aguilar Perdomo (2022).

En cuanto a la riqueza escenográfica, Ferrer detalla que Milán está describiendo un cuerpo escenográfico y no un decorado sencillo, y además argumenta sobre la iluminación: «La utilización de la iluminación para el “cielo” provisto de un sol “de vidrio” y estrellas, presupone la ubicación de una fuente de luz artificial tiene, sin embargo, sus raíces en el espectáculo medieval, tanto en Italia como en España» (1993: 24).

Quizá pueda servir para no entender como demasiado extraña o contradictoria la combinación de discurso religioso de Maestre Zapater y la presentación del jardín con Cupido, el recuerdo del famoso cuadro de Tiziano, *Amor sacro y amor profano* (Galería Borghese, Roma, c. 1515), que representa a Cupido, en la fuente, flanqueado por la diosa Venus, quien sostiene una lamparilla con la llama ardiendo de Dios, que simboliza, dicen los críticos, la felicidad eterna del Cielo, y por otra fémmina engalanada, que posiblemente represente a una novia.



Ilustración 24. *Amor sacro y amor profano*, Tiziano, Galería Borghese, Roma, c. 1515.

Sin embargo, el Cupido aquí descrito es el Cupido clásico del arco de lira, que Milán adorna con elementos que conectan con el Cupido de la Fuente del Deseo, ya presentado en la Jornada Tercera. Recordemos que entonces se describía una fuente de plata con la figura de Cupido, «la Fuente del Deseo», dentro del jardín del Palacio Real de Valencia, prueba para los virreyes y demás cortesanos, sin éxito hasta que acude Mirafior y consiguen todos beber del agua. Evidentemente, se trata de la misma Fuente, que se anunciaba entonces. Aquí, una vez descrita, se presentan «los del mayo con gran música», encabezados por un «Confaloner» o «confaloniero» (es decir, «que porta el estandarte o confalón»), a caballo, rodeado de ninfas («vestidos en figura de nymphas, los cantores de su excellencia cantando»), que proclaman: «Bien ve[n]ga el magio, el Confaloner seluagio».

Colella apunta que se hace referencia a una balada popular italiana vinculada a la tradición del *maggio*, que la crítica atribuye a Angelo Polizziano (2019: 299-300).¹²⁶ De modo que aquí tenemos una prueba innegable de la vinculación la Fiesta del Mayo italiana y la valenciana. Las Ninfas de la naturaleza que aquí se presentan, una a una, tras la presentación del propio Mayo, también aparecen en las comedias o festividades del mayo italianas: la de los montes, la de las aguas y la de las florestas. Posteriormente a su presentación, los cortesanos se van probando en la apodada «Fuente del Deseo», vinculada, como hemos dicho, al *Cartel* que anuncia esta fiesta en la Tercera Jornada. Se suceden los intentos fallidos de beber de la fuente de los nobles cortesanos, así como el Duque y la Reina. Solamente Milán logrará deshacer el «conjuro» de la Fuente, como se anunciaba entonces. Por ello, para acabar la fiesta se entabla una disputa entre Miraflor de Milán y la personificación del Deseo, en torno a la lealtad amorosa, y ello tras la aparición de ambos aderezados con invenciones. López Alemany comenta que el origen de esta disputa podría estar en la conocida «Querella entre el viejo, el amor y la hermosa», aunque también admite la influencia italiana como más próxima y factible. El final de la fiesta se produce con la claudicación y permiso de Cupido para que todos puedan beber del agua del agua de la Fuente y con la revelación de Miraflor de Milán como Luis de Milán, descubriéndose como el verdadero artífice de toda la representación.

La secuencia II.2 tiene un total de 67 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán [Miraflor de Milán]:11 / Juan Fernández: 4 / Diego Ladrón: 2 /Francisco Fenollet: 1 / Duque de Calabria: 5 / Reina Germana: 3 / Jerónima Beneito: 3 / María de Robles: 2 / Leonor Gálvez: 1 / Mencía Manrique: 1 / Berenguer Aguilar: 2 / Castellana Bellvís: 3 / Luis Margarit: 2 / Violante Mascó: 2 / Joana Pallás: 1 / Luis Vich: 1 / Francisca: 1 / Pedro Mascó: 3 / Baltasar Mercader: 1 / Isabel: 1 / Miguel Fernández: 1 / Ana: 1 / Maestre Zapater: 1 / Cantores del Duque: 1 / Confaloner: 1 / [Ninfa monte]: 1 / [Ninfa aguas]: 1 / [Ninfa florestas]: 1 / [Deseo]: 7 / [Cupido]: 2.

El esquema es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Señores, yo les quiero combidar a lo que soy combidado»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]

¹²⁶ Los versos provenían de una «canzonetta» de origen popular, que él atribuía a Polizziano o Lorenzo il Magnifico. Un grupo de jovencitas cantaba durante las fiestas florentinas de las calendas de mayo, el *Calendimaggio*: «Ben venga Maggio, / E 'l gonfalon selvaggio: / Ben venga Primavera / Che vuol l'uom s'innamori» (D'Ancona 1971: II, 250; García Sánchez, 2019: 326). Colella explica al detalle la composición musical de esta balada (2019: 299-302).

- 2. Maestro Sapater [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. «Abaxaron a la huerta del Real, donde hallaron vn aparato de la manera que oyrán»

- 0. [Narrador] [LM] + [LM] + [LC]
- 1. Cantores del Duque [LPareado]
- 2. Confaloner [LM]
- 0. [Narrador] [LM] + [LM]
- 3. Ninfa de los montes [DIÁLOGO]
- 0. [Narrador] [LM]
- 4. Ninfa de las aguas [NJPB]
- 0. [Narrador] [LM] + [LM]
- 5. Ninfa de las florestas [DIÁLOGO]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Jerónima Beneito [NJPB]
- 8. Juan Fernández [NJPB]
- 9. Diego Ladrón [NJPB]
- 10. María de Robles [NJPB]
- 11. Diego Ladrón [NJPB]
- 12. María de Robles [NJPB]
- 13. Duque de Calabria [NBA] + [NJPB]
- 14. Reina [NJPL]
- 15. Duque de Calabria [NJPB]
- 16. Reina [DIÁLOGO]
- 17. Duque de Calabria [NJPB] + [NPR]

- 18. Juan Fernández [NJPB]
- 19. Jerónima Beneito [NJPB]
- 20. Juan Fernández [NJPB]
- 21. Jerónima Beneito [NJPB]
- 22. Luis Margarit [NJPB]
- 23. Violante Mascó [NJPB]
- 24. Luis Margarit [NJPL]
- 25. Violante Mascó [NJPB] + [NPP-S]
- 26. Joana Pallás [NJPB]
- 27. Juan Fernández [NJPB]
- 28. Francisco Fenollet [NJPB]
- 29. Francisca [NJPL]
- 30. Pedro Mascó [NJPB]
- 31. Castellana Bellvís [NJPB]
- 32. Pedro Mascó [NJPB]
- 33. Castellana Bellvís [NJPB]
- 34. Pedro Mascó [NJPB]
- 35. Castellana Bellvís [NJPB]
- 36. Baltasar Mercader [NJPB]
- 37. Isabel [NJPB]
- 38. Luis Vich [NJPB]
- 39. Mencía [NJPB]
- 40. Berenguer Aguilar [NJPB] + [LPT]

- 41. Leonor [NJPB]
- 42. Berenguer Aguilar [NJPB]
- 43. Miguel Fernández [NJPB]
- 44. Ana [NPP-S] + [NJPB]
- 45. Narrador [LM] + [LM/LPT]
- 46. Miraflor de Milán [LRedondilla]
- 47. Deseo [LDécima]
- 48. Miraflor de Milán [LRedondilla]
- 49. Deseo [LDécima]
- 50. Miraflor [LRedondilla]
- 51. Deseo [LDécima]
- 52. Miraflor [LRedondilla]
- 53. Deseo [LDécima]
- 54. Miraflor de Milán [LRedondilla]
- 55. Deseo [LDécima]
- 56. Miraflor de Milán [LRedondilla]
- 57. Deseo [LDécima]
- 58. Miraflor de Milán [LRedondilla]
- 59. Deseo [LDécima]
- 60. Miraflor [NJPL]
- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 61. Cupido [NBA] + [NJPB]
- 62. Miraflor [DIÁLOGO]

- 63. Cupido [NJPB]
- 64. Mirafior [DIÁLOGO]
- 65. Duque y Reina [DIÁLOGO]
- 66. Luis Milán [DIÁLOGO]

-ESCENA FINAL. «Quien me la dio debe saber si en público se ha de leer»

- 1. Luis Milán [NJPB] + [LDécima]

II.3. Escaramuza de caballeros y damas

La tercera secuencia se centra en una «batalla» o juego poético de preguntas y respuestas entre damas y caballeros, mujeres y maridos de la corte, aunque como el autor indica —«por escusar proxilidad»— solo «son señalados» en la edición por las abreviaturas de D. (Dama) y C. (Caballero). El lector atento advertirá que pueden encontrarse alusiones implícitas y explícitas que permiten identificar tras estas siglas a personajes de la corte. La «escaramuza» poética (el término es del autor) gira, casi obviamente, en torno al tema del amor y los celos. El conjunto es formalmente muy heterogéneo, pero como diálogo rimado resulta muy ágil y efectivo. Al hacer uso (si bien no sistemático) del procedimiento habitual en el teatro de articular una unidad estrófica, por ejemplo, pareado, entre dos intervenciones distintas (lo que hemos indicado gráficamente: ←↑), el conjunto se muestra fuertemente cohesionado, pese al aparente desorden comentado. A la hibridez formal se suma, además, la mezcolanza lingüística. Por ejemplo, para la tercera redondilla (rimando «muger» con val. «terror» y «Miguel» con val. «ell»):

C. Dezid, señora muger:

¿qué os ha hecho don Miguel?

D. Perquè vos sou tal com ell

pensí dar en lo terror

Probablemente el autor tenía ya preparada esta escaramuza como una pieza independiente y la introdujo intentando ajustar a los personajes, pero sin responsabilizarlos de cada una de las afirmaciones, por lo que recurrió al anonimato de las siglas (aunque es poco frecuente en Milán la falta de introducción o enlace de esta sección con la anterior, la *Fiesta de Mayo*). Otra hipótesis, algo más enrevesada, sería la de que el autor borrara los nombres a petición de algunos de los caballeros y damas implicados, tras una audición o lectura anterior del texto manuscrito, lo que haría diluir la responsabilidad del autor y de los personajes que discuten entre ellos. Por tanto, aunque podamos identificar de forma total o parcial a algunos de los personajes que se esconden tras las siglas unificadoras, hemos decidido apuntar únicamente aquellos que Milán marca como tales.

Así, el total de intervenciones de esta secuencia II.3 es de 30, que se distribuyen del siguiente modo:

Ana Mercader: 1 / Miguel Fernández: 1 / Duque de Calabria: 1 / Dama 1: 1 / Dama 2: 1 / Caballero 1: 1 / Dama 3: 1 / Caballero 2: 1 / Dama 4: 1 / Dama 5: 1 / Dama 6: 1 / Caballero 3: 1 / Dama 7: 1 / Caballero 4: 1 / Dama 8: 1 / Dama 9: 2 / Caballero 5: 1 / Dama 10: 1 / Caballero 6: 1 / Dama 11: 1) / Caballero 7: 1 / Dama 12: 1) / Caballero 8: 1 / Dama 13: 1 / Caballero 9: 1 / Dama 14: 1 / Caballero 10: 1 / Dama 15: 1 / Caballero 11: 1.

El esquema sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Las damas que tenían amenazado a don Miguel Fernández [...] Y fue de mugeres a maridos, porque fueron valedores dél y ellas de la señora doña Ana»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Ana Mercader [LC]
- 2. Miguel Fernández ←↑
- 3. Dama1 ←↑
- 4. Dama2 ←↑
- 5. Caballero1 [LC]
- 6. Dama3 ←↑

- 7. Caballero2 ←↑
- 8. Dama4 ←↑
- 9. Dama5 ←↑
- 10. Dama6 [LC (LM)]
- 11. Caballero3 ←↑
- 12. Dama7 ←↑
- 13. Caballero4 ←↑
- 14. Dama8 [LC]
- 15. Dama9 ←↑
- 16. Caballero5 ←↑
- 17. Dama9 ←↑
- 18. Caballero6 [LC]
- 19. Dama10 ←↑
- 20. Caballero7 ←↑ (LCuarteta)
- 21. Dama11 [LC]
- 22. Caballero8 ←↑
- 23. Dama12 ←↑
- 24. Caballero 9 [LC]
- 25. Dama13 ←↑
- 26. Caballero10 ←↑
- 27. Dama14 ←↑
- 28. Caballero11 ←↑
- 29. Dama15 ←↑

-ESCENA FINAL. «Señores, nunca fue mejor batalla, que los muertos son de risa y los biuos, damores quedan catiuos»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]

II.4. Banquete literario: «Toma, vivo te lo do» de Luis Milán

El Duque avisa a todos los nobles que les han acompañado en las anteriores secuencias que la cena ya está lista y que se va a amenizar el banquete con una serie de composiciones líricas compuestas por Milán y dedicadas a las damas allí presentes. En esta ocasión no será el poeta quien recite o cante los versos, sino que se encargarán Olivarte y los músicos de hacerlo. Se trata de una reinterpretación de un juego popular y cortesano, que ya se recogió por escrito en época de los Reyes Católicos para las damas de la reina Isabel. Milán extiende su composición hasta un total de 76 intervenciones, en las que va nombrándose de manera explícita, parcial o indirecta un nutrido elenco de nobles valencianas, y damas y doncellas de palacio. Pese a que se presenta como un juego cortesano, tenía que ser en su base popular también (Gillet, 1953). Así, como vulgar, y además como juego zafio, lo recoge Juan del Encina en su *Égloga de las grandes lluvias* (vv. 187-192), égloga sobre la Natividad, en la que dos pastores comentan:

RODRIGACHO ¿Y a qué podemos jugar?
ANTÓN Miafê, a bivo te lo doy.
MIGUELLEJO Yo no soy
en jugar juego tan ruín;
mas juguemos al trentín,
que muy desdichado estoy.

No se nos proporcionan instrucciones para el mismo, como sí ocurre en el *Libro de motes* del propio Milán, o en el *Juego de naipes* de Fernando de la Torre, o en el *Juego de las adormideras* de Lope de Estúñiga o en el *Juego trovado* de Jerónimo de Pinar. Pero podemos imaginar, de acuerdo con algunas pistas que nos proporcionan versiones populares del mismo, que se podría tratar en más de un caso de encender un papel, o una cerilla o pequeño cirio, que se pasaba de un jugador o jugadora a otro, obligando a

contestar improvisando con presteza, antes de que se consumiera («[Sopla], vivo te lo do», como vamos a ver, en una variante). La versión poética formalizaría, claro está, esa espontaneidad, encorsetándola. El precedente principal para el juego de Milán parece la versión del juego en el *Toma, vivo te lo do* que propone Antonio de Velasco, autor citado asiduamente por Milán, y que se publica en la segunda edición ampliada del *Cancionero General* de 1514. Aunque las dos obras difieren en la extensión de estrofas y en referentes, comparten metáforas, motivos y tópicos, lo que nos llevaría a pensar que Luis Milán pudo haber querido practicar una reelaboración a modo de homenaje o reactualización. Sin embargo, también el curioso *Cancionero* de Juan de Molina (Salamanca, 1527), en principio atribuido a otro Molina gallego (no al personaje que, como Cigala, aparece en *El cortesano*), presenta un juego poético con un *Sopla, vivo te lo do*, mucho más breve (20 sextinas), pero con una presentación de personajes femeninos (monjas) que se asemeja a la de la pieza de Milán.¹²⁷ En el caso de Milán, a partir de sutiles juegos de palabras, se ofrece o bien el nombre y apellido de la dama aludida, o bien la *nominatio* indirecta, cuando se da su apellido, pero no el nombre, y o se da esconden estos, pero se juega al incógnito sobre la dama, aludiendo a algún vínculo familiar o conyugal, que facilita pistas. Este último caso de incógnito o *escondit* es el menos frecuente en las 76 estrofas. Siendo tan extenso el desfile, se entiende que no solo se mencionan las mujeres protagonistas que aparecen a lo largo de las Jornadas, sino que se alude a muchas otras familiares de esta y otras mujeres pertenecientes a la alta nobleza valenciana, como apreciamos en el listado del esquema que ofrecemos a continuación: Perellosa, Ventura, Teodora, Francisca... y un largo etcétera. Vega (2006) ha estudiado al detalle la identidad de las damas que protagonizan los motes en *El libro de motes* y algunas de ellas también se incluyen en este juego poético, como lo señalamos en el catálogo de unidades líricas.

El número de intervenciones de esta secuencia II.4 es de 83, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán / Juan Fernández: 1 / Diego Ladrón: 2 / Francisco Fenollet: 2 / Duque de Calabria: 2 / Reina Germana / Olivarte: 76.

¹²⁷ Véase el detallado estudio que sobre la obra de Antonio de Velasco realiza Vega Vázquez (2006). Y el eruditísimo de Gillet (1953), para el *Cancionero* de Juan de Molina, que ya había sido muy bien analizado por Eugenio Asensio en su prólogo a la edición a cargo de Antonio Rodríguez-Moñino (Molina, 1952: IX-XXIV). Queda pendiente para futuras investigaciones un estudio comparativo detallado de estas dos obras que dé respuesta sobre hasta qué punto Milán se pudo inspirar en la obra de Velasco, en la de Molina o, por qué no, en ambas.

El esquema de II.4 sería:

-ESCENA INICIAL. «Las mesas están paradas para cenar, váyanse luego a sentar [...] que serán en vn «Toma biuo te lo do» que cantarán todos mis cantores y dirá Olivarte la copla de cada dama, tañendo y cantando»

- 1. Duque de Calabria [LPT] + [NJPB]

-ESCENA 1. «¿Para quién falta mi pluma?»

- 1. Olivarte [LOctava]
- 2. Olivarte [LOctava]
- 3. Olivarte [LOctava]
- 4. Olivarte [LOctava]
- 5. Olivarte [LOctava]
- 6. Olivarte: [LOctava]
- 7. Olivarte [LOctava]
- 8. Olivarte [LOctava]
- 9. Olivarte [LOctava]
- 10. Olivarte [LOctava]
- 11. Olivarte [LOctava]
- 12. Olivarte [LOctava]
- 13. Olivarte [LOctava]
- 14. Olivarte [LOctava]
- 15. Olivarte [LOctava]
- 16. Olivarte [LOctava]
- 17. Olivarte [LOctava]

- 18. Olivarte [LOctava]
- 19. Olivarte [LOctava]
- 20. Olivarte [LOctava]
- 21. Olivarte [LOctava]
- 22. Olivarte [LOctava]
- 23. Olivarte [LOctava]
- 24. Olivarte [LOctava]
- 25. Olivarte [LOctava]
- 26. Olivarte [LOctava]
- 27. Olivarte [LOctava]
- 28. Olivarte [LOctava]
- 29. Olivarte [LOctava]
- 30. Olivarte [LOctava]
- 31. Olivarte [LOctava]
- 32. Olivarte [LOctava]
- 33. Olivarte [LOctava]
- 34. Olivarte [LOctava]
- 35. Olivarte [LOctava]
- 36. Olivarte [LOctava]
- 37. Olivarte [LOctava]
- 38. Olivarte [LOctava]
- 39. Olivarte [LOctava]
- 40. Olivarte [LOctava]

- 41. Olivarte [LOctava]
- 42. Olivarte [LOctava]
- 43. Olivarte [LOctava]
- 44. Olivarte [LOctava]
- 45. Olivarte [LOctava]
- 46. Olivarte [LOctava(LM)]
- 47. Olivarte [LOctava]
- 48. Olivarte [LOctava]
- 49. Olivarte [LOctava]
- 50. Olivarte [LOctava]
- 51. Olivarte [LOctava]
- 52. Olivarte [LOctava]
- 53. Olivarte [LOctava]
- 54. Olivarte [LOctava]
- 55. Olivarte [LOctava]
- 56. Olivarte [LOctava]
- 57. Olivarte [LOctava]
- 58. Olivarte [LOctava]
- 59. Olivarte [LOctava]
- 60. Olivarte [LOctava]
- 61. Olivarte [LOctava(LM)]
- 62. Olivarte [LOctava]
- 63. Olivarte [LOctava]

- 64. Olivarte [LOctava]
- 65. Olivarte [LOctava]
- 66. Olivarte [LOctava]
- 67. Olivarte [LOctava]
- 68. Olivarte [LOctava]
- 69. Olivarte [LOctava]
- 70. Olivarte [LOctava]
- 71. Olivarte [LOctava]
- 72. Olivarte [LOctava]
- 73. Olivarte [LOctava]
- 74. Olivarte [LOctava]
- 75. Olivarte [LOctava]
- 76. Olivarte [LOctava (LPT)]

-ESCENA 2. «Don Luys Milán, no passéys más adelante, pues hauéys parado también»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]
- 2. Francisco Fenollet [NJPB]
- 3. Diego Ladrón [NJPB]
- 4. Juan Fernández [NJPL]
- 5. Francisco Fenollet [NJPB] + [NBF]

-ESCENA FINAL. «Don Francisco, a vuestro cuento suzio y al de Ioan Fernández, frío quiero responder»

- 1. Diego Ladrón [NBA (NJPL)]

II.5. Razonamientos con el maestro Zapater

En esta secuencia el Duque le solicita al maestro su opinión sobre la conversación de nobles que sucede después de la recitación y a partir de aquí se introducen los personajes de Gilot y el Paje del Mal Recaudo que añaden un toque cómico a las intervenciones. Dos personajes cultos, el maestro Zapater y el bachiller Molina, se contraponen a dos bufones de los Duques, Gilot y el Paje del Mal Recaudo. Estos dos últimos provocan y se burlan de ellos, mientras que estos intentan razonar sobre los cortesanos primero, y sobre las acciones de los locos tras las interrupciones de los personajes burlescos. El Duque lo permite para divertimento del resto de cortesanos. Esas escenas cómicas podrían considerarse como una suerte de entremeses en que el maestro y el bachiller Molina se viesen involucrados. Los personajes que aparecen en esta secuencia son el Duque, el maestro, el bachiller, Gilot, el Paje y Juan Fernández. Observamos un total de 33 intervenciones, que se distribuyen del siguiente modo:

Duque de Calabria: 4 / Maestro Zapater: 1 / Gilot: 10 / Canonge: 9 / Bachiller Molina: 5 / Paje de Malfarás: 1 / Juan Fernández: 3.

Por tanto, el esquema de II.5 sería el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «¿Qué os parece, maestro Zapater, qué buenas lanzas han corrido estos caalleros cortesanos?»

- 1. Duque de Calabria [NJPB] + [NBA (NJPB)]
- 2. Master Zapater [NPP-S] + [NJPB]

-ESCENA 1. «Senior, maestro Zapater »

- 1. Gilot [NJPB]
- 2. Canonge Ester [NJPB]
- 3. Gilot [NJPB]
- 4. Canonge [NJPB]
- 5. Gilot [NJPB]

-ESCENA 2. «Gilot, nunca crehí tanto como agora que vn loco hiziesse ciento»

- 1. Molina [NJPL]
- 2. Canonge [NJPB]
- 3. Gilot [NJPB]
- 4. Molina [DIÁLOGO]
- 5. Canonge [NJPB]
- 6. Molina [NJPB]
- 7. Gilot [NJPB]
- 8. Molina [NJPB]
- 9. Gilot [NJPB]
- 10. Molina [NJPL] + [NBAnécdota (NJPB +NJPB)]
- 11. Gilot [NJPB]

-ESCENA 3. «Gilot, a ti te la pegó, que a mí poco me tocó»

- 1. Duque de Calabria [NJPB] + [NBAnécdota(NJPB)]
- 2. Gilot [NJPB]
- 3. Canonge [NJPB]
- 4. Gilot [NJPB]
- 5. Malfarás [NJPB] + [NBAnécdota (NJPL)]
- 6. Canonge [NJPB]

-ESCENA 4. «Canónigo, nos enojéys, que yo os daré otra loba mejor»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]
- 2. Canonge [NJPB]
- 3. Gilot [NJPB]

- 4. Juan Fernández [NJPB]
- 5. Canonge [NJPB]
- 6. Juan Fernández [NBAñécdota (NJPB)]
- 7. Canonge [NJPB]
- 8. Juan Fernández [NBA (NJPB)]

-ESCENA FINAL. «¡No riamos más, que pienso reventar! Las doze dan agora»

III. PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN EL REAL

La tercera macrosecuencia y la cuarta van a ocurrir el mismo día, durante el tercer día de esta Sexta Jornada. Esta macrosecuencia se divide en dos secuencias, la primera III.1. consiste en la llegada de los nobles al Palacio del Real, breves escenas cómicas y recitación de sonetos. Mientras que la III.2 se centra en la Máscara de griegos y troyanos representada por actores de «carne y hueso» que no son los propios nobles. Podemos decir que la primera secuencia es una especie de entretenimiento de espera a la representación teatral que se había preparado. Se presupone que los personajes de la anterior macrosecuencia estaban todos invitados al espectáculo, en cambio solo un número reducido de ellos intervendrán.

III.1. Llegada de nobles y máscaras

La llegada de los nobles al Real se representa a través de breves momentos cómicos en que el Canonge Ester sale a recibirlos y es burlado por ellos. Es interesante como aparecen personajes de la familia de los Fernández de Heredia-Beneito, como doña Gràcia, sobrina y Isabet, hermana de Jerónima. Era indiscutible la proximidad que este matrimonio tenía con los virreyes, como testimonian estas páginas. Una vez finalizan las burlas al Canonge, hay una petición de Francisco Fenollet para que Milán recite un soneto

y después comentan sobre él. El número de intervenciones de esta secuencia III.1. es de 29, que se distribuyen del siguiente modo:

Duque de Calabria: 6 / Canonge Ester: 7 / Juan Fernández: 4 / Isabet: 1 / Jerónima Beneito: 1 / Dona Gràcia : 1 / Diego Ladrón: 3 / Luis Milán: 2 / Francisco Fenollet: 1 / Maestre Sapater: 2 / Molina: 1.

El esquema de III.1. es el siguiente:

-ESCENA INICIAL. «Acudieron todos el otro día en el mismo lugar, y el canónigo Ster estaua en vna ventana»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Canonge [NJPB]
- 2. Duque [NPR] + [NJPB]
- 3. Canonge [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. «Yo vaig a rebre'ls al apear, que allí vull començar la escaramuça»

- 1. Canonge [NJPB]
- 2. Juan Fernández [NJPB]
- 3. Isabet [NJPB]
- 4. Canonge [NJPB]
- 5. Jerónima Beneito [NJPB]
- 6. Juan Fernández [NJPB]
- 7. Canonge [NJPB]
- 8. Dona Gràcia [NJPB]
- 9. Diego Ladrón [NJPB]
- 10. Canonge [NJPB]
- 11. Diego Ladrón [NJPB]

-ESCENA 2. «¿Qué es esto canónigo? ¿Qué grita es la que siento?»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Canonge [NJPL]
- 3. Juan Fernández [NJPB]
- 4. Duque [NJPB]
- 5. Juan Fernández [NBAñécdota (NJPB)]
- 6. Luis Milán [NJPB]
- 7. Diego Ladrón [NJPB]

-ESCENA 3. «Pues la boca de don Luys Milán [...] no nos daría mal rato con vn soneto»

- 1. Francisco Fenollet [NJPB] + [NPP-S]
- 2. Duque [NJPB]
- 3. Luis Milán [NJPB] + [LS]
- 4. Duque [NJPB]
- 5. Maestre Sapater [NJPB]
- 6. Duque [NJPB]
- 7. Maestre Sapater [NPP-S] +[NJPB]

-ESCENA FINAL. «Señor mastre Çapater, ya sé por quién preguntáys»

- 1. Molina [NJPB] + [NBA (NPP-S)]

III.2. Máscara de griegos y troyanos

La secuencia III.2 se centra en la descripción de la representación o mascarada que escenificará un combate entre griegos y troyanos. Esta representación conecta con la *Montería real*, que hemos visto que recitaba Milán en la Cuarta Jornada. En este caso, el supuesto argumental presenta un combate o torneo entre cinco troyanos — Príamo, Héctor, Paris, Troilo y Eneas —y cinco griegos—; Agamenón, Menelao, Aquiles, Ayax y Diomedes—, primero en torneo cinco contra cinco, luego en justas por parejas y de nuevo cinco contra cinco. Ahora bien, todos detienen su enfrentamiento para escuchar a Apolo tocar con su cítara y a la ninfa Siringa cantar en armonía con él, recitando diez romances, uno a cada uno de mencionados y por ese mismo orden de aparición. Estamos de nuevo ante un tipo de posible escenificación de carácter mitológico, que podía haber tenido como objetivo completar el tributo ideológico, como ya ocurría la *Farsa* de la Tercera Jornada. Colella, así, insiste en que «la fiesta valenciana tiene una fuerte intencionalidad política y propagandística, ya que pone de manifiesto evidentes paralelismos entre los personajes más importantes de la épica antigua y la rama aragonesa de Nápoles» (2019: 306). En concreto, Colella establece una relación, para él evidente, entre la farsa titulada *Il trionfo della famma* de Iacopo Sannazaro y la pieza de Luis Milán.

La historia de la destrucción de Troya y la deserción de Eneas encajaba perfectamente, subraya Colella, con lo que había sucedido con el reino de Nápoles y el exilio del Duque de Calabria, si bien el de las historias troyanas era un tema obligado y hasta predominante en todas las cortes renacentistas del momento. No es frecuente, en cambio, encontrar un personaje como el de Siringa, probablemente conocido a partir de la *Genealogía de los dioses* de Giovanni Boccaccio, en la literatura hispánica. Pero el Duque de Calabria conservaba un volumen en su rica biblioteca. De acuerdo con Colella, es probable, además, que el mito de Siringa —náyade de la Arcadia que había enamorado con su música del dios Pan, que llamaría «siringa» a su inseparable flauta (así la define Alfonso de Palencia en su *Vocabulario*— y la alegoría del agua de la fiesta del mayo anterior estuviesen vinculadas.

Además del sumo interés que tiene la temática y su posible finalidad, también es interesante analizar las pistas de una posible representación, que se habría desplazado desde la Salón del Trono a los jardines del Palacio del Real. Tordera (2001: 145-164) es quien mejor ha resumido las interpretaciones expresadas hasta su edición por la crítica al

respecto y quien ha explorado más a fondo ulteriores posibilidades escénicas. La Cuarta Jornada se abría con la propuesta del Paje del Mal Recaudo de contratar a unos conocidos para que representaran con armas y vestidos de la época, prueba documental de que ya en el primer tercio del siglo XVI había una asociación de actores, no sabemos si *amateurs* o no, que realizaban esas acciones de encargo. En aquel caso no había intervenciones verbales entre ellos, sino que el Paje los presenta con sus invenciones y ellos se limitaban a desfilar. La serie de romances cantados por Siringa, acompañada de la lira de Apolo, es decir, por cantores del duque disfrazados, nos permite deducir que la obra había estado preparada, pero que con gran probabilidad aprovechó el recurso del Paje del Mal Recaudo para ensalzar aún más la espectacularidad de la representación.

El total de intervenciones de la secuencia III.2 es de 10, que se distribuyen del siguiente modo:

Gilot: 2 / Duque de Calabria: 1 / Paje Malfaràs: 1 / Canonge: 1 / [Héctor]: 1 / Siringa-Apolo:10.

Observamos que los espectadores no intervienen verbalmente, pero sí que se podría haber dado una cierta simbiosis con los actores y el espectáculo, ya que en este tipo de teatro cortesano no existía el límite de actor-espectador. Finalmente, el esquema de III.2 sería:

-ESCENA INICIAL. «Trompetes y clarins sent! La màxcara deu venir»

- 1. Gilot [NJPB]
- 2. Duque [NJPB]
- 3. Paje Malfaràs [NJPB]

-ESCENA 1. «Ya que todos fueron entrados, estando donde hauían de combatir»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Malfaras [LMINV] + [NJPB]
- 2. Gilot [DIÁLOGO]
- 3. Canonge [NJPB]
- 4. [Héctor] [NJPB]

-ESCENA 2. «Y estando en esto se pararon como encantados, porque entró Appollo tañendo con su cítara»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Siringa y Apolo [LR]
- 2. Siringa y Apolo [LR]
- 3. Siringa y Apolo [LR]
- 4. Siringa y Apolo [LR]
- 5. Siringa y Apolo [LR]
- 6. Siringa y Apolo [LR]
- 7. Siringa y Apolo [LR]
- 8. Siringa y Apolo [LR]
- 9. Siringa y Apolo [LR]

-ESCENA FINAL. «Diómedes, el buen griego»

- 1. Siringa y Apolo [LR]

IV. CONVERSACIÓN CORTESANA Y JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA

La última macrosecuencia de la Sexta Jornada se divide en dos secuencias: una conversación cortesana que se prolonga durante toda la noche («duró hasta el día») y una justificación del autor de la obra. En esta última macrosecuencia la noche no es motivo para acabar la conversación, como sucede habitualmente, sino que esta prosigue sin pausa. La segunda secuencia IV.2. es breve y solo sirve para que el autor exprese que ya tiene acabado su obra, *El cortesano*, y para justificar, a modo de analogía alegórica, la ha compuesto apoyado por la razón.

IV.1. Conversación cortesana

Al acabar los romances y desaparecer Apolo y la ninfa, el Duque de Calabria propone un coloquio entre los allegados, «con mucha diversidad de pláticas graves y jocosas», centrada en torno al origen de la «condición que no se dexa acabar de entender». A partir de aquí, se hablará a varias voces de celos, de dulzura, de descuidos, de la condición de los enamorados, etc. Milán culminará con la recitación de un diálogo de amores poético, en tercetos. Y se seguirá, insistiendo en el triplete de la condición amorosa: miserable, perezosa y parlera. En esta conversación cortesana vuelve a ocurrir lo mismo que en la macrosecuencia anterior, Milán decide incluir abreviaturas para las intervenciones (C. y D.) y, aunque se intuya de quien se trata, nos obliga a utilizar de nuevo la terminología establecida de Dama1, Dama2, Dama3, etc. Como anteriormente hemos comentado, da la sensación de que se trata de una composición independiente añadida por Milán porque carece de cohesión con lo posterior: «Y passemos hoja...». El número de intervenciones de la secuencia IV.1 es de 76, que se distribuyen del siguiente modo:

Duque de Calabria: 11 / Juan Fernández: 4 / Jerónima Beneito: 7 / Luis Milán: 2 / Canonge: 2 / Gilot: 1 / Maestre Sapater: 4 / Bachiller Molina: 4 / Caballero1: 2 / Dama1: 2 / Dama2: 1 / Caballero 2: 1 / Caballero 3:1 / Dama3: 1 / Caballero 4: 1 / [Galán]: 3 / [Dama]: 2 / Dama4: 1 / Caballero 5: 1 / Dama 5: 13 / Caballero 6: 11 / Caballero 7: 1.

El esquema de IV.1 es:

-ESCENA INICIAL. «En ser acabados los romances, se fueron tras Apollo y la nympha los del torneo y mouiose vna conversación que turó hasta el día»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]

-ESCENA 1. «Platiquemos de condiciones, que son menester muchos pareceres»

- 1. Duque de Calabria [NJPB]
- 2. Caballero1 [NJPB]
- 3. Dama1 [NJPB]
- 4. Caballero1 [NJPB]

- 5. Dama1 [NPR]
- 6. Caballero2 [NJPB]
- 7. Luis Milán [DIÁLOGO]
- 8. Dama2 [NJPB]
- 9. Caballero3 [NJPB]
- 10. Dama3 [NJPB]

-ESCENA 2. «Y boluamos la hoja. Decíme de qué viene la muy mala condición de celosos»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Caballero4 [NJPL]
- 3. Duque [NJPB]
- 4. Dama4 [NJPB]
- 5. Caballero5 [NBF (NJPB)]

-ESCENA 3. «Mucho querría saber qué os parece de vna condición demasiadamente dulce»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Dama5 [NJPB]
- 3. Canonge [NJPB]
- 4. Gilot [NJPL]
- 5. Caballero6 [NJPB]
- 6. Canonge [NJPB]

-ESCENA 4. «Sepamos ¿qué cosa es honrra? Y dígallo mastre Çapater, que lo sabrá mejor»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Maestre Sapater [NBA]
- 3. Caballero7 [NJPL]

-ESCENA 5. «Dezidme pues, ¿qué os parece de vna condición descuidada»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Bachiller Molina [NBF (NJPB)] + [NBA]
- 3. Dama5 [LPT] / [NPR] + [NJPB]

-ESCENA 6. «Don Luys Milán tomó vna vihuela que esta señora le dio para que cantasse este diálogo de amores»

- 0. [Narrador] [DIÁLOGO]
- 1. Luis Milán
- 2. [Galán] [LTerceto]
- 3. [Dama] [LTerceto]
- 4. [Galán] [LTerceto]
- 5. [Dama] [LTerceto]
- 6. [Galán] [LTerceto] + [LTerceto] + [LTerceto] + [LTerceto] + [LTerceto] + [LTerceto]
- 7. Dama5 [NJPB]
- 8. Caballero6 [NJPB]

-ESCENA 7. «Dezíme, ¿qué os parece de la condición miserable...»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Maestre Sapater [NJPB]
- 3. Duque [NJPB]
- 4. Maestre Sapater [NJPB]
- 5. Bachiller Molina [NJPB]

-ESCENA 8. «Dezime, ¿qué os parece de vna condición perezosa que se descuyda de lo que deuría tener cuidado para no verse juzgado?»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Molina [NBA]
- 3. Dama5 [NJPB]
- 4. Caballero6 [NJPB]
- 5. Dama5 [NJPB]
- 6. Maestro Saper [NJPB]

-ESCENA 9. «Dezíme, ¿qué os parece de la condición parlera?»

- 1. Duque [NJPB]
- 2. Luis Milán [NBA(NJPB)] + [NBF(NJPB)]
- 3. Dama5 [NJPB]
- 4. Caballero6 [NJPB]
- 5. Dama5 [NJPB]
- 6. Caballero6 [NJPB]
- 7. Dama5 [NJPB]
- 8. Caballero6 [NJPB]
- 9. Dama5 [NJPB]
- 10. Caballero6 [NJPB]
- 11. Dama5 [NJPB]
- 12. Caballero6 [NJPB]
- 13. Dama5 [NJPB]
- 14. Caballero6 [NJPB]
- 15. Dama5 [NJPB]
- 16. Caballero6 [NJPB]

- 17. Dama5 [NJPB]
- 18. Caballero6 [NJPB]
- 19. Dama5 [NJPB]
- 20. Caballero6 [NJPB]
- 21. Dama5 [NJPB]
- 22. Duque [NJPL]
- 23. Dama5 [NJPB]
- 24. Caballero6 [NJPB]
- 25. Dama5 [NJPB]
- 26. Bachiller Molina [NJPB] + [LPT]

-ESCENA FINAL. «Señor Bachiller, ¡a vos hauemos menester!»

- 1. Caballero6 [NJPB] + [NPR]

IV.2. Justificación de la obra

La segunda secuencia, IV.2. es brevísima y se inicia con la pregunta del Duque al autor Luis Milán sobre en qué punto se halla su «*Cortesano*». La magistral respuesta que da el autor consiste en el relato de una especie de sueño alegórico, que recuerda desde el determinismo astrológico que presenta Juan Ruiz en el *Libro de buen amor* (el autor, condicionado en este caso por el planeta Marte) hasta los *Escacs de amor*, donde aparecen también como aquí, los personajes simbólicos de la Razón y la Voluntad, entre otros.

En este sueño alegórico, el autor visita la Casa de la Razón para justificar la utilidad y la validez de su obra. En aquella mansión se encuentra con la ninfa de la verdad, «hija de la razón», y con otros personajes como el envidioso, el necio y el loco. A través de esta breve *argumentatio* alegórica, el autor defiende que la razón respalda su obra. Y defiende, asimismo, que se debe leer adecuadamente cada chanza bajo la supremacía de la intención, pues también de cada sentencia se puede extraer valiosa lección: «Yo pido de

merced a quien leyere este libro que mire la intención de cada cosa para lo que fue hecha, que no ay baxedad mal dicha, si está como debe». Estas afirmaciones recuerdan, entre otras, las justificaciones de los versos iniciales de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de buen amor*, estr. 64: «“Non ha mala palabra si non es a mal tenida” / verás que bien es dicha si bien es entendida: entiende bien mi libro...». El texto acaba con una octava en latín, en la misma línea: «*crede mihi lector, audi, vide & tace*».

En esta última secuencia solo tenemos, por tanto, al Duque y a Milán en un primer nivel y a una serie limitada de personajes alegóricos. El total de intervenciones es de 11, que se distribuyen del siguiente modo:

Luis Milán: 5 / Duque de Calabria: 1 / [Ninfa de la verdad]: 1 / [Reina de la Razón]: 2 / [Envidioso]: 1 / [Necio y loco]: 1.

El esquema es:

-ESCENA INICIAL. «Don Luys Milán ¿en qué punto tenéys el *Cortesano* que las damas os mandaron hazer?»

- 1. Duque [DIÁLOGO]
- 2. Luis Milán [NBAnécdota]
- 3. [Luis Milán] [LM-INV] + [NJPB] + [LM-INV]
- 4. [Ninfa de la verdad] [NJPB]
- 5. [Luis Milán] [LM-INV] + [LM-INV]
- 6. [Reina de la razón] [NJPB]
- 7. [Luis Milán] [LM-INV] + [LM-INV] + [LM-INV]
- 8. [Envidioso] [DIÁLOGO]
- 9. [Luis Milán] [NJPB]
- 10. [Necio y loco] [DIÁLOGO]
- 11. [Luis Milán] (Filósofo) [NBA] + [NJPB]

-ESCENA FINAL. «Carmina consonantia»

- 1. [Razón] [LOctava]

3.3. Catalogación de las unidades literarias

En la siguiente catalogación de unidades literarias diferenciaremos entre dos géneros principales, las unidades líricas y las unidades narrativas. Cada uno de los subgéneros dentro de esa división tendrá una tabla propia en la que se recogen y señalan las informaciones pertinentes de cada una de ellas. El empleo de un identificador asociado a cada unidad pretende que esta información sea exportada a una base de datos para futuras investigaciones y proyectos.

3.3.1. Unidades líricas

En este apartado distinguimos y catalogamos la amplia diversidad de unidades líricas en *El cortesano*. La ordenación escogida responde a un criterio de formas fijas en la lírica hispánica en orden descendente, así: coplas, décimas, octavas, quintillas, redondillas, tercetos y pareados. La canción y el soneto se añaden como última forma poética fija, el soneto por su procedencia de la lírica italiana. Por último, las formas no fijas que corresponden a los motes, los romances y las unidades de lírica popular tradicional.

3.3.1.1. Coplas

El apartado de las coplas es el que más variedad poética aglutina. En su mayoría, se trata de coplas novenas o eneagésimas, de arte menor, es decir, poemas de nueve versos octosílabos, muchas veces con versos de pie quebrado, que siguen el esquema de redondilla + quintilla, con pie quebrado (tetrasílabo o pentasílabo) en el noveno verso. El esquema más frecuente es el siguiente: —8a8b8b8a8c8d8c8c4d—. Una forma métrica habitual en la lírica hispánica en el siglo XV y que sigue empleándose en el siglo XVI. Otra de las formas que utiliza Luis Milán en su poesía es la copla capcauda. Se componen de estrofas —en el caso de Milán de tres versos octosílabos— en el que se entrelaza un último verso tetrasílabo con nueva rima, dicha rima se retoma en el inicio de la estrofa siguiente, y a su vez el último verso vuelve a rima (con otra rima) con la estrofa siguiente haciendo el siguiente esquema: —8a8b8b4c-8c8d8d4e-8e8f8f4g—. Esta forma se denomina en la poesía provenzal «caudada o capcaudada» («codolada» en catalán). Es

una rima singular y que demuestra el conocimiento y gran virtuosismo que poseía Luis Milán para la composición poética.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: COPLAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC1	PRIMERA	I.2; escena 6; Luis Milán	No se vio mejor empresa	Copla novena de pie quebrado (8 octosílabos + 1 pentasílabo): redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Juego poético con turco-turquesa. Políptoton azul-azulejo.
LC2	PRIMERA	I.2; escena 6; Juan Fernández de Heredia	Nombrar mi ropa azuleja	Copla novena de pie quebrado (8 octosílabos + 1 tetrasílabo): redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Juego poético (equívoco y sinestesia) con turco-turquesa. Políptoton azuleja-azulejo-azul.
LC3	PRIMERA	II.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Cuervos havéys parecido	Copla castellana: dos redondillas. Rima: —abbadcd—. Introducida como copla. Políptoton cuervos-corveadores-corverar / podar-podadores.
LC4	PRIMERA	II.1; escena 2; Francisco Fenollet	Parece que os enojastes	Copla novena: redondilla +quintilla. Rima: —abbadccd—. Apodo burlesco Joan Pavón. Mención del juego del abejón, véase sobre este juego Castaño (2022b). Políptoton juego-jugaste. El último verso es una referencia a la oración cristiana del Padre Nuestro.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC5	PRIMERA	II.1; escena 2; Diego Ladrón	Si cuervo os he parecido	Copla castellana: dos redondillas. Introducida como copla. Rima: — abba ² cdc—. Mote burlesco Ioan Lagarto. Connotación erótica con la cola (vv. 3-4, 6-7)
LC6	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 1; Luis Milán (1)	Señor, ut, re, mi, fa, sol	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abba ² ddcd—. Juego poético entre granadesgana-vana. Juan Fernández cambia su color «grana» por el verde azulado del verderol —pez limón—. En las zonas catalanoparlantes se emplea el término verderol para referirse a esta especie. La utilización de notas musicales para encabezar poemas la encontramos en la lírica popular que aparece en el cancionero, en concreto en las canciones de danza. Véase Romeu i Figueras (1949: 60).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC7	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 1; Luis Milán (2)	Suplico's se os acuerde	Copla novena: redondilla +quintilla. Rima: — abba cd cd—. Juego poético con ir vestido de verde, color asociado a la locura, e ir verde en amores. Se burla de la inexperiencia amorosa de Juan Fernández. La expresión idiomática que se ha conservado en nuestra lengua «estar verde».
LC8	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 1; Luis Milán (3)	Por mote no lo toméis	Copla novena: redondilla +quintilla. Rima: — abba cd cd—. Políptoton corrido-corréys. Juego poético con el verde que ha mencionado en la copla anterior y el pez verderol.
LC9	PRIMERA	II.2; escena 1, copla 2; Juan Fernández de Heredia (1)	Señor, re, mi, fa, sol, la	Doble sextilla de pie quebrado: 4 tercetos. Rima: —abcabc def def—. Se continua el juego poético con motivo animal, se compara a Joan con un águila y se lamentan que lo apoden de verderol.
LC10	PRIMERA	II.2; escena 1, copla 2; Juan Fernández de Heredia (2)	Vos hazéys lo que hazer suele	Doble sextilla de pie quebrado: 4 tercetos. Rima: —abcabc def def—. Compara a Milán con un milano —ave rapaz— Juego poético con volar-bajar que critica las pretensiones del poeta y los resultados que obtiene (vv. 7-9)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC11	PRIMERA	II.2; escena 1, copla 2; Juan Fernández de Heredia (3)	Las damas os desengañan	Doble sextilla de pie quebrado: 4 tercetos. Rima: —abcabc-defdef—. Políptoton desengañan-engañan / desamorado-amores. Se critica la inexperiencia amorosa y se le compara con la figura de Jesús (vv.7-9)
LC12	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 3; Luis Milán	No caygo bien en la cuenta	Copla novena: redondilla +quintilla. Rima: —abbacccd—. Políptoton caygo-caýdo. Retruécanos en vv. 5-6 y vv.8-9.
LC13	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 3; Juan Fernández de Heredia	Pues también canta estrambotes	Copla novena: redondilla +quintilla. Formado por redondilla +quintilla Rima: —abbacccd—. Políptoton sayo-cuerasayo- Paronomasia cuerasayo-ensaya.
LC14	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 4; Diego Ladrón	Ya tengo perdido el norte	Copla castellana: dos redondillas. Introducida como copla. Rima: —abbacdc—. Juego poético burlesco sayo-sayopaje.
LC15	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 4; Juan Fernández de Heredia	Pues el norte que perdistes	Copla castellana: dos redondillas. Introducida como copla. Rima: —abbacdc—. Apodo burlesco Diego Gingala. Juego poético sayo-sayopaje, gala-galán-ginagalado. Referencia a la canción popular la Ginagala. Cf. «La gala chinela / de la china gala» de Mateo Flecha, <i>La bomba</i> , vv. 104-105 (<i>apud</i> Colella, 2019: 341-342)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC16	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 5; Francisco Fenollet	Espantados vays los dos	Copla castellana: dos redondillas. Introducida como copla. Rima: — abbacddc—. Juego poético sayo-sayomono.
LC17	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 5; Juan Fernández de Heredia	Si los dos nos espantamos	Copla castellana: dos redondillas. Introducida como copla. Rima: — abbacddc—. Juego poético sayo-sayete-sayomono.
LC18	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Luis Milán	Dicho me han, señor don Ioan	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbacddc—. Políptoton fin-finado. Juego poético oficio de galán con sentido burlesco.
LC19	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Juan Fernández de Heredia	Dicho me han, señor don Luys	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbacddc—. Políptoton juez-juzgáys, aconsejado-aconsejastes.
LC20	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Luis Milán	Yo quiero renunciar	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbacddc—. Políptoton juzgar-juzgáys. Retruécano en vv. 8-9.
LC21	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Juan Fernández de Heredia	Vos soys muy buen dançador	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbacddc—. Políptoton dançador-dançáys. Paronomasia desastre-sastre.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC22	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Luis Milán	Yo por xastre os he tomado	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abba cc ddcd—. Rima interna tejedor-ordidor-tramador. Contraposición sacar-meter.
LC23	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Juan Fernández de Heredia	L'alta y baixa que nombraste	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abba cc ddcd—. Paronomasia contrabajo-contralto / sayomono-sayocuera-sayopaje. Comparación burlesca del tono musical con el nivel social.
LC24	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Diego Ladrón	Tened al rey, trovadores	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abba cc ddc—. Paronomasia espavilar-pávilo. Anadiplosis en vv. 4-5.
LC25	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Milán	¡Bueno vays, señor don Joan!	Copla novena: cuarteta + quintilla. Rima: — abab cc ddcd—. Contraposición galán-dama. Incluye la mención a un cantar de Dido y Eneas.
LC26	PRIMERA	II.3; escena 1; Juan Fernández	¡Cantó l'alva la perdiz!	Copla novena: cuarteta + quintilla. Rima: — abab cc ddcd—. Los dos primeros versos de la cuarteta coinciden con una canción popular (Frenk, núm. 517; véase LPT9). Mención del bufón Gilot y su mujer Beatriz. Mal francés se refiere a la enfermedad de la sífilis.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC27	PRIMERA	II.3; escena 1; Francisco Fenollet	¡Tened al rey! No más burlar	Copla novena: cuarteta + quintilla. Rima: — ababcdccd—. Mención de la ciudad de Alicante y el mar de Levante.
LC28	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Francisco Fenollet	Quéxome de una dama	Pertenece al género del «chiste» similar a los encontrados en <i>Silva de romances</i> (1550) entre otros repertorios. Rima gemela.
LC29	SEGUNDA	I.2; escena 1; Luis Milán (1)	Tengo tanto sentimiento	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—.—Glosa al primer verso de un villancico (<i>Las tristes lágrimas mías</i>). Contraposición vivir / morir. Incluye el personaje bíblico de Jeremías para representar el lamento por la cárcel de amor en la que se encuentra.
LC30	SEGUNDA	I.2; escena 1; Luis Milán (2)	Mi Hierusalem en mí	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Glosa al segundo verso de un villancico (<i>en piedras hacen señal</i>). Políptoton caida-caí.
LC31	SEGUNDA	I.2; escena 1; Luis Milán (3)	Son tan grandes mis enjos	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Glosa al tercer verso de un villancico (<i>y en vos nunca por mi mal</i>). Refleja la crueldad de la amada que no se apiada de su servidor.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC32	SEGUNDA	I.2; escena 2; Luis Milán	¿Es morada intinción?	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Retruécano vv. 1-2 (morada-enamorada). Anadiplosis vv. 4-5. Apoda a Joan como el camaleón por su capacidad de cambiar su color; en el caso de Joan, muda con cada nuevo amor.
LC33	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón (1)	El mayor de los males	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Glosa a un villancico que se menciona al principio (<i>Desdeñado soy de amor</i> ; 1/2). Políptoton mal-malo. Analogía amor-dolor.
LC34	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón (2)	Es mi vida ya tan poca	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Glosa a un villancico que se menciona al principio (<i>guárdeos Dios de tal dolor</i> ; 2/2). Contraposición vida / muerte. Analogía amor-dolor.
LC35	SEGUNDA	I.3; escena 2; Luis Milán	Si Narciso se ahogó	Décima: dos quintillas. Rima: —abbabcdccd—. Glosa a un mote que se menciona al principio (<i>Guárdeme Dios de mí</i>). Incluye al personaje mitológico de Narciso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC36	SEGUNDA	I.3; escena 3; Luis Milán (1-8)	Ya no's él, perdido está	8 coplas novenas: redondilla+quintilla. Rima: —abbadcccd—. Forman parte de la glosa al romance de <i>Durandarte</i> . Tópico del <i>ubi sunt</i> en el poema 5 vv. 7-9.
LC37	SEGUNDA	I.3; escena 3; [Durandarte] Luis Milán (9-16)	Ya, señora, no soy yo	8 coplas novenas: redondilla+quintilla. Rima: —abbadcccd—. Forman parte de la segunda glosa al romance de <i>Durandarte</i> (Respuesta de Durandarte a la glosa de Milán). Mención a Gayferos, personaje del romance.
LC38	TERCERA	II.2; escena 1; Capitán de las Galeras [Farsa] (1-5)	Duque, todo rey sin falta	5 coplas novenas: redondilla+ quintilla. Rima: —abbadcccd—. Alabanza al Duque. Contextualización espacial. Tópico de la Fortuna, que los lleva al Real donde representan su victoria contra el turco. Contraposición vivir-morir.
LC39	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 1 [Farsa]	Perdone sobre este passo	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadcccd—. Políptoton negó-negado / tragar-tragado.
LC40	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 2 [Farsa]	¡Ay, amor! ¿Yo qué diré?	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadcccd—. Políptoton negué-negaba.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC41	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 3 [Farsa]	No's mi pena assí tan poca	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Políptoton negara-negada.
LC42	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 4 [Farsa]	Nunca fuera acontecido	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Políptoton comieran-comido. Incluye el personaje bíblico de Jonás y su pasaje con la ballena.
LC43	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 5 [Farsa]	Yo solo fuy sabidor	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. En abril le aparece el dios de Amor, personaje mitológico (juego de antítesis con San Telmo).
LC44	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 6 [Farsa]	Pensamientos fueron vanos	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Políptoton negarnos-negar-negados. Visión del enamorado como mártir.
LC45	TERCERA	II.2; escena 1; Comendador 7 [Farsa]	Mucho fuera gran dolor	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Analogía el mar de amor-el mar de mi querer.
LC46	TERCERA	II.2; escena 1; Capitan de las Galeras [Farsa]	Como al Eco parecieron	6 coplas novenas: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Incluye el personaje mitológico de Eco. Políptoton cojean-cojo-cojear. Alusión a los bufones Gilot y Joan de Sevilla, a quienes el capitán manda a Gibraltar para vigilar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC47	TERCERA	II.2; escena 2; Capitán de las Galeras [Farsa]	¡A consejo, a consejo!	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Personaje de la Antigüedad: Escipión.
LC48	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 1 [Farsa]	Cavalleros de san Joan	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Incluye un mote que hace referencia a un romance: <i>A las armas, moriscote</i> . (LM60)
LC49	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 2 [Farsa]	Yo pedir quiero la mía	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Contraposición morir- ganar.
LC50	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 3 [Farsa]	Yo también no veo el hora	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Políptoton vencer-vencedora- vencerá. Descripción en antítesis de la dama como dulce brava leona.
LC51	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 4 [Farsa]	Por metelles más espanto	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Reduplicación léxica enfática (Suenen, suenen- Vaya, vaya), en vv. 5-6.
LC52	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 5 [Farsa]	Ya veys qué siento en tardar	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Se incluye la mención a un romance (<i>Mis amores son las armas / mi descanso es pelear</i> ; LR8).
LC53	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 6 [Farsa]	Yo también d'armas me arreo	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Políptoton prisión-presa.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC54	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 7 [Farsa]	Mi señora, ¿qué dirá?	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Paralelismo entre vv. 3-4.
LC55	TERCERA	II.2; escena 2; Capitán de las Galeras [Farsa]	Pues tenéys tanto en memoria	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. El Capitán promete la victoria a los comendadores y cierra la escena con esta copla.
LC56	TERCERA	II.2; escena 3; Capitán de las Galeras [Farsa]	¡Cavalleros, sedlo en todo!	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Pide al turco su conversión religiosa.
LC57	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 1 [Farsa]	Si tan turco más no fuesses	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. El comendador pide su conversión o la muerte.
LC58	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 2 [Farsa]	Turco, oye lo que digo	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. El comendador utiliza la acusación de pertenencia a secta enemiga para pedirle que se convierta. Analogía amor-religión. Políptoton amiga-amigo / guarde- guardado.
LC59	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 3 [Farsa]	Lástima tengo de ti	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. El comendador acude a la ley para recuperar a la dama. Políptoton terné-ternás.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC60	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 4 [Farsa]	Turco, no lo seas tanto	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbacdcd—. El comendador pide la conversión; mención a Dios, al Espíritu santo y a la Virgen María.
LC61	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 5 [Farsa]	Yo ternía por mejor	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbacdcd—. El comendador prefiere que el turco se convierta, estableciendo una analogía con la dama ingrata.
LC62	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 6 [Farsa]	¿Quién te puso en tal favor / turco malaventurado?	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbacdcd—. Paralelismo sintáctico vv.1-4. Políptoton enamorado-desamor. Animalización e insulto al turco como can en v. 5.
LC63	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 7 [Farsa]	Pues que cada cual venció	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: —abbacdcd—. Alude a la predestinación del amor entre la dama y el comendador en v. 4. Políptoton cautivado-cautivo.
LC64	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero [Farsa] / Dama / (Caballero)	¡Qué triumpho!	9 coplas novenas: redondilla + quintilla Rima: —abbacdcd—. Diálogo entre cada comendador y su dama respectiva constituye la copla, excepto la séptima que conforman la novena dos intervenciones del caballero y uno de la dama.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC65	TERCERA	II.2; escena 5; Capitán de las Galeras [Farsa]	¡Ea ya señores, ea!	Copla novena. Formado por redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. El capitán pide al resto que dancen. Políptoton callarán-callando-callar. Mención a la trisca. En los diccionarios del siglo XVII se describe como un juego de manos burlesco, consideramos que podría referirse al sonido de las manos o los pies producidos al bailar.
LC66	TERCERA	II.2; escena 5; Dama-Capitán / Caballero 1 [Farsa]	Fiesta de tanto plazer	Copla novena: redondilla+quintilla. Rima: —abbadccd—. Políptoton vengarme-vengarse, responder-respondan, fiesta-festejar.
LC67	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 1 [Farsa]	Si en el gesto se ha de ver	Copla duodécima: dos cuartetas (abrazadas) y una redondilla intercalada. Rima: —ababddcabab—. Funciona a modo de glosa de la dama (sin serlo estrictamente) a la canción anterior del caballero. El esquema de rima es similar al que se da en los villancicos. Políptoton querer-queréis.
LC68	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 4 [Farsa]	Cavallero burlador	Copla duodécima: cuarteta + dos redondillas. Rima: — ababddcabba—. Políptoton burlador-burláis-burladora.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC69	TERCERA	II.2; escena 5; Capitán de las Galeras [Farsa]	No más trisca y acabemos	3 coplas novenas: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Antítesis pesar-alegría. Políptoton Turquía-turcos / bailar-baile.
LC70	TERCERA	II.2; escena final; Capitán de las Galeras [Farsa]	Si nos da, señor, licencia	Copla novena: redondilla + quintilla Rima: —abbadccd—. Vuelta a Malta, de donde proceden los caballeros de la Orden de san Juan. Paronomasia pasamos-pasaremos / pierde-perderos.
LC71	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán [Montería]	Damas salían de Troya	4 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima —8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...— excepto el primero y último versos que conectan con la estrofa anterior y posterior. Descripción de la entrada de Helena en la montería. Antecede al canto de Helena (LCanción15)
LC72	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán [Montería]	Como un sol, luego salió	11 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima —8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Descripción de la entrada de Troilo y Policena. Concluye con el canto de Policena (LPT32 y LCanción16)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC73	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán [Montería]	Salió la mayor valor	15 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima — 8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Descripción de la entrada de Héctor y Andrómaca. Concluye con el canto de Andrómaca (LCanción17)
LC74	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán [Montería]	Tras estas salió una dama	15 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima — 8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Descripción de la entrada de Corebo y Casandra.
LC75	CUARTA	I.2; escena 1; [Casandra] / [Corebo]	Háblese ya de otra cosa	9 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima — 8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Conversación entre Casandra y Corebo. Concluye con el canto de Casandra (LCanción18).
LC76	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán / Casandra / Corebo / Eneas / Creúsa	Salió Creúsa	12 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima — 8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Descripción de la entrada de Creúsa y Eneas.
LC77	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán	El rey Príamo salió	19 coplas capcuadas de pie quebrado. Rima — 8abb4c-8cdd4e-8eff4g-8g...—. Descripción de la entrada del rey Príamo y la reina Hécuba.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC78	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (1)	Carta mía, pues que vas	14 coplas novenas: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Juego poético carta- mensajera. Similitud con el poema «Ve, discreto mensajero...» de Jorge Manrique, el poeta envía su voluntad a la dama.
LC79	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (2)	Y en llegar delante aquella	Copla 2 de la Carta. Políptoton conocer- conocerás-conoscida.
LC80	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (3)	Preséntale mi corazón	Copla 3 de la Carta. Políptoton retratada- retrató. Descripción de la amada en v.5.
LC81	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (4)	Lévale mi entendimiento	Copla 4 de la Carta. Políptoton culpar- disculpado / enamorado- enamorar.
LC82	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (5)	Mi memoria le presenta	Copla 5 de la Carta. Políptoton hermosa- hermosura.
LC83	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (6)	Muéstrale mi voluntad	Copla 6 de la Carta. Políptoton desatador- amador / duda-dudando.
LC84	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (7)	Preséntale mi sentido	Copla 7 de la Carta. Paronomasia sentido- sentía.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC85	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (8)	Mi pensamiento doliente	Copla 8 de la Carta. Políptoton doliente- dolencia / presencia- presente. El poeta siempre tiene presente a su dama.
LC86	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (9)	Muéstrale mi gran çufrir	Copla 9 de la Carta. Políptoton tormentos- tormento / sentir-siento.
LC87	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (10)	Y tras este tan cruel	Copla 10 de la Carta. Políptoton mirará-mirar. Paronomasia fuego-luego.
LC88	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (11)	Y por quanto has de hazer	Copla 11 de la Carta. El poeta pide piedad a su amada.
LC89	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (12)	Bien sé luego que dirá	Copla 12 de la Carta. Paronomasia ventura- aventura.
LC90	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (13)	Dile más cómo me dexas	Copla 13 de la Carta. Paronomasia dejas-quejas. Se queja de la espera a la amada.
LC91	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán (14)	Y si algo se le antoja	Copla 14 de la Carta. Políptoton pene-pena.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC92	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (1)	Canten los gozos de amor	9 coplas novenas: redondilla + quintilla. Rima: —abbadccd—. Se trata de siete angustias de amor con una copla de introducción y una de conclusión. Copla 1 de las <i>7 angustias de amor</i> . Políptoton sienten-siento.
LC93	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (2)	La primera angustia siento	Copla 2 de las <i>7 angustias de amor</i> . Oxímoron en v. 6. Políptoton mirar-miraros.
LC94	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (3)	La segunda angustia triste	Copla 3 de las <i>7 angustias de amor</i> . Políptoton vestido-viste / sufrido-sufrir.
LC95	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (4)	La tercera angustia alcanza	Copla 4 de las <i>7 angustias de amor</i> . Políptoton perdida-perdió.
LC96	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (5)	La cuarta, por mi dolor	Copla 5 de las <i>7 angustias de amor</i> . Paronomasia firme-firmeza / cruel-cruza.
LC97	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (6)	La quinta angustia parezco	Copla 6 de las <i>7 angustias de amor</i> . Políptoton olvido-olvidado / presente-presencia. Antítesis ausente / presente
LC98	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (7)	La sexta sentí en veros	Copla 7 de las <i>7 angustias de amor</i> . Políptoton favores-disfavor / amores-amador.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC99	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (8)	La setena y la mayor	Copla 8 de las 7 <i>angustias de amor</i> . Políptoton partir-partida.
LC100	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán (9)	E aquí gentil señora	Copla 9 de las 7 <i>angustias de amor</i> . Repetición en v.5. Políptoton servidor-serví.
LC101	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (1)	Siete gozos cantar quiero	8 coplas manriqueñas (dobles sextillas de pie quebrado). Rima: —8a8b4c-8a8b4c-8d8e4f-8d8e4f—. Se trata de siete gozos de amor con una copla de introducción. Copla 1 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton sentir-siento / sufrir-sufrido.
LC102	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (2)	El primer gozo de amor	Copla 2 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton enamorado-amador.
LC103	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (3)	El segundo gozo siente	Copla 3 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton contente-contento.
LC104	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (4)	El tercero gozo gusta	Copla 4 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton gusta-desgusta-gusto / engaño-desengaño.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC105	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (5)	El cuarto gozo diré	Copla 5 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton muerte-moriré. Paronomasia gozo-gozará. Paralelismo en vv. 6 y 9.
LC106	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (6)	El quinto gozo contenta	Copla 6 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton amada-amador / tomé-tomara / pagó-pagara.
LC107	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (7)	El sexto gozo es mirarse	Copla 7 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton amantes-amar / gustosos-gustar-gustáis-gusto.
LC108	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán (8)	El seteno gozo digo	Copla 8 de los 7 <i>gozos de amor</i> . Políptoton gustado-gustarlo / deseado-desearlo.
LC109	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (1)	De piedra puedo dezir	Es una canción glosada en 12 coplas novenas. Compuesta por 4 versos de estribillo + 8 de mudanza y 2 de vuelta. Comparación de la piedra-corazon. El poeta sufre por la pasión y se queja de que la dama no siente.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC110	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (2)	Sufro por vos tanto daño	Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Copla 1 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto</i> daño. Políptoton sufro-sufrirlo- sufrimiento. Paronomasia honra-deshonra.
LC111	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (3)	Es ya tanto lo que çufre	Copla 2 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto</i> daño. Políptoton sufre-sufrido- piedra sufre. Paronomasia amor-desamor.
LC112	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (4)	Tales coraçones dos	Copla 3 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto</i> daño. Paronomasia amado- desamorado. Mención al Anticristo y lo compara al amor de la amada.
LC113	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (5)	Tanto siento vuestra culpa	Copla 4 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto</i> daño. Paronomasia culpa- disculpa / amor- desamores.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC114	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (6)	Sóbrame tanta razón	Copla 5 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Paronomasia antitética ventura-desventura.
LC115	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (7)	Mi mano sintió quién es	Copla 6 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Equívocos con el juego de manos-pies (dar de mano, como locución verbal: caer de bruces).
LC116	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (8)	Mucho milagrosamente	Copla 7 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Antítesis apartarse / toparse.
LC117	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (9)	Yo estava muy espantado	Copla 8 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Hipérbole en torno a hermosura letal y espantosa de la amada.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC118	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (10)	Con el duro mármol frío	Copla 9 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Paronomasia antitética desamor-amor. Aliteración de vibrantes múltiples en vv. 6-7.
LC119	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (11)	Esta sepultura honrada	Copla 10 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Paronomasia antitética honrada-deshonrada.
LC120	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (12)	Tan desavenidos fueron	Copla 11 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . Políptoton compasión- compasiones / pasión- pasiones.
LC121	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet (13)	Con tal condición tan dura	Copla 12 de la Glosa a la canción <i>Sufro por vos tanto daño</i> . El amor reconciliado, asociado a la inseguridad, no puede ser firme.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC122	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (1)	Gran bien es pensar en vos	Serie de 8 coplas de Matalinda y Matacruel. Copla novena: redondilla + quintilla. Rima: — abbadccd—. Copla 1. Paralelismo vv. 1-2; paronomasia matadora-muerte. Hipérbole: el poeta se identifica con Abel, asesinado por la amada cruel, Caín.
LC123	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (2)	¿Matalinda no bastara / que os quedara por renombre?	Copla 2 de Matalinda y Matacruel. Paronomasia nombre-renombre / traidor-traición.
LC124	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (3)	Si lo hazéys porque no os sigan	Copla 3 de Matalinda y Matacruel. Políptoton sigan-seguiros. Paronomasia verlos-veros / recelo-anapelo (veneno).
LC125	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (4)	Muy mejor seréys nombrada	Copla 4 de Matalinda y Matacruel. Políptoton nombrada-nombrando / crueza-crueldad.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC126	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (5)	Bien sé que os enojarán	Copla 5 de Matalinda y Matacruel. Antítesis amargo / dulce.
LC127	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (6)	No penséys que voy tras pago	Copla 6 de Matalinda y Matacruel. Políptoton pago-pagáis / olvidáis-olvidado.
LC128	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (7)	Vos tenéys mucho por gala	Copla 7 de Matalinda y Matacruel. Retruécano en vv. 3-4. Políptoton parecieseparecería.
LC129	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán (8)	Mudad de costumbres ya	Copla 8 de Matalinda y Matacruel. Mención de Judas, a propósito de la traición.
LC130	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	El muy grande niño de muchos señor	Copla: 2 cuartetos entrelazados + 1 quinteto + 1 cuarteto. Rima: — ABBA-ACCA-DEDDE-FDDF—. Descripción de la figura de Cupido. Políptoton ver-ve.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC131	SEXTA	II.3; escena inicial; Ana Mercader, Miguel Fernández, Dama1 y Dama2 (1)	Señor don Miguel	7 coplas introducidas como «escaramuza» y desarrollan sus coplas en un diálogo poético entre damas y caballeros. Copla 1. 2 redondillas. Juego poético en Olvido-Acuerdo Políptoton acuerdo-desacuerdo.
LC132	SEXTA	II.3; escena inicial; Caballero1, Dama3 Caballero 2, Dama 4 y Dama5 (2)	Dezid, señora muger	Copla 2. Redondilla + sextilla Repetición del recurso de «Melibeo só» en vv. 9-10. Apodada como canción.
LC133	SEXTA	II.3; escena inicial; Dama 6, Caballero3, Dama7 y Caballero4 (3)	Don Diego Malquerer	Copla 3. 2 redondillas con mote intercalado. Las 2 intervenciones forman el poema. Apodos burlescos Diego Malquerer y Diego Git y Calla. Asociación de la mujer con el can. Se incluye un mote.
LC134	SEXTA	II.3; escena inicial; Dama8, Dama9, Caballero5, Dama9 y Caballero6 (4)	Señora doña Ysabel	Copla 4. 2 redondillas. Animalización burlesca de maridos como raposos. Paronomasia raposo-raposos.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LC135	SEXTA	II.3; escena inicial; Caballero6, Dama10 y Caballero7 (5)	Señora doña Violante	Copla 5. Sextilla + cuarteta. Mención a los personajes del romance carolingio Bradamante y Rugier.
LC136	SEXTA	II.3; escena inicial; Dama11, Caballero8 y Dama12 (6)	Perdone, señor don Luys	Copla 6. Redondilla + sextilla Apodo burlesco Pedro Mala Semana. Juego poético mala semana- peor día de fiesta.
LC137	SEXTA	II.3; escena inicial; Caballero 9, Caballero 10, Dama 13, Dama 14, Caballero 11, Dama 15 (7)	Bravas andan las señoras	Copla 7. Copla de pie quebrado compuesta por 3 sextillas. Políptoton correr-corro. Posible connotación erótica. Apodos burlescos Miguel Poco Enamoras y Ioan Fernández Desdén. Hacer carrera vana como sinónimo de pérdida de tiempo. Asociación animalesca del marido con un caballo.

3.3.1.2. Décimas

En la obra observamos esta composición métrica. Dentro de *El cortesano* hallamos 9 unidades líricas pertenecientes a las décimas. La mayoría de sus ejemplos se asocian a las respuestas del personaje de Deseo en la *Fiesta de mayo* de la Sexta Jornada.

REGISTROS DE UNIDADES LÍRICAS: DÉCIMAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
Ldécima1	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito	Por trobar vuestras maldades / digo en versos las verdades	Rima: gemela cada dos versos —aabbccdde— Aparece dispuesta como 5 vv. en el impreso. Queja de la mujer al marido. Décadas más tarde Lope, en su <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , afirma: «las décimas son buenas para las quejas» (v. 307). Su uso temático era más amplio, pero aquí coincide en que Milán escoge esta forma métrica.
Ldécima2	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué muerte podéys ver?	Formada por 2 quintillas con rima entrelazada: —aabab-aacca—. Tópico de la muerte por amor a la dama. Tópico de la fama, con alusión al ejemplo de dos leales amadores, Leriano y Laureola, protagonistas de la ficción sentimental <i>Cárcel de amor</i> (1492) de Diego de San Pedro.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
Ldécima3	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué mal puede venir?	Formada por 2 quintillas con el v.6 de pie quebrado. Rima: —aabab-cddc—. La personificación del Deseo retoma el tópico de la muerte de amor por la dama e introduce uno nuevo: los leales amadores hasta la muerte, Leandro y Hero.
Ldécima4	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué afrenta le verná?	Rima: —aabba-cddc—. Deseo se centra en la valentía que el amor dota al enamorado y menciona el caso de los desdichados enamorados Calisto y Melibea, protagonistas de <i>La Celestina</i> (1499).
Ldécima5	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué muerte darnos puede?	Rima: —aabba-cddc—. Deseo enfatiza el poder extraordinario del amor (vv. 4-5) y pone el ejemplo de Sansón y Dalida.
Ldécima6	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué mate nos dará?	(Octosílabos y tetrasílabos) Rima: —aabba-cddc—. Deseo describe como vencedor al enamorado que pierde por amor, lo ejemplifica con la pareja de Aquiles y Policena.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
Ldécima7	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y de qué parte verán?	Rima: —aabba-cddc—. Deseo se refiere a que los enemigos no los matan si provienen de su amada y pone el trágico ejemplo de Tarquino y Lucrecia.
Ldécima8	SEXTA	II.2; escena 1; Deseo	¿Y qué seso bastará?	Rima: —aabba-cddc—. Deseo centra ahora su atención en la mirada de los enamorados y la fuerza del mismo (v. 7). El calambur final descubre, a modo de corolario, después de tantas variantes sobre la muerte, el nombre de la enamorada de Miraflor —Luis Milán—. Margari(ma)ta, podría tratarse de Margarita de Peralta, que interviene en escasas ocasiones dentro de la obra. También alguna de las Margaritas mencionadas en el <i>Toma, vivo te lo do</i> de la Sexta Jornada.
Ldécima9	SEXTA	II.2; escena final; Luis Milán	Buen amator, con quien amor recrea	Décima de arte mayor, formada por dos cuartetos más pareado. Rima: —ABBAABBACC—. Se lee la carta de Cupido que pide el fin de la fiesta que había pedido celebrar en Valencia. Menciona a Luis Milán como buen amator.

3.3.1.3. Octavas

La octava es una composición métrica frecuente en la lírica renacentista española. De las 88 unidades que hemos catalogado, 76 son octavas pertenecientes al juego titulado *Toma, vivo te lo do*. Las octavas van dedicadas a las damas de la nobleza valenciana presentes en el banquete de la Sexta Jornada. Asimismo, se utiliza este tipo de composición para las *Leyes de amor* que ofrece el Duque de Calabria en la Sexta Jornada (10 unidades) y en la Primera Jornada (1 unidad).

REGISTROS DE UNIDADES LÍRICAS: OCTAVAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava1	PRIMERA	I.2; escena final; Duque de Calabria	Buena caça havemos hecho	Octava formada por dos redondillas, con el cuarto verso de pie quebrado. Rima: — abbacdde—. Ese será el esquema habitual en todas las octavas de <i>El cortesano</i> , por lo que no lo repetimos en adelante. Políptoton caza-cazar / comer-comida. Asociación comer-placer.
LOctava2	SEXTA	II.1; escena 1; Duque de Calabria	Lo que está en ley sea ley	Primera Ley. Paronomasia servidor-sospirador.
LOctava3	SEXTA	II.1; escena 2; Duque de Calabria	Deven saber la condición	Segunda Ley. Políptoton servida-servir. Paronomasia contentación-condición / servir-deservir.
LOctava4	SEXTA	II.1; escena 3; Duque de Calabria	No deven ser descuydados	Tercera Ley. Políptoton descuidados-descuido / amor-amar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava5	SEXTA	II.1; escena 4; Duque de Calabria	Nadi sea desleal	Cuarta Ley. Contraposición ley- traición.
LOctava6	SEXTA	II.1; escena 5; Duque de Calabria	No parece bien que sirve	Quinta Ley. Paronomasia sirve- desirve.
LOctava7	SEXTA	II.1; escena 6; Duque de Calabria	Quando no se ha de burlar	Sexta Ley. Contraposición mentira-verdad
LOctava8	SEXTA	II.1; escena 8; Duque de Calabria	Por alta plaza la dama	Séptima Ley. Derivación en v. 2 mandando-manda. Paronomasia manda- desmanda-mando.
LOctava9	SEXTA	II.1; escena 9; Duque de Calabria	Las damas que con ley van	Octava Ley. Paronomasia demostración- corazón.
LOctava10	SEXTA	II.1; escena 10; Duque de Calabria	La dama que su hermosura	Novena Ley. Paronomasia enloquecer-perder.
LOctava11	SEXTA	II.1; escena final; Duque de Calabria	No burlen más de galanes	«Dezena Ley». Políptoton burlen- burladas-burlarán / capitanes-capitanas. Derivación en v. 8 correrán-carreras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava12	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (1)	¿Para quién falta mi pluma?	Empiezan las octavas del <i>Toma, vivo te lo do</i> . Octava 1. Dedicada a cuatro damas de la casa Aragón, una de ellas Doña Ana. Mención al tópico bíblico « <i>noli me tangere</i> » y a César.
LOctava13	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (2)	Para una Perellosa	Octava 2. Dedicada a una dama apellidada Perellosa (mujer de Perellós).
LOctava14	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (3)	Para una doña Francisca	Octava 3. Dedicada a Francisca de Mascó y Castellví. En el <i>Libro de motes</i> , el núm. 40, dedicado a ella, con el mismo tema (Vega Vázquez, 2006: 192-194; García Sánchez, 2019: 342)
LOctava15	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (4)	Para doña Gracia Ladrón	Octava 4. Dedicada a doña Gracia Ladrón. Paronomasias y paradojas jugando con Gracia-desgracia.
LOctava16	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (5)	Para una doña Desprecia	Octava 5. Dedicada a doña Desprecia. Juego de paradoja y bisemia con su nombre. Comparación con el personaje de Lucrecia. No indica ni nombre ni apellido de la dama, pero hace alusión al luto (¿viudez?).
LOctava17	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (6)	Para una doña Ventura	Octava 6. Dedicada a doña Ventura, casada con un marqués. Mención a María Magdalena.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava18	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (7)	Para una doña Leonor	Octava 7. Dedicada a Leonor Guálvez, esposa de Berenguer Aguilar. Mención de Salomón y la reina Saba. Vega asocia la figura de Leonor a la del mote 36 del <i>Libro de damas</i> (Vega 2006).
LOctava19	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (8)	Para doña Ana Mercader	Octava 8. Dedicada a doña Ana Mercader, esposa de Miguel Fernández de Heredia. Esta dama se identifica en el mote 68 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006).
LOctava20	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (9)	Para tres puestas al cielo	Octava 9. Dedicada a Mari Ángeles, Catalina («Catalinda») y Ioana («Joanamor») ¿de Aguilar? Por la referencia al «águila» en el v. 3.
LOctava21	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (10)	Para una matadora	Octava 10. Dedicada a María ¿Sanoguera? Por la alusión: «sano era...».
LOctava22	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (11)	Para doña Theodora	Octava 11. Dedicada a Theodora de Carroç y de Artés.
LOctava23	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (12)	Para una aragonesa	Octava 12. Dedicada a Francisca de Aragón, casada con Ioan Valterra. Vega Vázquez (2006: 176) lo relaciona con el mote 33 del <i>Libro de motes</i> . Véase más abajo para Valterra.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava24	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (13)	Para dos de gran blasón	Octava 13. Dedicada a doña Mencia y doña Ana ¿Mencia Manrique y Ana Vique? El mote 16 del <i>Libro de Motes</i> va dedicado a Mencia Manrique, véase Vega (2006).
LOctava25	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (14)	Para las tres saboyanas	Octava 14. Dedicada a doña Beatriz, doña Ana y doña Francisca de Saboya.
LOctava26	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (15)	Para una doñana Blanes	Octava 15. Dedicada a doña Ana Blanes.
LOctava27	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (16)	Para una su cuñada	Octava 16. Dedicada a la mujer de Blanes. Mención de Narciso.
LOctava28	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (17)	Para quien nada le falta	Octava 17. Dedicada a Joana de Cardona, esposa de Alfonso de Aragón, Duque de Segorbe.
LOctava29	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (18)	Para una linda Pallás	Octava 18. Dedicada a una dama Pallás casada con un Margarit.
LOctava30	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (19)	Para una de este son	Octava 19. Dedicada a la mujer de Pedro Sans. Mención a los personajes bíblicos de Sansón y Dalila («Dalidá», con etimología griega y acento agudo, para rimar).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava31	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (20)	Para doña Beatriz Vique	Octava 20. Dedicada a doña Beatriz Vique.
LOctava32	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (21)	Para dos lindas Violantes	Octava 21. Dedicada a ¿Violante Pallás y Pujadas, Violante de Borja?
LOctava33	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (22)	Para tres de muy gran buelo	Octava 22. Dedicada a tres damas apellidadas Garcías. Una de ellas de nombre Joana casada con un Villarasa. Juego de calambur por paronomasia: «garças son estas Garcías». Mención al trovador gallego Macías.
LOctava34	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (23)	Para una que es el norte	Octava 23. Dedicada a Joana Jofré. Vega establece una comparación entre «es el norte» y el del recurso poético «Estrella Diana» con el significado de astro que orienta (2006:296). En el <i>Libro de motes</i> se utiliza este recurso en el mote 91 a Castellana Bellvís, personaje de <i>El cortesano</i> .
LOctava35	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (24)	Para tres lindas cometas	Octava 24. Dedicada a tres damas apellidadas Fenollet.
LOctava36	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (25)	Para dos que están vezinas	Octava 25. Dedicada a una dama Milán y otra dama Ferrer.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava37	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (26)	Para una Sanoguera	Octava 26. Dedicada a María Sanoguera.
LOctava38	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (27)	Para una doña Ioana	Octava 27. Dedicada a doña Joana casada con un Vilanova.
LOctava39	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (28)	Para dos cuñadas bellas	Octava 28. Dedicada a doña Esperanza d'Espés y doña Joana Centellas. La primera aparece en el mote 56 en el <i>Libro de motes</i> , Vega (2006). Esta figura de Esperanza d'Espés la estudia Boase (2022), es hija del Mayordomo Ramón de Espés e Isabel Fabra. Es cuñada de Ángela de Sanctàngel y aparece asimismo en la poesía de Antonio de Velasco publicada en el <i>Cancionero general</i> (1511).
LOctava40	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (29)	Para una Castellví /.../ quien tras su castillo vela, / mejor velador no vi	Octava 29. Dedicada a doña Rafaela Castellví. Incluye esos dos versos (vv. 3-4) sobre la vela, con ecos de cancioncilla popular (Frenk, 1091), como los también comentados de la Jornada Sexta: «El desseo siempre vela, / mira y buela». Véase para la canción de vela, Badia Herrera (2012). Una Rafaela con el mismo elemento de la vela aparece en el mote 20 de <i>Libro de motes</i> , Vega (2006).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava41	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (30)	Para quien valen por ciento	Octava 30. Dedicada a doña Castellana y doña Violante, cuñadas. Podrían identificarse como Castellana Bellvís, esposa de Pedro Másco, y Violante Mascó. La primera puede identificarse con la dama del mote 91 y la segunda aparece identificada en el mote 76 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006).
LOctava42	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (31)	Para doña Dorothea	Octava 31. Dedicada a doña Dorothea Pellicer y Escrivá.
LOctava43	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (32)	Para una linda Cardona	Octava 32. Dedicada a ¿Estrella, Ángela? Cardona, casada con un Milán.
LOctava44	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (33)	Para tres Borjas Ioanas	Octava 33. Dedicada a tres Joanas Borjas, sobrinas de Joan Honorat.
LOctava45	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (34)	Para una doña Luisa	Octava 34. Dedicada a doña Luisa Peñarroja y Pujadas.
LOctava46	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (35)	Para una doña Mencia	Octava 35. Dedicada a doña Mencia Margarit y Mascó. Mención de Cleopatra.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava47	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (36)	A doña Agraída Parda	Octava 36. Dedicada a doña Agraída, doña Rubina y doña Agustina Parda.
LOctava48	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (37)	A las lindas Escrivanas	Octava 37. Dedicada a dos damas con apellidos Escrivá y Vilaragut. La referencia a «dama de sala y ventana» se puede relacionar a la función socializadora de este lugar, como también lo hace en el mote 31 de su <i>Libro de motes</i> (Vega, 2006: 210-211).
LOctava49	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (38)	Para doña Madalena	Octava 38. Dedicada a doña Madalena Sanoguera y de Pujadas.
LOctava50	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (39)	Para una gentileza	Octava 39. Dedicada a una dama de quien no se especifica nombre ni apellido. Aunque la mención repetida de la «cruz» hace pensar en ese nombre: Cruz. Mención, a propósito de esa «cruz» del mártir san Andrés (con su cruz de aspas).
LOctava51	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (40)	Para aquella muy galana	Octava 40. Dedicada a doña Joana Ladrón, hija de Diego Ladrón. Se introduce alusión a Margarita, la dama a la que sirve Milán. Esta dama aparece también referenciada en el mote 44 del <i>Libro de Motes</i> , Vega (2006).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava52	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte. (41)	Para otra Doñana Vique	Octava 41. Dedicada a doña Ana Vique, con su epíteto nobiliario: «señora de Bétera».
LOctava53	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (42)	Para una doña Marquesa	Octava 42. Dedicada a una dama apellidada De la Cerda, marquesa y condesa de Almenara.
LOctava54	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (43)	Para tres lindas Vidalas	Octava 43. Dedicada a tres damas de la casa Vidal, una de ellas casada con un Aguilar.
LOctava55	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (44)	Para un ángel y Ángela	Octava 44. Dedicada a Ángela Santàngel. Similar es la descripción de la dama en el mote 52 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006). Boase (2022) identifica la figura de Ángela de Sanctàngel, que casa con Pedro Vázquez de Acuña y forma parte de las damas de la reina Germana. Su tío era Lluís de Sanctàngel, tesorero real. Aparece también mencionada en la poesía de Antonio de Velasco y en la copla 82 de la <i>Carajicomedia</i> con el apodo de «La Esparteñera», asociado al negocio del esparto desarrollado por la familia Sanctàngel En otros motes del Almirante de Castilla y documentos oficiales cambia su nombre a «Beatriz».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
				Véase el desarrollo sobre la familia Sanctàngel y esta figura femenina en el artículo de Boase (2022).
LOctava56	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (45)	Para un otra su hermana	Octava 45. Dedicada a una dama Borja casada con el gobernador Ferrer.
LOctava57	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (46)	Para una Alpona y Parda	Octava 46. Dedicada a una dama apellidada Al[a]ponta y Pardo. Se incluye un mote que menciona a Moriana, protagonista del <i>Romance de Moriana y Galván</i> .
LOctava58	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (47)	Para dos lindas que vi	Octava 47. Dedicada a una dama Parda (Pardo) y otra Castellví, casadas con dos Vilanova.
LOctava59	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (48)	A doña Laudomia irás, / que un galán dixo por ella: / — Esta es cierto la más bella / qu'en mi gala vi jamás. / Esta remontó mi corte, / por ella sé qu'es amor: / <i>Laudomia sorte, amor, / Laudomia sorte</i> .	Octava 48. Dedicada a doña Laudomia. Calambur con el nombre y el emblema del marqués de Cenete: « <i>Laudomia sorte</i> ». Boase (2016: 50-52) descubre que se trata de Laudomia Burguerino, hija de un comerciante italiano casado con Catalina López de Perona, hija de un boticario valenciano. Milán la había introducido ya en su <i>Libro de motes</i> : «La dama qu'e[n] su mote está, / si la veis en esta sala / dezilde, con mucha gala: / 'Laudomia, Laudomia'».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
				Véase Vega Vázquez (2006: 261).
LOctava60	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (49)	A una que se fue y será	Octava 49. Dedicada a la marquesa de Heredia ¿Jerónima Beneito?. La referencia a «su gala fue comedia» parece corresponder a esta dama. Aparece también en el mote 12 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006).
LOctava61	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (50)	Para una doña María	Octava 50. Dedicada a doña María de Robles, mujer de Diego Ladrón. Esta dama aparece en el mote 78 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006).
LOctava62	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (51)	Para una doña Raphela	Octava 51. Dedicada a doña Rafaela, casada con un Almunia.
LOctava63	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (52)	A Doñana Mompalau /... / Por ella se acertó / sacar la contramesana	Octava 52. Dedicada a doña Ana Mompalau. Calambur alusivo a la «contramesana» (<i>contra-més-Ana</i>), ya visto en la invención sobre la misma Ana de la Jornada Primera. Es juego de palabras por disociación (Chevalier, 1992: 53). Mención de Petrarca y su amada Laura. La referencia a «dama de sala y ventana» se puede relacionar a la función socializadora de este lugar, como también lo hace en el mote 31 de su <i>Libro de</i>

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
				<i>motes</i> (Vega, 2006: 210-211).
LOctava64	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (53)	A dos hijas de esta dama	Octava 53. Dedicada a doña Inés y a doña Merina (hijas de Ana Mompalau). A la primera, le dedicó ya los versos del <i>Libro de motes</i> , 60: «Buscad bien por estas damas / si halláis alguna Inés / y dezilde una es. // Inés, / en el mundo, una es; / sola fénix en el mundo, / sin igual ni sin segundo». Véase Vega Vázquez (2006: 236).
LOctava65	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (54)	Para una Borja y Aguilar	Octava 54. Dedicada a doña Ángela Borja y Aguilar. Véase Boase (2022).
LOctava66	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (55)	Para dos lindas estrellas	Octava 55. Dedicada a las mujeres de dos Borja y Granullés. El empleo de la metáfora lumínica es habitual en la obra de Milán, véase Vega (2006).
LOctava67	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (56)	Para una Ángela condesa	Octava 56. Dedicada a Ángela de Aragón y del Milán, condesa de Almenara. Juego bisémico con el apellido y los fuegos como mensajes emitidos desde la «almenara» (torre de vigilancia). Véase Boase (2022)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava68	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (57)	Vete al otro mundo, ve	Octava 57. Dedicada a doña Isabel Ferrer, mujer de Joan Mercader. (No confundir con la homónima esposa de Baltasar Mercader).
LOctava69	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (58)	Para doña Violante	Octava 58. Dedicada a doña Violante de Pallás y de Artés, casada con un Ximén Pérez. Alude a los ejemplos elativos de Raquel (bíblico) y Lucrecia (romano).
LOctava70	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (59)	Para una gobernadora	Octava 59. Dedicada a la mujer del gobernador de Borja y Cabanillas.
LOctava71	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (60)	Para la estrella Diana	Octava 60. Dedicada a Jerónima Exarque, señora de Callosa. Se utiliza el recurso de la “Estrella Diana”. Vega apunta que es habitual en la poesía de cancionero, esta estrella representa el Planeta Venus asociado a la belleza (2006: 295-296).
LOctava72	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (61)	Para una doña María	Octava 61. Dedicada a doña María Valterra. Calambur entre su apellido y «mas no enterrada».
LOctava73	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (62)	Para doña María Flos	Octava 62. Dedicada a doña María Flos, casada con un Valterra y servida por el Comendador Montagud.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava74	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (63)	Para una de gran norte	Octava 63. Dedicada a una dama apellidada Vilanova y Catalá. Calambur con corte-cortesana (como hemos visto con «partesana»).
LOctava75	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (64)	A doña Speranza Despés	Octava 64. Dedicada a doña Esperanza Despés, mujer de Sanctàngel. Boase analiza finamente el juego de paronomasias y calambur entre el nombre, apellido y el sentido, aquí, de la «esperanza». Se menciona a su suegra «Francisca Centelles» y se emplea un juego poético con sal-salada, vinculado al negocio salero de la familia Sanctàngel en La Mata (2022: 83-84).
LOctava76	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (65)	Para su suegra Centellas	Octava 65. Dedicada a doña Francisca Centellas, mujer del segundo conde Oliva, Serafín Centelles, patrocinador del <i>Cancionero General</i> de 1511.
LOctava77	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (66)	Para quien fue tal muger	Octava 66. Dedicada a Violante Ferrer y Castellví
LOctava78	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (67)	Para una doña Luysa	Octava 67. Dedicada a doña Luisa, mujer de Ramón Pedro Maza y de Ladrón, y a su hermana doña Violante.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava79	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (68)	Para una dama de talle	Octava 68. Dedicada a una dama que fue señora de Heriza ¿Jérica?
LOctava80	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (69)	Para un otra dona Ioana	Octava 69. Dedicada a doña Ioana Cañavate y Corberán.
LOctava81	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (70)	Para doña Margarita	Octava 70. Dedicada a doña Margarita Corberán y Cruilles.
LOctava82	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (71)	Para tres de admiración	Octava 71. Dedicada a tres damas Borjas y Margarit.
LOctava83	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (72)	Para una doña Francisca	Octava 72. Dedicada a doña Francisca, señora de la Daya.
LOctava84	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte(73)	Para quien no se desmanda	Octava 73. Dedicada a una dama de Boil, casada con Joan Vilarasa.
LOctava85	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (74)	Para una Villarasa	Octava 74. Dedicada a doña Rafaela Villarasa.
LOctava86	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (75)	Para doña Joana Aguilón	Octava 75. Dedicada a doña Joana Aguilón.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LOctava87	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte (76)	Para dos de gran primor	Octava 76. Dedicada a Jerónima e Isabeth Beneito.
LOctava88	SEXTA	IV.2; escena final; [Razón]	<i>Si de longe vides & profundus eris...</i>	Octava de arte mayor, en dodecasílabos y decasílabos): — ABBACDDC—. En latín. Consejos de lectura de la obra.

3.3.1.4. Quintillas

El uso de la quintilla en la poesía renacentista española es muy frecuente. Anotamos las 18 unidades de quintillas exentas que hemos localizado a lo largo de las Jornadas, pero las quintillas aparecen, además, como integrantes de coplas y décimas. Todas las quintillas exentas o independientes, excepto dos, aparecen en la Tercera Jornada, en concreto en la *Farsa de las galeras*. Los otros dos ejemplos se ubican en la Cuarta, a propósito de una respuesta de Luis Milán a la conversación nobiliaria y una intervención en la *Montería*. Siempre se sigue el mismo esquema métrico: *abaab*.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: QUINTILLAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LQuintilla1	TERCERA	II.1; escena 3; doña Joana de Guzmán	Señora doña Luisa, / no's dirán como al frisado	Prosa en impreso. Políptoton frisado-frisa. Contraposición entre el frisado y el brocado, dos tipos diferentes de tejidos. Esta quintilla alude al refrán «Caida la frisa, viene la risa». El abandono y desaliño en el vestir suelen ser causa de risa e hilaridad.
LQuintilla2	TERCERA	II.2; escena 3; Dama-capitán [Farsa]	Cavallero de verdad.	Rima: —abaab—. La dama ensalza la bondad del capitán que le ha ayudado a sobrellevar el cautiverio.
LQuintilla3	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C1 [Farsa]	Cavallero, vuestra es.	Rima: —abaab—. La dama señala las virtudes de su caballero, la valentía y la cortesía. Políptoton cortés-cortesano.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LQuintilla4	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C2 [Farsa]	Cavallero, vos vencistes.	Rima: —abaab—. La dama reconoce la victoria ante el turco y ante ella por haberla liberado.
LQuintilla5	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C3 [Farsa]	Cavallero vencedor.	Rima: —abaab—. La dama atribuye la victoria al amor que siente el caballero.
LQuintilla6	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C4 [Farsa]	Cavallero para dos.	Rima: —abaab—. .La dama destaca la habilidad para pelear de su comendador.
LQuintilla7	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C5 [Farsa]	Buen cavallero engañoso.	Rima: —abaab—. La dama destaca su inteligencia al combatir y su capacidad de engañar al enemigo. Políptoton engañoso-engaño.
LQuintilla8	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C6 [Farsa]	Si yo el amazona soy.	Rima: —abaab—. La dama compara a su comandador con Héctor y a ella misma con Pentásilea.
LQuintilla9	TERCERA	II.2; escena 3; Dama C7 [Farsa]	Cavallero, no burláys.	Rima: —abaab—. Los enamorados comendadores, como amados penados, se describen con fuerza para vencer a los turcos.
LQuintilla10	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 1 [Farsa]	Cavallero, bien mostráys	Rima: —abaab—. Paradoja penas- gloria. La dama ensalza al comendador.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LQuintilla11	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 2 [Farsa]	Lo que yo podré dezir	La dama hiperboliza e ironiza sobre las gracias a Dios (Cristo). Contraposición vida-muerte. Añade el elemento de la risa.
LQuintilla12	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 3 [Farsa]	A mi turco le ha ydo	Rima: —abaab—. La dama resalta la obediencia del turco al ser vencido. Políptoton mandado-desmandado.
LQuintilla13	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 4 [Farsa]	Esso no pudiera ser	Rima: —abaab. La dama asegura al caballero que no podía amar al turco.
LQuintilla14	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 6 [Farsa] / Dama 6	Celos querría tener	Rima: —abaab—. Quintilla partida en dos intervenciones. El caballero y la dama hablan sobre los celos.
LQuintilla15	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 8 [Farsa]	Nadi os lo dirá, señor	Rima: —abaab—. La dama vence el miedo gracias a la confianza en el valor de su comendador.
LQuintilla16	TERCERA	II.2; escena 4; Dama 9 [Farsa]	Sí sentí, pues allegaron	Rima: —abaab—. La dama cuenta al comendador cómo sintió los tiros. Mención al Eco mitológico.
LQuintilla17	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 1 [Farsa]	Damas que vengarse quieren	Rima: —abaab—. El caballero ofrece a las damas que respondan como se les antoje, si es que se quieren vengar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LQuintilla18	CUARTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Pues mandar es ser mandado en paz quiero siempre estar...	Rima: —abbab—. Prosa en impreso. Utiliza de nuevo la técnica de coger el nombre de la amada: «de su nombre soy nombrado Margarite», de modo similar al Melibeo de <i>La Celestina</i> . Políptoton mandar-ser mandado / nombre-nombrado.

3.3.1.5. Redondillas

La redondilla es una de las estrofas más frecuente de la poesía española del Renacimiento. Aunque en este apartado únicamente hemos catalogado 35 unidades, muchas de las coplas, décimas y octavas están compuestas por redondillas, como hemos ido viendo. Aquí solamente reservamos, por tanto, las que van exentas. De su distribución, interesa destacar cómo tienen una presencia especial en la *Farsa de las Galeras* de la Tercera Jornada y en la *Fiesta de Mayo* de la Sexta Jornada. En el apartado de observaciones, hemos destacado aquellas redondillas que aparecen en prosa en el impreso, pero que en la lectura advertimos que pertenecían a esta composición métrica.

Asimismo, incluimos las dos únicas cuartetos exentas que hemos encontrado en la obra, por la similitud en la composición de la métrica y la única diferenciación de su rima. Por último, en el apartado de Motes, se incluyen redondillas en forma de mote sobre el «Palacio tan avisado» de Antonio de Velasco y Diego de Mendoza.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: REDONDILLAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla1	PRIMERA	I.1; escena 1; Duque de Calabria	Mi amor es la retama	La retama es una planta con larga fortuna y tradición en la literatura española (véase Navarro Durán, 1983). Se asocia su amargor con la tristeza, la muerte o las penas de amor. El duque ofrece, sin embargo, una connotación positiva asociada a las facultades medicinales de la misma.
LRedondilla2	PRIMERA	I.1; escena 8; Juan Fernández de Heredia	¡Mirad que Milán y Diego / para competir conmigo!	Prosa en impreso. La mención del «moço de ciego», tras la alusión a los «papirotos» ('papirotazos', 'golpes'), recuerda la figura del <i>Lazarillo</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla3	PRIMERA	I.2; escena 3; doña Violante Mascó	Si de muerte os he librado	Políptoton pagastes-he pagado.
LRedondilla4	PRIMERA	I.2; escena 5; Juan Fernández de Heredia	Recebid este presente	Apelativo lisonjero («mi señora primavera») para la señora amiga de Jerónima, a quien se ofrece un presente poco idílico («un puerco»).
LRedondilla5	PRIMERA	I.2; escena 8; Miguel Fernández	Tenedme por recibido	El ciervo simboliza la pureza (Ciriot, 2006: 135). El marido como rendido servidor de su mujer.
LRedondilla6	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Primero deve venir	Esta redondilla sintetiza la idea de la moderación al hablar, asociada a la prudencia (razonar antes del acto de habla). En el último verso se condensan, en complementarios antitéticos («para dar muerte o bivar») las consecuencias que esas palabras pueden provocar. Hipérbaton.
LRedondilla7	SEGUNDA	I.3; escena 3; Jerónima Beneito	Si no's huviera oýdo	Esta redondilla emplea el juego poético entre el oír y el tañer.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla8	SEGUNDA	I.3; escena final; Francisco Fenollet	Amén, amén dixo, tío.	La redondilla se emplea como coda de la Segunda Jornada.
LRedondilla9	TERCERA	II.2; escena 3; Capitán de las Galeras [Farsa] (1)	Gracias hago a mi Dios	Redondillas que forman parte de coplas novenas. Redondilla 1. Agradecimiento en paralelo a Dios y a la dama por haberle ayudado en su victoria.
LRedondilla10	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 1 [Farsa] (2)	Vuestra es esta mi victoria	Redondilla 2. Agradecimiento a la dama por la victoria. Políptoton venciste-vencer.
LRedondilla11	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 2 [Farsa] (3)	Gracias a Dios verdadero	Redondilla 3. Agradecimiento a Dios y a la dama por ser la responsable en su victoria. Referencia al tópico de la cárcel de amor (caballero como prisionero).
LRedondilla12	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 3 [Farsa] (4)	Señora, ser no pudiera	Redondilla 4. Agradecimiento a la dama: gracias a su amor ha vencido al turco.
LRedondilla13	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 4 [Farsa] (5)	Señora Dios que os crió	Redondilla 5. Nuevo agradecimiento a la dama por la victoria. Políptoton vencido-venció.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla14	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 5 [Farsa] (6)	Lo que dixe engaño era	Redondilla 6. Agradecimiento a la dama por la victoria. Políptoton engaño-engañar, matar- matara
LRedondilla15	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 6 [Farsa] (7)	Vos, victoriosa dama	Redondilla 7. Agradecimiento a la dama por la victoria. Encarecimiento de su figura, comparándola con la amazona Pentasilea.
LRedondilla16	TERCERA	II.2; escena 3; Comendador 7 [Farsa] (8)	Mi señora, ya me veys	Redondilla 8. Agradecimiento a la dama por la victoria. Enaltecimiento de la dama en su calidad de vencedora.
LRedondilla18	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 1 [Farsa] (9)	¡Qué triumpho, qué victoria!	Redondilla 9. Antítesis pena-gloria.
LRedondilla19	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 2 [Farsa] (10)	Diga qué sintió, señora	Redondilla 10. Juego con doble rima interna pies-revés-pies.
LRedondilla20	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 3 [Farsa] (11)	Señoras, bien es saber	Redondilla 11. Turcos vencidos, vueltos servidores de la dama.
LRedondilla21	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 4 [Farsa] (12)	Yo también tengo un dolor	Redondilla 12. Antítesis dolor-amor.
LRedondilla22	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 5 [Farsa] / Dama 5 (13)	Turcos requiebros	Redondilla 13. Redondilla dividida en dos intervenciones (Caballero- Dama). Anáfora vv.1-2.
LRedondilla23	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 8 [Farsa] (14)	Señora, ¿quién me dirá...?	Redondilla 14.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla24	TERCERA	II.2; escena 4; Caballero 9 [Farsa] (15)	¡O, quién supiese, señora!	Redondilla 15. Comparación tiros-suspiros por el recuerdo de la amada. Políptoton tiros-tiraba.
LRedondilla25	TERCERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Siempre os vi, señor don Joan	Prosa en impreso. Políptoton galanas-galán.
LRedondilla26	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Esta vida tan penada	La concepción paradójica y socrática de la ignorancia sabia: «aquel que se salva sabe / que el otro no sabe nada».
LRedondilla27	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Al juego del avejón.	El del abejón era un juego popular. Véase Vega (2006) y Castaño(2022b).
LRedondilla28	SEXTA	I.3; escena 1; Juan Fernández	Ellos han de yr muy derechos	Juego poético entre ir derecho-cojear. Mención del moro Alatar, personaje conocido del romancero.
LRedondilla29	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	¡Passo, passo, mi desseo!	Se inician una serie de apelaciones o peticiones a la personificación del Deseo. Políptoton desseo-desear, matar-muerte.
LRedondilla30	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo, no os engañéys	Rima interna (homoiotéleuton): engañéys- hauéys-saldréys.
LRedondilla31	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo, dexad razones	Rima interna passéys- pornéys.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LRedondilla32	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo porfiador	Metáfora del amor luchador (porfiador) como toro, que amenaza con salir de la barrera.
LRedondilla33	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo, creedme: pues / dessear es gran fatiga	Políptoton desseo-dessear Se menciona el juego del ajedrez.
LRedondilla34	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo, no me enojéys	
LRedondilla35	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor del Milán	Desseo, ya podéys ver	Políptoton puede-podré.

CUARTETAS

En total encontramos solamente 2 cuartetos en toda la obra. Nos referimos exclusivamente a las cuartetos exentas, puesto que también las encontramos formando parte de esquemas estróficos mayores (octavas, décimas, sonetos o coplas), si bien de manera menos frecuente que las redondillas.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: CUARTETAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCuarteta1	PRIMERA	I.2; escena 3; Luis Margarite	Quando en vos me vi salvar	Rima: —abab—. Motivo de la amada como salvadora.
LCuarteta2	SEXTA	II.3; escena inicial; Caballero 7	Señora doña Mencía	Rima: —abab—. La referencia a los franceses viene motivada por la mención de los personajes de Bradamante y Rugier que aparecen en el <i>Orlando enamorado</i> (1483) de Tasso y en el <i>Orlando furioso</i> (1516) de Ariosto.

3.3.1.6. Tercetos

Dentro de las unidades líricas, la variedad métrica del terceto de arte menor, o tercetillo, presenta un total de 25, distribuidos a lo largo de las seis Jornadas. El mayor número lo encontramos en la Primera con 13 ejemplos, y el segundo mayor porcentaje en la Sexta con 10 ejemplos, coincidiendo en ambos casos, por tanto, con los capítulos más extensos. Ni en la Tercera ni en la Quinta Jornada localizamos este tipo estrófico menor.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: TERCETOS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LTerceto1	PRIMERA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Un muerto presenta a otro, / que el amor / mata y haze matador	Rima: —7a4b7b—. Motivo cancioneril del amor vinculado a la muerte.
LTerceto2	PRIMERA	I.2; escena 4; Cantores del Duque	<i>Sicut cervus ad fontes aquarum</i>	Rima: —12A8bb—. Prosa en el impreso. Tópico literario del ciervo herido (desde los Salmos bíblicos hasta sor Juana Inés de la Cruz), pero asociado aquí irónicamente a la infidelidad que sufre el marido.
LTerceto3	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 1; Duque de Calabria	En este copo de amor / le presento a su alteza / una ave qu'es mi firmeza	Rima: —8abb—. Analogía entre el ave y la firmeza.
LTerceto4	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 2; Luis Vique	En este copo de amor, / por ave mía os presento: / «de Mencía es mi contento»	Rima: —8abb—. Amada como motivo de su felicidad.
LTerceto5	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 3; Luis Margarite	En este copo de amor, / por ave os presento yo / que se nombra «vuestro só».	Rima: —8abb—. Analogía del «vuestro só» con el «Melibeo só» de <i>La Celestina</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LTerceto6	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 4; Pedro Mascó	Este copo del amor / de vos y de mí está lleno, / d'un ave qu'es gusto bueno	Rima: —8abb—. Analogía entre el ave y el órgano sensorial del gusto.
LTerceto7	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 5; Juan Fernández de Heredia	En este copo de amor / os presento un ave hermosa, / qu'es la vuestra mariposa	Rima: —8abb—. Metáfora de la amada como una mariposa.
LTerceto8	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 6; Diego Ladrón	En este copo de amor / os presento un muy gran don: / un ave, vuestro ladrón	Rima: —8abb—. Juego con la polisemia ladrón-Ladrón (apellido del protagonista que ofrece este copo a su mujer María); posible latencia del retruécano ladrón-galardón.
LTerceto9	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 7; Francisco Fenollet	En este copo de amor, / por ave Francisco doy, / pues que de Francisca soy.	Rima: —8abb—.
LTerceto10	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 8; Miguel Fernández	En este copo de amor / no's presento cosa vana, / por ave la mayorana	Rima: —8abb—. Calambur mayorana-mayor Ana (Ana Mercader); sustitución y juego fónico con la planta «mejorana».
LTerceto11	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 9; Baltasar Mercader	En este copo de amor / doy lo que de vos más quiero, / un ave qu'es «mucho quiero»	Rima: —8abb—. Epífora en vv.2-3.
LTerceto12	PRIMERA	II.1; escena 3; copo de amor 10; Berenguer Aguilar	En este copo de amor / a mi Leonor se da / por ave mi águila	Rima: —8abb—. Rima interna: amor-Leonor. Leon(or)-águila (por Aguilar) darían la forma híbrida del grifo. «Águila» se ha de acentuar con aguda para rimar: *«aguilá».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LTerceto13	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Luis Milán	Hereditano es el mi amor / Hereditano es / quién me le hizo aragonés	Rima: —8a4b8b—. Mencionado como parte de un villancico. Prosa en impreso. Repetición anafórica vv. 1-2.
LTerceto14	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Mesonero catalán devéys ser / en amores, que dáys mal a comer / y hazéysos pagar a vuestro plazer	Rima: Gemela, —11AAA—.
LTerceto15	CUARTA	I.1; escena 3; Violante Mascó	Que donde se puede perder / quien se haze dessear / le venrán aborrescer	Rima: —8a6b8a—. Prosa en impreso. Paralelismo sintáctico vv.1-2.
LTerceto16	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Quando más miro, más estoy mirando	Rima: —11ABA—. Presentados como «Diálogo de amores» y «razonamiento de un Galán y una Dama» en «tercetos». En efecto, es una serie de 10 tercetos encadenados (los que siguen), que comienza con este. Obsérvese el cambio de entrelazamiento, según dialoguen o monologue el Galán. Políptoton miro-estoy mirando.
LTerceto17	SEXTA	IV.1; escena 1; [Dama]	Tú buscas, amador, muchos enojos	Rima: —11BCB—. Políptoton buscas-busca. Aprovecha «enajos» para forzar la rima esperada: «abriojos» en vez de «abrojos».
LTerceto18	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	No puede ser de vuestra gran belleza / puedan coger sino gran alegría	Rima: —11CDC—. Analogía entre la belleza de la dama y el sentimiento de alegría, jugando con la antítesis entre coger «abrojos» y coger «alegrías»

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
				(planta balsaminácea).
LTerceto19	SEXTA	IV.1; escena 1; [Dama]	Mentir suelen señales cada día	Rima: —11EFE—. Motivo de la fortuna, combinado con los presagios («señales») poco fiables.
LTerceto20	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Bien sé que no hallarán firmeza alguna	Rima: —11ABAABA—. Acusación de inconstancia o falta de firmeza en la mujer.
LTerceto21	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	No tengo yo, señora, confianza	(Rima: —11BCB—. Metáfora marítima: navío/amor-consecución del amor/arribada a buen puerto.
LTerceto22	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Si véys alguna vez que yo me río	Rima: —11CDC—. Galán como servidor de la dama —me tienen por vuestro más que mío—
LTerceto23	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Con mal me tengo por muy bien pagado	Rima: —11DED—. Políptoton pagado-pagué, me enamora-enamorado.
LTerceto24	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Un loco fue d'amor de su señora	Rima: —11EFE—. Tópico literario del loco amor. Presente en <i>El Arcipreste de Talavera</i> o <i>La Celestina</i> .
LTerceto25	SEXTA	IV.1; escena 1; [Galan]	Por ver y oír locuras de cordura	Rima: —11FGF—. Oxímoron: locuras de cordura.

3.3.1.7. Pareados

En la obra hallamos 20 unidades de pareados. Es en la Cuarta Jornada donde encontramos mayor número de los mismos y es curioso que casi siempre aparezcan en prosa. Estos pareados, o bien acompañan otras unidades como apotegmas, o bien se presentan bajo la denominación de requiebros.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: PAREADOS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPareado1	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito (1)	Vos teméys que yo's dixera / quién es vuestra primavera	Empieza una serie de 4 pareados seguidos. Pareado 1.
LPareado2	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito (2)	qu'es tan falsa para vos / como soys falsos los dos	Pareado 2. Políptoton falsa- falsos.
LPareado3	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito (3)	Dezilde qu'es por demás / qu'ella me vesite más	Pareado 3.
LPareado4	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito (4)	pues que vuestros ruiseñores /cantan que me soys traydores	Pareado 4. Motivo animal: ruiseñor relacionada a la invención de la pareja Heredia- Beneito.
LPareado5	PRIMERA	I.2; escena 9; Baltasar Mercader	Si con vos no le hiriera, / no muriera	Presentado en el texto como requiebro.
LPareado6	PRIMERA	II.4; escena inicial; Francisco Fenollet	Descuydado justador, / <i>nan juste máys en amor</i>	Segundo verso en portugués. Prosa en el impreso. Políptoton: justador-juste.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPareado7	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	[Soltalde], / que harto preso está, / quien d'amores coxo va	Prosa en el impreso. Unidad que se incluye en Apotegma [NBA16]. Analogía con la cárcel de amor.
LPareado8	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Que dos de un mal, / se conocen por señal	Prosa en el impreso. Unidad que se incluye en Apotegma [NBA16].
LPareado9	SEGUNDA	I.3; escena 2; Leonor Gálvez	Nunca os vi tener temor	Prosa en el impreso. Doble pareado. Rima: —aabb—. Incluye dos personajes de la mitología grecolatina: Narciso y Orfeo [Diego Ladrón y Luis Milán]
LPareado10	TERCERA	I.2; escena 1; Diego Ladrón	Si a fiestas se me dan / d'aquellas que yo querría, / siempre deudor le sería	Prosa en el impreso. Motivo del amor como servicio.
LPareado11	TERCERA	I.2; escena 1; Violante Mascó	Que si es leal / no's hará mal	Prosa en el impreso.
LPareado12	TERCERA	I.2; escena 1; Castellana Bellvís	Que no asegura, / qu'es peligrosa armadura	Prosa en impreso. Paradoja: la peligrosa armadura se refiere a la celada (celada que no asegura).
LPareado13	TERCERA	II.1; escena 2; doña Mencia	Que es tan hermosa, / que es muy poco hazella rosa	Prosa en impreso. Enaltecimiento de la belleza de la amada.
LPareado14	TERCERA	II.1; escena 3; Reina doña Germana	Yo no me apartaré de la razón	Prosa en el impreso. Doble pareado: Rima:—aabb—. Mención a don Pedro Milán, primo de Luis Milán y servidor de la Reina.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPareado15	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	Pues estáys engroñada / con quien no's meresce nada	Prosa en impreso. «Engroñada» es catalanismo, de <i>engronyar-se</i> , 'enfadarse'; paronomasia con Logroño, en la línea anterior (García Sánchez, 2019: 218).
LPareado16	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	Salid, veamos con quién hablo, / si es de palacio o del establo	Prosa en impreso. Identificación metonímica entre el lugar y la clase social de la persona.
LPareado17	CUARTA	I.1; escena 1; Criada	Pues a tales preguntas como hazéys, tales respuestas merescéys	Prosa en impreso. Paralelismo sintáctico.
LPareado18	CUARTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Que mi Guzmán y vos, ponzoña soys los dos	Prosa en impreso. A propósito de la ponzoña de las víboras.
LPareado19	CUARTA	I.2; escena inicial; Reina doña Germana	Yo's prometo / de oír de buena gana, / por ser la obra milana	Prosa en impreso. Encomio al autor, Luis Milán.
LPareado20	SEXTA	II.2; escena 1; Cantores del Duque	Bien venga el <i>magio</i> , / el confaloner <i>selvagio</i>	Prosa en impreso. El confaloner es uno de los personajes principales de la Fiesta de Mayo. Podría atribuirse a una <i>canzonetta</i> de origen popular italiana como apunta García Sánchez (2019: 326): <i>Ben venga maggio / e'l gonfalon selvaggio!</i>

3.3.1.8. Sonetos

El soneto es una de las composiciones métricas relativamente novedosas dentro del Renacimiento español. En la obra contamos un total de 45. Indudablemente, la Jornada que mayor número de sonetos contiene es la Sexta, con 39 unidades. En el resto de Jornadas, el soneto cumple una función específica, al servir su presentación como pretexto para el comentario del resto de cortesanos. Este procedimiento ha sido denominado por López Alemany como *sonsoneto* (2016). En la Sexta Jornada se produce una larga exposición de sonetos, algunos con puntuación musical, otros con la caracterización de soneto intercalado. En nuestra opinión, el autor pudo querer recopilar en esta Jornada una serie de composiciones poéticas que habría compuesto con anterioridad. Sobre el análisis métrico, temático y la experimentación del autor a través de los sonetos, Ravasini ofrece un detallado análisis en su artículo dedicado a ellos, titulado justamente: «Poesía y vida de corte: los sonetos en *El Cortesano* de Luis Milán» (2014).

REGISTROS DE UNIDADES LÍRICAS: SONETOS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS1	SEGUNDA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Con alta boz, yo cantaré llorando	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Políptoton llorando-llorar / deseo-desear / desvergonzadamente-desvergonzado. Mención al dios del Amor.
LS2	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	De mí dirán, aquel refrán muy cierto	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Políptoton despertar-despierto. Mención a Alejandro Magno. Visión negativa del amor, el amante como condenado de amor.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS3	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	Quiero passar por todos estamentos	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Paronomasia descontentos-contentos. Políptoton comida-comer / dolorido-dolor. Mención de personajes de la mitología clásica asociados al amor Venus y Cupido.
LS4	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	El gran Sansón se queixa de su amiga	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Paronomasia amiga-enemiga / nombres-nombrémosla-nombrada. Mención de Sansón y Dalida [<i>sic</i>]. Visión de la amada como enemiga.
LS5	TERCERA	I.2; escena 2; Luis Milán	Es tan común burlar de quien os ama	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Se incluye un refrán dentro de la unidad. Políptoton burlar-burlado-burláis. Acusa a la amada de las burlas que ofenden a sus servidores y le suplica quedar exento de ellas.
LS6	QUINTA	I.2; escena 1; Francisco Fenollet	<i>Vince Annibal et no sepe usar poi</i>	Solo se alude explícitamente al inicio, citándolo como soneto de Petrarca (<i>Triunfos de amor</i>).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS7	SEXTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Si voluntad meresce ser pagada	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Anadiplosis en vv. 3-4. Políptoton pagado-pagada / juzgado-juzgada. Paronomasia mereció-desmerece. Habla sobre el merecer el amor de la amada y el pago que recibe.
LS8	SEXTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Hermosa maya, llena de mil flores	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Políptoton ponzoña-emponzoñada. Personaje de la mitología griega, Maya, a quien se dirige.
LS9	SEXTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Para mi bien, y por mi mal os veo	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Se mencionan Tristán, Iseo y Narciso. Políptoton querésime-queredme.
LS10	SEXTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Tan triste estoy, que bivo muy mal sano	Rima: — ABBAABBACDCDCD— . Paronomasia manos-de mano. Políptoton sano-sanos. Mención de César.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS11	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	De bien y mal, mi vida se sostiene	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Poder del amor, que amansa a las fieras (v. 13)
LS12	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Gran bien, durmiendo vengo a ensoñarme	Rima: — ABBACDDCEFGHEH— Soneto intercalado. Políptoton ensoñarme-sueños-ensoñar / crea-recrea.
LS13	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Cabellos principian, cabellos fenescen	Rima: — ABBACDDCEFFEGG—. Mención a Febo. Motivo del poder antagónico del cabello: atracción (brillantes como los de Febo) y peligro. Calambur cabellos-cab(e) ellos.
LS14	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Mortal dolor con quien amor tormenta	Rima: — ABBACDDCEFFEGG—. Paronomasia tormenta-tormentes-tormento-tormentes. Asociación del dolor con el amor cruel (v. 9)
LS15	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Allá me voy a do el amor me guía	Rima: — ABBACDDCEFFGG—. Oxímoron en vv. 9-10. Anadiplosis en vv. 10-11. El amado piensa en la amada hasta el fin (su «voluntad postrera» (v.14)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS16	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Yo voy buscando todos los lugares	Rima: — ABBACDDCEFFEHH—. Metáfora de los ojos como ríos lacrimosos. Juego poético con el mirar como motivo central.
LS17	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	A todo el mundo doy de mi descargo	Rima: — ABBACDDCEFFGG — Apodado como soneto intercalado. Paronomasia cargo-descargo. Políptoton dirán-dirá-diréis. Amada descrita como remediadora del mal del amado, a un tiempo valerosa y piadosa.
LS18	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Pensando en vos, un no sé qué me enoja	Rima: — ABBACDDCEFFEGG—. Llamado soneto «intercalado» (sin explicar el sentido de ese adjetivo). Paronomasia antoja-enoja. Juego de asociación entre la desconfianza y el «accidente», señal de muerte.
LS19	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Al pie d'un monte, cerca d'una fuente	Rima: — ABBAABBACDCDCD—. Temática pastoril. Mención a Cupido. Conversación entre el poeta y el pastor que busca una hierba para sanar su dolor de amor.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS20	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	D'un árbol d'amor yo vi que colgava	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Temática pastoril: los pastores y pastoras —y el poeta— se prueban en el Manzano de Amores. Similar a la Fuente del Deseo.
LS21	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Linda Thamar, más bella que la rosa	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Mención de Tamar, elogiando su belleza. Políptoton despreciado-despreciar.
LS22	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Supe d'amor, una cosa escusada	Rima: — ABBAACDECDE—. Políptoton comenzada-comenzar. Juego poético con temor-amor, vivir-morir.
LS23	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	O, quién pudiese vivir sin deseo	Rima: — ABBACDDCEFFEGG—. Apodado como soneto intercalado. Juego antitético: llorar-reír (vv. 13-14). Juego conceptual con el deseo, la tristeza y los suspiros de amor.
LS24	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Como el dulçor de la dulce armonía	Rima: — ABBAABBACDCDCD— . Juego poético vinculado a la esfera musical: armonía-melodía-cantáis. Resonancias manriqueñas en torno al tópico del <i>tempus fugit</i> : «la dulce armonía / haze acordar cualquier tiempo pasado». Paronomasia sequedad-secando.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS25	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Nació quando's vi lo que no quisiera	Rima: — ABBAABBACDECDE— Políptoton naciendo-nace- nacer. Personaje mitológico Diana.
LS26	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Siempre querría con vos endeudarme	Rima: — ABBAABBACDCDCD— . Paronomasia cruz- crucificarme / pagara- pagado-pagador / mostrar- mostrastes.
LS27	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Sintiendo voy d'amor gran agonía	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Apodado como soneto intercalado. Asociación agonía-ausencia de alegría. Políptoton allana- allanará. Paronomasia castillo-castellano.
LS28	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	De paraxismo d'amor voy tollido	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Cupido. Paralelismo antitético en v. 5: «por vos gané, por vos m'he perdido». Juego hiperbólico: sanar-muerto- doctor-«paraxismo» (paroxismo).
LS29	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Tiró mi querer el mal que he tirado	Rima: — ABBAABBACDCDED— . Alegoría astrológica de la amada como estrella asociado al recurso de la «Estrella Diana» que emplea en algunas de las octavas del <i>Toma, vivo te lo do</i> . Asimismo, en el v..6 «Mata venado, será mi porfia». Similar al refrán conocido «Porfia mata

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
				venado».Lo utiliza también en el mote 94 del <i>Libro de Motes</i> , Vega (2006). Anáforas en vv. 1-4 (mal). Paronomasia sana-sanado.
LS30	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Rosa d'abril cogida en la mañana	Rima: — ABBAABBACDECDE—. Mención al dios del Amor. Revitalización de los cinco sentidos del poeta (con antítesis o <i>impossibilia</i>). Políptoton oír-oyendo / toque-toca.
LS31	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Yo sentí en veros el mal, no temido	Rima: — ABBAABBACDECDE—. Mal de terciana (fiebres intermitentes que se repiten cada tercer día). Juego con la enfermedad de amor: terciana de amor, antítesis frío-caliente.
LS32	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Señala las horas el norte su estrella	Rima: — ABBAABBACDECDE—. Mención a las «Indias crueles» en la alegoría del viaje amoroso sin norte. Políptoton pierde-perderos.
LS33	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Pensando en vos está mi pensamiento	Rima: — ABBAABBACDECDE—. De nuevo introducido, sin explicación, como «soneto intercalado». Alegoría marítima: marea de amor. («crescente»-«menguante»). Contraposición alegría-tristeza. Políptoton pensando-pensamiento.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS34	SEXTA	I.2; escena final; Luis Milán	Dulce cuidado y amargo deseo	Rima: — ABBAABBACDECDE— . «Soneto intercalado». Antítesis <i>dulce amaritado</i> , a propósito del mal de amor: dulce-amargo / vida-muerte. Paronomasia contenta-descontenta / cuenta-descuenta.
LS35	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán	No porfiar hablando descontentos	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Amada como reina y poeta como vasallo. Políptoton sufrido-sufrida.
LS36	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Yo retraté su gesto muy hermoso	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Dios de Amor. Retrato de la amada. Políptoton desdeñado-desdeñoso / rabioso-rabiosa.
LS37	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Seguir a quien ningún respeto tiene	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Alusión comparativa al juego de cañas: «yo juego bien y vos hazéis mal juego». Políptoton mandar-mandado / honrado-honra.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS38	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Espejo soys d'amor desamorado	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Juego poético con el espejo. Mención a Narciso y a Lucifer-Luzbel, para luego jugar con el calambur Luzbel-Luzmal.
LS39	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Nunca pensé que mal por bien viniese	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Enfermedad de amor. Alusión al peligro del «mal francés» (mal venéreo). Mención a Durandarte. Políptoton muera-muerte.
LS40	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Temor y amor, amor es verdadero	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Cupido. Asociación temor-amor. Políptoton enemiga-enemigo.
LS41	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	La Perramor es está perra mía	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Incluye el perro como animal asociado a la fidelidad. El poeta pide a la amada que lo cure y promete servirla mientras viva.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LS42	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	¿Quién osaría, por mucho que osasse...	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Tópico del amor loco. Políptoton osaría-osase / loquear-loco-loqueando.
LS43	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	El marear que el mar d'amor nos haze	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Tópico del mal / mar de amor. Paronomasia desplaze-plaze. Asociación de títulos nobiliarios con facultades que el amor domina.
LS44	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Soñado he lo que no fue soñado	Rima: — ABBAABBACDECDE— . Epanadiplosis en v.1. Mención de Hero y Leandro, sintetizando su trágica historia. Juego Hero-Nero para asociar a la dama con el tirano.
LS45	SEXTA	III.1; escena 3; Luis Milán	Un hijo sé que nace de ignorancia	Rima: — ABBAABBACDCDCD— . Políptoton enojando-enojar. Asocia la crueldad de la dama con un rey de los Godos (no específica cuál) y los lugares que conquista provoca la desolación en el poeta.

3.3.1.9. Canciones

El género canción aglutina todas aquellas composiciones poéticas apodadas como villancico o canción. Siguiendo a Colella, estos géneros no son fácilmente distinguibles dentro de la obra de *El cortesano* (2019: 240). La canción tiene éxito en la literatura hispánica y en la italiana. En esta unidad observamos 23 unidades. Las canciones de villancico poseen una estructura métrica fija: estribillo (canción) + mudanza + vuelta. En esa vuelta, la repetición puede darse en la rima, en las palabras, o hasta en uno, dos o tres versos.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: CANCIONES

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción1	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 1 [Farsa]	En mi gesto se os amuestra	Estribillo de tres versos de un villancico que se repite en la vuelta tras la mudanza.
LCanción2	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 2 [Farsa]	Yendo y viniendo	Villancico compuesto sobre el estribillo de una canción. Rima: — ababcdcdabab—. Se incluye la LPT27 (Frenk 58B) en vv.1-4 y vv. 11-12. Contraposición risa/llanto. Comparación fuego/amor.
LCanción3	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 2 [Farsa]	Quando más os veo	Canción de villancico con un desglose propio del villancico: estribillo (canción) + mudanza + vuelta. Depende de la canción la vuelta puede repetir 1, 2 o 3 versos (o palabras, o rimas) La canción puede proceder de la tradición popular, otras son creación original del autor.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción4				Rima: — ababddcabab—. Políptoton enamorado-amor. Mención a Teseo (Ariadna), como ejemplo del falso amor.
	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 3 [Farsa]	Quando más y más os miro	Canción de villancico. Políptoton sospiro-sospirar.
LCanción5	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 3 [Farsa]	Si os creyese cantaría	Canción de villancico. Mención a un romance (LR9). Políptoton sospirar-sospiros. Falsos suspiros.
LCanción6	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 4 [Farsa]	¡Ay, qué me matáys!	Canción de villancico. Políptoton matáys-muerto / burláys-burlar-burlas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción7	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 5 [Farsa]	¡Vaya, vaya en hora mala!	Canción de villancico. Analogía del vivir-penar. Tradición popular.
LCanción8	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 5 [Farsa]	¡Venga, venga en hora buena!	Canción de villancico. Políptoton burla-burlara. Tradición popular.
LCanción9	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 6 [Farsa]	Loco estoy del mal que siento	Canción de villancico. Juego poético con la locura por amordura. Creación propia.
LCanción10	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 6 [Farsa]	Un loco tengo donoso	Canción de villancico. Políptoton loco-loquear. Creación propia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción11	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 7 [Farsa]	Con dolores descorteses	Canción de villancico. Se menciona un romance (LR10). Mal francés referido a la sífilis.
LCanción12	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 7 [Farsa]	¡Buena pro os haga, señor!	Canción de villancico. Mal francés referido a la sífilis.
LCanción13	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 8 [Farsa]	No sé qué me digo	Canción de villancico. Símbolo del higo asociado a la fertilidad (Chevalier, 2018: 874).
LCanción14	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 8 [Farsa]	Si l'amor nos da un higo	Canción de villancico. Políptoton riseta-reís. Dar a alguien la castaña es una locución verbal con dos significados, engañar y molestar (DLE).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción15	CUARTA	I.2; escena 1; [Helena]	Ojos que me véys en Troya	Rima:— abbcddcbb—. Helena entona esta queja por el rapto de Paris. Estribillo en vv. 1-3 y 10.
LCanción16	CUARTA	I.2; escena 1; [Policena]	Aguas de la mar: / miedo he	Rima: — abbcddcbb—. La quintilla hace de mudanza con una vuelta (bb) que repite, en este caso, los dos últimos versos del estribillo. Policena verbaliza sus sentimientos. Su estribillo en los vv. 1-3 y 9-10 procede de una unidad de lírica popular tradicional recogida por Frenk en el núm. 963. Estribillo en vv.1-3 y vv. 9-10.
LCanción17	CUARTA	I.2; escena 1; [Andrómaca]	¡O, qué fresco y claro día!	Rima: — abaaccaaba—. Andrómaca entona esta canción que recuerda a los tópicos del <i>collige virgo rosas</i> (vv. 4-6) y el <i>carpe diem</i> . (vv. 5-7). Repetición del estribillo vv.1-3 y 9-10.
LCanción18	CUARTA	I.2; escena 1; [Casandra]	Si ventura no se muda	Rima: — abbcddcbb—. Cassandra pronostica la destrucción de Troya. Estribillo en vv.1-3 y 9-10. Tópico literario de la fortuna.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción19	CUARTA	I.2; escena 1; [Creusa]	Contra ventura	Canción de villancico. Paralelismo sintáctico en vv. 5-6.
LCanción20	CUARTA	I.2; escena 1; [Casandra]	¡O, Troyanos, mejor fuera!	Canción pronunciada por Casandra. Cassandra proclama su verdad frente al conflicto de la guerra.
LCanción21	CUARTA	I.2; escena 1; [Héctor]	Casandra, no pongas temor	Canción. Contestación de Héctor a Cassandra.
LCanción22	QUINTA	I.1; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Bella, de vos só enamorós	Interpretación propia de canción popular <i>Bella de vos...</i> estudiada por J. Romeu i Figueras (1999). Versión recogida en <i>Cancionero general</i> (1511), <i>Cancionero del Duque de Calabria</i> (1550), <i>Flor d'enamorats</i> (1561) de Joan Timoneda y la interpretación moderna del

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LCanción23				cantoautor catalán Raimon.
	QUINTA	I.1; escena inicial; Canónigo Ester	Tot lo mon m'està mirant / Com si fos una donzella...	Parece que se trata de una canción popular catalana, no se han encontrado fuentes. Podría ser también una creación propia a imitación de la anterior.

3.3.1.10. Motes

El mote es la composición con mayor número de unidades líricas dentro de la obra. De las 166 unidades podemos dividir diferentes tipos de motes: 1. Los motes-invencciones que se utilizan para presentar a personajes de la obra o de las representaciones teatrales. 2. Los motes o apodos burlescos que se ofrecen los cortesanos entre ellos. 3. Los motes como juego poético en el caso de Antonio de Velasco (Quinta Jornada). 4. Los motes y otras unidades —motes que introducen glosas o motes insertos en otras unidades como Apotegmas—. El primer grupo es el que más tradición poética posee. Las «palabras de invención» o «letras de invención», son elementos textuales que se integran, junto con muchos otros, cuando se describen con todo detalle piezas pequeñas (ropas, banderas, divisas o armaduras) de los protagonistas de determinados textos. Estas letras de invención cumplieron un papel distintivo y ornamental, complementario de lo que hicieron los emblemas heráldicos, que identificaban apellidos, familias, o bien ofrecían símbolos de afirmación política o de estatus nobiliario. También fueron un sofisticado vehículo de expresión de mensajes cortesanos poéticos y amorosos entre los siglos XV y XVI. Se trata de lo que hoy llamaríamos poesía gráfica o ilustrada, que puede incorporarse a la indumentaria.

La «invención» poética es, en literatura, uno de los subgéneros del enigma, un híbrido entre la expresión figurativa y la verbal. El enigma se trata de una alegoría en la que las analogías establecidas resultan especialmente oscuras. El portador de la invención es habitualmente un caballero que desfila o que justa, y que muestra en una bandera, en una cimera, en un bordado de la ropa, en un complemento de su indumentaria, o en las gualdrapas de su caballo, un dibujo o un objeto —una planta, una cabeza de animal, unas llamas de fuego, por ejemplo—, al tiempo que comenta su recóndito sentido, que normalmente tiene que ver con sus sentimientos de amor, angustia, fidelidad, etc., y lo hace mediante unos pocos versos (generalmente, de dos a cuatro octosílabos o versos de tamaño más corto). Excepcionalmente, podrá ser portada por damas, como es el caso de *El cortesano*. La invención poética es imposible de descifrar si se da el «mote» por sí solo; debe relacionar ese «mote» con el símbolo o icono de la divisa, o con el dibujo bordado en la ropa. El «mote» es un género poético breve que puede presentarse como un solo verso octosílabo, aunque también se encuentra como una composición de dos a cuatro octosílabos. En el primer caso, suele acompañar a una glosa y formar parte de la

primera sección introductoria (Rodado, 2000: 173). Siendo el «mote» un género poético breve, se corresponde con el recurso retórico de la *brevitas*, una de las figuras que la poesía del Renacimiento con más revalorización.

De modo que las «invenciones» combinan el empleo de dos recursos retóricos, la obscuritas y el enigma, junto con la *brevitas*, haciendo que las composiciones sean de complejo entendimiento. Siguiendo a Casas Rigall, la palabra o la imagen visual normalmente proporcionan suficientes pistas para la correcta interpretación, pero sin llegar a aclarar de forma total la adivinanza. Así, el espectador y lector debe tratar de interpretarla (1995: 95- 104). Paolo Giovio en su tratado *Dialogo delle imprese militari y amorose* (1551), considerado como el tratado más completo sobre el tema, apuntaba que la invención no debía ser tan difícil para requerir la ayuda del oráculo de la Sibila, pero tampoco tan fácil para ser entendida por el hombre común. Aún más, el carácter de la «invención» debe ser atractivo introduciendo elementos como animales, plantas o dibujos (Reckert, 1970; Deyermond, 2002). Buen ejemplo de la complejidad que adquieren algunas de estas fórmulas poéticas es la tercera invención de I.1. en *El cortesano*: «Ropas de terciopelo morado, passamanadas de oro y plata, llenas de unos ojales, con un ojo en cada uno d'ellos. Y el mote decía: «Vi que vi». El dibujo de los ojos contenidos en los ojales, acompañado de ese mote de difícil entendimiento, aunque intuimos cuál podría ser su sentido.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: MOTES / INVENCIONES / PAREMIAS VERSIFICADAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV + LM1	PRIMERA	I.1; escena 1; Duque de Calabria y doña Germana	Mi invinción traygo por mote; la retama es mi amor y vos della el amargor.	Rima: —aa—. Motivo: plantas y flores (retama como planta amarga).
LINV + LM2	PRIMERA	I.1; escena 2; Narrador	Por remedar	Vestido de Gilot de terciopelo verde, con una mona en la cabeza y el mote, que puede aludir a su papel burlesco. Una de las acepciones de remedar es: «hacer las mismas acciones, visajes y ademanes que hace otra, generalmente con intención de burla» (DLE).
LINV+ LM3	PRIMERA	I.1; escena 3; Narrador	Vi que vi	Vestidos de Luis Vique y Mencía Manrique de terciopelo morado, pasamanadas de oro y plata con ojales con un ojo. Motivo: órganos sensoriales. Calambur con el apellido Vique.
LINV + LM4	PRIMERA	I.1; escena 4; Narrador	Viola ante mi desseo que la veo. Mi mano muestra con razón / quién está en mi corazón.	Diálogo de motes. El primero alude al nombre de la dama, mediante un calambur —Viola ante-Violante (Mascó)— y el segundo al del marido, pues de la mano decorada sobresale el dedo margarite (meñique), como el apellido de este (Luis Margarite).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV+(LPT)5	PRIMERA	I.1; escena 5; Narrador	Él es de ella y ella es de él.	Ilustran la aparición de dos personajes: «Vino a esta caça don Pedro [Mascó] y la señora doña Castellana [Bellvís]». Descripción de las ropas de ella, de terciopelo encarnado, bordadas con manzanos al natural, de hojas verdes y frutos colorados, con unos letreros con sílabas. Acompañada de la LPT1.
LINV+ LM6	PRIMERA	I.1; escena 6; Narrador	Gozan del que yo quisiera, / cantar en la primavera.	Ropas de terciopelo azul recamadas de hilo de plata y oro, bordados ruseñores. Motivo: bestiaro (ave).
LM7	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima	Señor marido, / hablemos un poco al oýdo.	Motivo: órganos sensoriales (oído).
LM8	PRIMERA	I.1; escena 6; Juan Fernández	Señora muger, / guárdeme Dios de tal hazer.	Motivo: órganos sensoriales (oído).
LINV+LM9	PRIMERA	I.1; escena 7; Narrador	En el medio está lo bueno / que en los extremos / se pierden los que perdemos.	Descripción de «una ropa de terciopelo negro, toda broslada de unas sierpes muy naturales que tenían cortado del pescueço un tercio y de la cola otro tanto». Representación figurativa de la virtud como justo medio. Influencia de <i>Il cortegiano</i> (1528).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV+LM11	PRIMERA	I.1; escena 8; Narrador	Sus ojos son prendedores / que los míos aprendaron. / Amarillo me dexaron, / como pude meresceros.	Redondilla presentada como mote. Descripción de «vestidos de monte con ropas y montera de terciopelo amarillo, aforradas de tela de plata con muchas guchilladas y prendedores de oro». Motivo: órganos sensoriales (ojos).
LM12	PRIMERA	I.1; escena 8; Luis Milán	Dexad vos esse mi Joan, / que no çufre papirote, / sino a quien le da en el mote / más del palo que del pan.	Redondilla presentada como prosa en el impreso. Motivo: burlesco. «Papirote» juega con el sentido de 'golpe en la cabeza',
LINV+ LM13	PRIMERA	I.1; escena 9; Narrador	Todo estoy hecho oýdos, / en sentiros por oýros. [...] Toda estoy hecha oýdos, / del que oygo de maridos.	Es un diálogo de motes entre Miguel Fernández de Heredia y Ana Mercader, a modo de Pregunta-Respuesta poéticas. Motivo: órgano sensorial.
LINV + (LPT)14	PRIMERA	I.1; escena 10; Narrador	Como flor es de jazmil / el amor de poca fe / que, entre manos, sécase.	Descripción de los vestidos de terciopelo verde con muchas flores de jazmín bordadas. Va acompañada de la unidad de lírica popular tradicional (LPT5).
LINV + LM15	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Corazón de piedrazufre	Serie de cinco invenciones en una misma intervención. La primera juega poéticamente con el azufre y el sentimiento de sufrimiento.
LINV + LM16	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Una vela de nave nombrada Contramesana	Motivo: Contramesana, calambur de «contra mí es Ana».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV + LM17	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Un signo de libra [...] si no, delibra	Motivo: signo zodiacal, el símbolo de la balanza y la invención se conforma a partir de un calambur «sino delibra».
LINV + LM18	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Y otro que por Ana traía una partesana	La invención que se emplea en una partesana, parte de la armadura, es otro calambur «Parte es Ana», el nombre de la dama a la que sirve.
LINV + LM19	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Bivo horas.	Motivo: las bívoras. Calambur.
LINV + LM20	PRIMERA	I.1; escena 11; Berenguer Aguilar	Leonor, de oro es mi invinción, / como muestra este león.	Diálogo de motes entre marido y mujer Motivo: Bestiario. Leonor-león.
LINV + LM21	PRIMERA	I.1; escena 11; Leonor Gálvez	Tras águilas fue mi bolar.	Motivo: Bestiario. Águilas-Aguilar, apellido del marido.
LM22	PRIMERA	I.2; escena 2; Luis Vique	Presento lo que dáys / muerto, pues que vos matáys.	Apodado como requiebro. Figura de la dama cruel.
LM23	PRIMERA	I.2; escena 10; Berenguer Aguilar	Por vuestra vista murió el que os miró.	Motivo: Órganos sensoriales. Apodado como requiebro.
LM24	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Berenguer Mercader	Tus ojos Leonor, mis enemigos son.	Prosa en impreso. Apodado como canción. Motivo: Órganos sensoriales.
LM25	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 4; Luis Vique	Quién de vos se vio mochuelo, ¿cómo puede ser mocero?	Prosa en impreso. Motivo: Bestiario. Reminiscencia con la poesía cancioneril.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM26	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 5; Castellana Bellvís	Como gavilán en mano, tan leal fue mi mochuelo, que jamás le vi mocero	Prosa en impreso. Motivo: Bestiario.
LM27	SEGUNDA	I.2; escena 2; Luis Milán	Señor Ioan, si tan bueno fuéssedes en casa como en calle, nos huviera puesto nombre vuestra muger, Encasamalo.	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Encasamalo.
LM28	SEGUNDA	I.2; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Señor don Luys, si también acabássedes en los amores como empeçáys	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Enmalacaba.
LM29	SEGUNDA	I.2; escena 2; Luis Milán	Señor Ioan, dicho me han que soys en amores Perrigalgo	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Perrigalgo. Animalización.
LM30	SEGUNDA	I.2; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Señor don Luys, no creáys lo que os dicen de mí	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Perro mestizo y mata Lagarto. Animalización.
LM31	SEGUNDA	I.2; escena 2; Luis Milán	Señor Joan, apodo's al muy frío cavallero catalán	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Galán don Dimas. Se incluye una referencia a una canción en valenciano sobre el caballero catalán Don Dimas (2 vv.): « <i>Del galán de don Dimas no us ne cal tenir enveja</i> ». Para V. Beltran (2022: 37-38), se trataría de una catalanización del inicio del famoso romance «De las ganancias del Cid / señores no ayais inbidia».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM32	SEGUNDA	I.2; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Don Luys Milán, apodos a Calisto	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Calisto. Referencia al personaje de <i>La Celestina</i> y su conocida declaración: «Melibeo só».
LM33	SEGUNDA	I.2; escena 2; Luis Milán	Señor Ioan, Camaleón me parecéys en amores	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Camaleón. Animalización.
LM34	SEGUNDA	I.2; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Señor don Diego, pues apodastes nuestras caras, yo's apodo	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Cara de truhan, pedigüeño. Animalización.
LM35	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Que por no çufrir ultraje, moriré desesperado	Octosílabos. Prosa en impreso. Referencia al romance de <i>Belerma</i> y <i>Durandarte</i> .
LM36	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Digo mi culpa	Prosa en impreso. Aparece inserto en un letrero. Referencia a Belerma, personaje del romancero.
LM37	SEGUNDA	I.3; escena inicial; Diego Ladrón	<i>Syre</i> , Vuestra Majestad va preso de tal emperador que en velle se bolverá en plazer vuestro dolor	Prosa en impreso. Forma parte de la NBAnécdota9. Ritmo octosilábico y rima interna. Contraposición placer-dolor.
LM38	SEGUNDA	I.3; escena 1; Paje del Mal Recaudo	Nunca fuera cavallero de damas más bien querido	Ritmo octosilábico. Prosa en impreso. Apodado como canción. Relacionado con el romance de <i>Durandarte</i> (LR4).
LM39	SEGUNDA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	He aquí a Orpheo, que yo le querría más feo	Prosa en impreso. Rima interna. Mención clásica caricaturesca: Orfeo, en rima y eco con feo.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM40	SEGUNDA	I.3; escena 2; Luis Milán	Guárdeme Dios de mí	Mote que introduce la glosa (LC34).
LM41	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña Leonor Gálvez	Que no es bien reñir, donde es mal hazer paz	Prosa en impreso. Sapiencial.
LM42	SEGUNDA	I.3; escena 3; Diego Ladrón	<i>Le onor più que la vitta</i>	Prosa en impreso. Inserto en un letrero. En italiano.
LM43	TERCERA	I.1; escena 3; Diego Ladrón	Os nombraremos don Luys Milán de Piedraymán, pues tiráis la piedra y escondeis la mano	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Luis Milán de Piedraymán.
LM44	TERCERA	I.1; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Don Luys Milán, perro escusero me parecéys sin ladrar	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Perro escusero. Animalización.
LM45	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	Don Francisco Passa passa	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Francisco Passa Passa. Para el juego de manos del Passa passa, véase Vega (2006) y Castaño (2022b).
LM46	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	Diego de Piedraçufre	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Diego de Piedraçufre. Burla por el color del azufre.
LM47	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	Ioan Perromocero, que va tras moças carnicero	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Ioan Perromocero. Animalización.
LM48	TERCERA	I.2; escena 1; Doña Mencía	Señor don Diego, las albricias que demandáys a fiestas se os darán	Prosa en impreso. Rima interna.
LM49	TERCERA	II.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Doña Joana de Guzmán, ley no tiene a su galán	Pareado. Prosa en impreso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM50	TERCERA	II.1; escena 2; Joana Dicastillo	Reyna, pues le soy marido, si más çufre esta porfia, de vos me descasaría	Prosa en impreso. Rima interna.
LM51	TERCERA	II.1; escena 2; Reina doña Germana	Doña Ioanilla, no lo tengo a maravilla que ley no quieras tener en marido ser	Prosa en impreso. Rima interna.
LM52	TERCERA	II.1; escena 2; doña Merina de Tovar	Que en Castilla no se llama, si no es de palacio dama	Prosa en impreso. Pareado.
LM53	TERCERA	II.1; escena 2; Luis Milán	Que el palacio no haze dama, sino la que dama es	Prosa en impreso. Rima interna.
LM54	TERCERA	II.1; escena 3; doña Beatriz de Osorio	Los ojos que nos verán, nunca vieron, y los que vieron menos, si no's conoscieron	Prosa en impreso. Rima interna. Juego de retruécano con los órganos sensoriales por paronomasias.
LM55	TERCERA	II.1; escena 3; doña Luisa	Si yo fuesse tan galán como vos soys muy galana, sería el mejor Guzmán por tal Guzman	Prosa en impreso. Estructura de cuarteta con pie quebrado. Paralelismo y retruécano.
LM56	TERCERA	II.1; escena 3; doña Violante Mascó	Señora doña Merina de Tovar, quién a vos ha de llevar	Prosa en impreso. Rima interna. Juego entre Merina-mar.
LM57	TERCERA	II.1; escena 3; doña Merina de Tovar	Señora doña Violante, pues soys otra Bradamante	Prosa en impreso. Pareado. Mención a los personajes Bradamante y Rugier que aparecen en el <i>Orlando enamorado</i> de Tasso (1483) y en el <i>Orlando furioso</i> (1516) de Ariosto.
LM58	TERCERA	II.1; escena 3; doña Castellana	Señora Ioana de Dicastillo, mucho quedará ufano, quien será de su castillo castellano	Prosa en impreso. Estructura de cuarteta con pie quebrado. Retruécano, por paronomasia Dicastillo-castillo-castellano.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM59	TERCERA	II.1; escena 3; doña Joana Dicastillo	Señora doña Castellana, de mi dedo soys anillo	Prosa en impreso. Rima interna. Paronomasia castillo-Castellana.
LM60	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 1 [Farsa]	¡A las armas, moriscote!	Apodado como mote. Es un romance recogido en el <i>Cancionero general de romances</i> (n.º 0060). Diego Catalán lo considera un romance «noticiero» de época de los Reyes Católicos (1982: 163).
LM61	TERCERA	II.2; escena 2; Comendador 7 [Farsa]	¿Que podrá dezir de mí / sino que si stoy aquí / es por no star todo allá?	Tercetillo —8aab— con enlace entre el pareado y el contraste (aquí / allá). Apodado como mote.
LM62	TERCERA	II.3; escena 2; Francisco Fenollet	Perro ropero me havéys parecido	Prosa en impreso. Motes que incluyen apodos burlescos: Perro ropero. Animalización.
LM63	TERCERA	II.3; escena 2; doña Joana Dicastillo	Si pescase en vuestro amor, sería buen pescador	Prosa en impreso. Pareado. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota15). Paronomasia pescase-pescador. Alusión por omisión a la pareja de lexemas pecase – pecador, según un viejo juego de palabras ya en francés (<i>pêcheur</i>).
LM64	TERCERA	II.3; escena 2; doña Joana Dicastillo	No me dexaré pescar en vuestra mar	Prosa en impreso. Rima interna de pareado. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota15).
LINV-LM65	TERCERA	II.4; escena 1; Mirafior del Milán [Cartel]	Quién de esta agua gustará, / hermosura beberá	Pareado. Aparece inserto en un letrero. Pertenece a la Fuente de Policena.
LINV-LM66	TERCERA	II.4; escena 1; Mirafior del Milán [Cartel]	Yo soy Achiles mandado / que l'agua de Policena /	Cuarteta. Presentación del letrero de oro de Aquiles.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
			no dexa beber de grado, / si Cupido no lo ordena	
LINV+LM67	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Achiles, dexa beber / del agua de Policena / a Miraflor a su plazer	Tercetillo. Respuesta de Cupido a Aquiles
LINV + LM68	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Quién de esta agua beuerá, / la sciencia de Cassandra / alcançará	Tercetillo. Inserto en un lebrero. Pertenece a la Fuente de Casandra.
LINV + LM69	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Corebo soy por querer / que si amor no me lo manda / de mi señora Cassandra / su agua no dexa beber	Redondilla. Inserta en un lebrero. Pertenece a la defensa de Corebo de la Fuente de Casandra.
LINV + LM70	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Corebo, Cupido manda	Redondilla. Pertenece a la intervención de Cupido dirigido a Corebo para que cese de pelear.
LINV + LM71	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Quién de esta agua beberá / otro Paris en amores se verá	Pareado. Inserto en un lebrero. Pertenece a la Fuente de Helena.
LINV + LM72	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Paris só, que voy en pena / sino cuando vengo a ver, / para no dexar beber / l'agua de la reina Helena	Redondilla. Inserta en un lebrero. Pertenece a la defensa de Paris de la fuente de Helena.
LINV + LM73	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Paris, dexa tu furor	Redondilla. Pertenece a la intervención de Cupido dirigido a Paris para que cese de pelear.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV + LM74	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Por la tierra y por la mar / buelan grifos del amor, / desde'l rey hasta el pastor	Tercetillo impropio, por enlace entre juego de calambur (la mar / l'amor) y pareado. Inserto en un letrero. Pertenece a la invención que acompaña a Cupido y a Venus.
LINV + LM75	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Quien anillo llevará del amor / será anillo de su dedo el servidor	Pareado. Retruécano. Inserto en un letrero que pertenece al anillo nombrado el Venturoso.
LM76	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Andad para porfiado	Vocativo despreciativo burlesco. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM77	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	No soy sino venturoso en haveros alcançado	Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM78	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	No soys sino porfioso, que nunca me fuistes agradoso	Prosa en impreso. Rima interna. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM79	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Andad para moça	Vocativo despreciativo burlesco. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM80	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Andad para viejo	Vocativo despreciativo burlesco. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM81	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Troquemos, si pensáys que os he enojado	Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18)
LM82	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Ya he trocado, que bien troca quien mejora	Políptoton trocado-troca. Forma parte de una anécdota (NBAnécdota18).
LM83	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	¿Quién está en su casa? ¿Quién está en su casa?	Reduplicación anafórica.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM84	CUARTA	I.1; escena 1; Criada	El que no está en la ajena	Paradoja.
LM85	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	¡Mirad qué fría razón!	
LM86	CUARTA	I.1; escena 1; Criada	El que no está abaxo.	
LM87	CUARTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Mucho mejor es hazerse dessear que no aborrescer	Paradoja.
LM88	CUARTA	I.1; escena 4; Francisco Fenollet	Quién a vuestras manos muere, / ¿qué más quiere?	Introducido como mote. Pareado.
LM89	CUARTA	I.1; escena 4; doña Luisa	Que de ventura halló para acampar la vida	Forma parte de una anécdota (NBAnécdota22).
LM90	CUARTA	I.1; escena 4; doña Luisa	Vuestro gato soy, señora	Forma parte de una anécdota (NBAnécdota22).
LM91	CUARTA	I.2; escena 1; Reina doña Germana	Ioan Fernández, hazé paz con don Francisco, por vida de vuestra muger	
LM92	CUARTA	I.3; escena 1; Francisco Fenollet	Quien me manda, me desmanda	Apodado como mote y refrán («Este mote es mi refrán»). Paronomasia mandadesmanda.
LM93	CUARTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Anapelo es matadora	Juego de palabras: Ana – Anapelo ('planta venenosa').
LM94	QUINTA	I.1; escena 1; Canónigo Ester	Per açò us ha posat nom vostra muller Encasamalo.	En valenciano. Mote que incluye apodo burlesco: <i>Encasamalo</i> .
LM95	QUINTA	I.1; escena final; Reina doña Germana	Soy canónigo d'amor por una Hierónyma que muerto me ha	Paradoja. Juego bisémico: canónigo 'eclesiástico' y 'planta' (como la valeriana). Aliteración.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM96	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Dezíme, pues soys galán / por vida de una Doñana, / ¿a deziros doña Joana / fuera yo vuestro don Joan?	Inicio de la escaramuza de motes en redondillas entre Antonio de Velasco y Joan de Mendoza. Redondilla. Juego de palabras con calambur. Paronomasia Joan-Joana.
LM97	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Don Antonio de Velasco, / vos seriades buen hombre, / sino por vuestro renombre, / que diziendo está: «Ve l'asco».	Redondilla. Paronomasia hombre-renombre. Calambur Velasco - Ve l'asco.
LM98	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Don Joan, adeviná, / por vida de nuestra dama, / a cuál de los dos desama, / pues adevinado está.	Redondilla. Paronomasia damadesama. Políptoton adeviná-adevinado.
LM99	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Adevino que a los dos...	Redondilla. Políptoton burlamos-burlará.
LM100	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Otra cosa dezir quiso...	Redondilla. Alusión a Narciso.
LM101	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Para yo bien responder...	Redondilla. Paronomasia tocaboca.
LM102	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	¿Para qué váys sospirando?	Redondilla. Políptoton sospirando-sospiraría-sospirar.
LM103	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Más nos dáys vos que dezir...	Redondilla. Políptoton lloradores-lloráys. Contraposición llorar-reír.
LM104	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Pañizuelo soys damor...	Redondilla. Políptoton lloráis-llorador.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM105	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Mi llorar es de manera...	Redondilla. Políptoton llorar-llorador.
LM106	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Al cielo siempre miráys...	Redondilla. Políptoton enojo-enojáis.
LM107	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Si yo voy mirando al cielo...	Redondilla. Juego poético con objetos celestes: estrellero-lucero.
LM108	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Vuestro amor es estafeta...	Redondilla. En el DLE se recoge una acepción de estafeta como «correo ordinario que iba a caballo de un lugar a otro» Lógico es que después mencione dos tipos de montura: «a stradiota» o «a la gineta». Covarrubias recoge los dos, como detalla García Sánchez (2019: 266).
LM109	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Si estafeta soy d'amor...	Redondilla. Juego poético con la contraposición de grano y paja.
LM110	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Si una dama sospirasse...	Redondilla. Políptoton sospirasse-sospiraría.
LM111	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Aunque soys engañador...	Redondilla. Políptoton engañador-engañáis.
LM112	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Estáys de amor tan relleno...	Redondilla. Paradoja malo-bueno.
LM113	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Del relleno que burláys...	Redondilla. Políptoton burláis-burla.
LM114	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	Desengaño's desde agora...	Redondilla. Políptoton enamorado-enamora.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM115	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Nunca vi mayor engaño...	Redondilla. Paronomasia antojo-ojo.
LM116	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	La mano os daré de grado...	Redondilla. Políptoton porfiar-porfiado.
LM117	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	Yo no quiero vuestra mano...	Redondilla. Contraposición perder-ganar.
LM118	QUINTA	I.3; escena inicial; [Antonio]	En paz debemos quedar...	Redondilla. Políptoton motes-motejar.
LM119	QUINTA	I.3; escena inicial; [Joan]	De la paz yo no me squivo...	Redondilla. Paradoja muerto-vivo.
LM120	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Nadie se confió, no	Pareja de pareados, con pie quebrado el segundo. Apodado como mote. Contraposición ser-parecer.
LM121	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Mi gavián, señora / por los ayres bola...	Pareado. Apodado como canción («cantando»). Simbolismo animal (aves) con connotación erótica. Vinculado a la LPT24.
LM122	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Ladrón de nadi / sino de mí	Pareado, con rima impropia. Apodado como mote. Dirigido a Diego Ladrón. Juego de equívoco con su apellido, nombre propio y el nombre común «ladrón».
LM123	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	No está mucho a su plazer / aunque en su plazer está...	Redondilla. Introducido como mote («reciba este mote»). Retruécano con quiasmo, en vv. 1-2. Contraposición mal-bien.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM124	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	No he visto mejor pintor / bien os havéis retratado: / en las veras vais burlado / y en las burlas con favor.	Redondilla. Retruécano en vv. 3- 4.
LM125	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Del ojo está lisiado...	Redondilla. Juego de equívocos por paronomasias a partir del ojo: malojo- enojo.
LM126	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Vos tenéys lo que dezís...	Redondilla. Sigue el juego, con nuevas paronomasias y aliteraciones. Retruécano en vv. 3- 4.
LM127	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Del amor van condenados...	Redondillas. Paronomasia galanes-galeras / troneras-atronados.
LM128	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Vos burláys de tal manera...	Redondilla. Asociación relámpago-trueno. Paronomasia aliterativa trueno- tronera.
LM129	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Galán de ademanes fríos...	Redondilla. Paronomasia estira- suspira.
LM130	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Lo mejor que vos tenéys...	Redondilla. Juego de equívocos con los guantes.
LM131	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Gran ventaja nos lleváys...	Redondilla. Contraposición dedos-boca.
LM132	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Quando con los dedos hablo...	Redondilla. Juego de equívocos con los dedos.
LM133	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	O vestí como habláys / o hablá como vestís...	Redondilla. Retruécanos con quiasmos en vv.1-2 y 3-4.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM134	QUINTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	No burlemos del vestir...	Redondillas. Políptoton vestir- vestidos / reídos-reír.
LM135	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Ahorcado amador, ni vee ni oye de amor	Pareado. Prosa en impreso. Políptoton amador-amor.
LM136	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Sin cuerda por no acordar	Prosa en impreso. Aparece inserto como «mote en una guirnalda». Políptoton cuerda- acordar.
LM137	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Soy la fuente de desseo / que su desseo alcançará / quien de este agua beberá	Pareado. Introducido como «letrero» en la Fuente del Deseo custodiada por Cupido.
LM138	SEXTA	II.2; escena 1; Confaloner	Quien es mayo, passa el año...	Pareado. Prosa en impreso. Aparece inserto como «mote en la guirnalda» de la cabeza del Confaloner.
LM139	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Por montes se deve andar por no abaxar	Pareado. Prosa en impreso. Aparece inserto en la ropa bordada de montes de la Ninfa de los montes.
LM140	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Los que mejor triumpharon / mis aguas ensangrentaron	Pareado. Aparece inserto en la ropa bordada de aguas de mar de la Ninfa de las aguas.
LM141	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Por mis florestas / no matan calorosas fiestas	Pareado. Aparece inserto en la ropa bordada de lindas arboledas de la Ninfa de las florestas.
LM142	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	Miraflor de Milán	Prosa en impreso. Aparece inserto en el sombbrero con una red de oro colgando este mote perteneciente a Miraflor de Milán.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM143	SEXTA	II.2; escena 1; [Narrador]	El desseo siempre vela: / Mira y buela	Pareado. Aparece inserto en un sombrero con alas de oro esmaltadas este mote perteneciente al Deseo.
LM144	SEXTA	II.3; escena inicial; Dama 6 y Caballero 3	Non despertar el can que dorme	Prosa en impreso. Apodado como «mote» de Milán. Motivo del bestiario.
LM145	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte	Moriana en el castillo	Forma parte de una octava del <i>Toma, vivo te lo do</i> . Hace referencia a un personaje del romancero.
LM146	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte	Davall terra és lo millor.	Forma parte de una octava del <i>Toma, vivo te lo do</i> . En valenciano. Juego poético con el apellido del marido, Valterra. Se incluye como «mote» que acompañaba a una cimera que portaba como remate un «palmito». El palmito es el cogollo tierno — muy sabroso — de la palma enana, por lo que <i>davall terra</i> [‘bajo tierra’, Valterra] <i>és lo millor</i> [‘está lo mejor’].
LM1147	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Yo dije el xaque / y fortuna me dio el mate	Pareado. Aparece inserto en la celada del rey Príamo acompañando un juego de ajedrez de diamantes y rubíes.
LM148	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Mi yedra no morirá / que en su muerte bivrà	Pareado. Aparece inserto en las ropas cubiertas de yedra de esmeraldas de Héctor. Oxímonon muerte vivirá.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LM149	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Retrato de la hermosura / y desventura	Pareado. Aparece inserto en el retrato de Helena en las armas de Paris.
LM150	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Poco valen muchas manos / contra casos inhumanos	Pareado. Aparece inserto en las ropas con muchas manos de oro.
LM151	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Al que guía la ventura / en peligros asegura	Pareado. Aparece inserto como mote en las ropas con medallas de emperadores romanos de Eneas.
LM152	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Do no es bien que valga ruego / a sangre y fuego	Pareado. Aparece inserto como «mote» en las armas de color de fuego y sangre del rey Agamenón.
LM153	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Coraçones abrasados / arden hasta ser vengados	Pareado. Aparece inserto como mote en las armas con unos coraçones de oro en brasas de fuego.
LM154	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Las mejores que se hallarán / si a Policena armarán	Pareado. Aparece como mote en las armas fabricadas por Vulcano de Aquiles.
LM155	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	Bívora es mal parescer: / lo que muere al engendrar / mata al nascer	Tercetillo. Aparece inserto como «letrero» en las armas con víboras de Ajax en un letrero.
LM156	SEXTA	III.2; escena 1; Malfaràs	A ojos cerrados / se han de mirar cuidados	Aparece inserto como «mote» en las armas con ojos cerrados de Diomedes.
LM157	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	El arco hiri y la verdad salen por seguridad	Pareado. Motivo celeste y tema sapiencial.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LINV- LM158	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>In ratione fortitudo. In fortitudine ratio</i>	Prosa en impreso. En latín. Aparece como «letras gravadas» en la hermosa plaza en una cerca torreada de piedra. Es un calambur basado en la paradoja y el quiasmo.
LINV-LM159	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>Domus rationis, ubi residentia datur</i>	Prosa en impreso. En latín. Aparece como «letrero» en la puerta de la entrada de la casa de la razón.
LINV- LM160	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>Sine ratione voluntas sub pedibus eius</i>	Prosa en impreso. En latín. Aparece como «letrero» en las manos de la ninfa de la verdad.
LINV- LM161	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>Ponam soluim meum super astra celi /& similis ero Altissimo</i>	Aparece como «letras» en las ropas de lenguas de fuego del envidioso.
LINV- LM162	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>Nescio vos</i>	Prosa en impreso. Aparece como «mote» en el sombrero del ignorante.
LINV- LM163	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	<i>Quod habeo vobis do</i>	Prosa en impreso. En latín. Aparece inserto como «letrero» en las manos del loco que iba desnudo.

3.3.1.11. Romances

A lo largo de las seis Jornadas localizamos 20 romances. Alterna la mención a romances viejos de distinta tipología con la presentación de romances de creación propia, inspirados en el estilo cancioneril o en la materia troyana, como ocurre con las 10 unidades de la Sexta Jornada, que interpretan los cantores del Duque en la *Máscara de griegos y troyanos* y donde se concentran mayor número de este tipo de versificación de forma no fija. Una prueba del éxito de los romances en el ambiente cortesano es que la simple mención de los primeros versos de algunos de ellos provoca la inmediata respuesta del resto de personajes, lo que demuestra un conocimiento generalizado. Los romances que mayor número de veces se repiten son: *Cautiverio de Guarinos* («Mala la vistas franceses») (3 unidades), *Durandarte* (2 unidades) y *Baldovinos y la infanta Sevilla* (2 unidades).

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: ROMANCES

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR1	PRIMERA	I.2; escena 7; Luis Milán	Aquel ciervo cariblanco	16 vv. Procede del romance arturiano de <i>Lanzarote y el ciervo del pie blanco</i> . Se recoge en el <i>Cancionero de romances</i> (1550) y en <i>Flor de enamorados</i> (1561) de Timoneda. Ampliaremos la explicación en el apartado de análisis específico de unidades líricas.
LR2	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	Mala la vistas franceses	4vv. Proceden del romance carolingio del <i>Cautiverio de Guarinos</i> , muy popular en el siglo XVI. Se recoge en <i>Cancionero de romances</i> (1550), <i>Floresta de varios romances</i> (1652) de López de Tortajada y numerosos pliegos sueltos poéticos. Para un reciente y detallado estudio del romance, véase Asensio (2021).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR3	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Durandarte, Durandarte, / buen cavallero provado	2 vv. Mencionado en el texto como romance, a propósito del anterior de <i>Guarinos</i> . El romance de <i>Durandarte</i> es recogido en el <i>Cancionero</i> general (1511), <i>Cancionero musical de Palacio</i> (1550), <i>Cancionero de romances</i> (1550), <i>Silva de varios romances</i> (1550), entre otros. Se han registrado hasta cuatro tipos de glosa a partir del mismo (Piacentini y Perinán, 2002: 77-83). Milán lo incluye en su repertorio musical de <i>El Maestro</i> (1535).
LR4	SEGUNDA	I.3; escena 1; Luis Milán	Mala la vistes, franceses	24 vv. El romance va enmarcado por una cuarteta, al inicio (vv.1-4) y otra cuarteta final (vv. 20-24). El resto del poema rima en consonante en versos pares (-ada), excepto la licencia del v. 14. Es la segunda vez que aparecen repetidos los primeros versos del <i>Cautiverio de Guarinos</i> (véase LR1).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR5	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	«Sospirastes, Baldovinos», os podemos cantar	Solo mencionado en el texto. Alude al primer verso «Suspiros da Baldovinos / que en el cielo los ponía» del <i>Romance de Baldovinos y la infanta Sevilla</i> , que entronca con el poema épico de la <i>Chanson de Saisnes</i> (Débax, 1982: 225-226, 232-233). Se recoge en <i>Cancionero de romances</i> (1550), <i>Tercera parte de Silva de varios Romances</i> (1551) y en pliegos poéticos sueltos. Incluido en su repertorio musical de <i>El Maestro</i> (1535).
LR6	TERCERA	II.1; escena final; Juan Fernández de Heredia	Fuente fría, fuente fría soys señor	Solo mencionado en el texto. Clara alusión al <i>Romance de Fonte frida</i> («Fonte frida, fonte frida, / fonte frida y con amor»), que combina los motivos de la tórtola, el ruiseñor y la fuente de la lírica popular exalta la fidelidad amorosa (Débax, 1982: 341). Recogido en <i>Cancionero General</i> (1511), <i>Cancionero Musical de Palacio</i> (1535), <i>Cancionero de romances</i> (1550), <i>Silva de varios romances</i> (1550) y en pliegos poéticos sueltos. Hay glosas del romance en el <i>Cancionero general</i> (1511) y en pliegos poéticos, como el <i>Espejo de enamorados</i> (Piacentini y Perrián, 2002: 110-113).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR7	TERCERA	II.2; escena 2: Comendador 5 [Farsa]	Mis arreos son las armas, mi descanso es pelear	Son los dos primeros versos iniciales de una copla que forma parte de la <i>Farsa de las Galeras</i> . Romance anónimo, muy popular, que se recoge en el <i>Cancionero de romances</i> (1550) y se glosa en diversos pliegos sueltos poéticos (Piacentini y Perrián, 2002: 174-175). Lo recuerda don Quijote (<i>DQ</i> , I, ii). Véase la versión del Romance de Moriana, en el que se incluyen estos versos, atribuidos a Milán, se escucha en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=uxApVxiZ5W4
LR8	TERCERA	II.2; escena 5; Dama 3 [Farsa]	Sospirastes Baldovinos, las cosas que yo más quería	Mencionado dos veces en una copla que forma parte de la <i>Farsa de las Galeras</i> . Véase LR6.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR9	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 7 [Farsa]	Mala la vistas, franceses, la caça de Roncesvalles	Solo mencionado en una de las coplas (forma parte de la <i>Farsa</i>). <i>Romance del cautiverio de Guarinos</i> . Véase LR5.
LR10	TERCERA	II.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Más pesar he de vos, conde	4vv. Rima consonante en versos pares. Aparece en prosa en el impreso. Procede de una versión autónoma del <i>Romance del conde Claros</i> . Se recoge en el <i>Cancionero general</i> (1511) («Pésame de vos, el conde») y en pliegos poéticos sueltos, con glosas (Piacentini y Periñán, 2002: 239-242).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR11	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Joanarte, Joanarte, / buen cavallero provado, / acordársete devría, / d'aquel buen tiempo passado	Reapropiación y <i>contrafactum</i> burlesco del inicio del <i>Romance de Durandarte</i> , que se recoge en Cancionero general (1511), <i>Cancionero musical de Palacio</i> (1550), <i>Cancionero de romances</i> (1550), <i>Silva de varios romances</i> (1550) entre otros. Se han registrado hasta cuatro tipos de glosa a partir de este romance (Piacentini y Periñán, 2002: 77-83), al que se alude en otros fragmentos de <i>El cortesano</i> .
LR12	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Héctor, príncipe troyano	32vv.; (Octosílabos) Rima: Asonante en versos pares. Temática: troyana, descripción de la figura del príncipe Héctor y su destino en la Guerra de Troya.
LR13	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Paris Alexandre hermoso	20vv.; (Octosílabos) Rima: Primer verso libre y rima gemela consonante (asonante en los vv. 14-15) cada dos versos, así, su esquema métrico —abbccdde... El último verso coincide su rima (-aste) con la penúltima rima vv. 16-17 y con los vv. 4-5. Temática: troyana, descripción de la figura del príncipe Paris y su destino en la Guerra de Troya.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR14	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Tróyllo fuerte troyano	20vv.; (Octosílabos) Rima: Primer verso libre y rima gemela consonante (asonante en los vv. 18-19) cada dos versos, así, su esquema métrico — abbcddde...— El último verso coincide su rima con la penúltima rima gemela (-on). Temática troyana, descripción de la figura de Troyllo y su destino en la Guerra de Troya.
LR15	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	La noche que Troya ardía	92vv.; (Octosílabos) Rima: Consonante en versos pares a partir del v.4 (-ado) (Asonante en vv. 54 y 82) Temática troyana, descripción de la figura de Eneas, su huida de Troya al reino de Cartago, el relato de la traición griega y cómo Héctor le ordena buscar otro reinado lejos de Troya.
LR16	SEXTA	III.2;escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	El griego rey de Micena	24vv.:(Octosílabos) Rima: Rima gemela consonante cada dos versos, así, su esquema métrico —abbaadde...— El primer verso coincide su rima con la segunda rima gemela vv. 4-5 (-ena), el último verso queda libre. Temática troyana. Descripción de la figura del rey Agamenón y el destino que le sucedió tras la Guerra de Troya.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR17	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	El rey de Lacedemonia	28vv.; (Octosílabos) Rima: Primer verso libre y rima gemela consonante (asonante en vv.2-3, 20-21) cada dos versos, así su esquema métrico — abbcdddee...—Se repiten rimas en vv.2-3 y 20-21; vv.6-7 y v. 28; vv.16-17 y 24-25. Temática troyana, descripción de la figura del rey Menelao y su papel en la Guerra de Troya.
LR18	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Aquel fuerte caullero	24vv.; (Octosílabos) Rima: Primer verso libre y rima gemela consonante (asonante en vv. 12-13 y 16-17) cada dos versos, así su esquema métrico — abbcdddee— El último verso toma la rima de los vv. 20-21 y se repite rima en vv.14 y 15. Temática troyana. Descripción de la figura de Ajaz y su destino en la Guerra de Troya.
LR19	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Achiles, el fuerte griego	48vv.; (Octosílabos) Rima: Consonante en versos pares (-ado) y entre los vv. 3 y 23; vv. 21, 43 y 47. Temática troyana. Descripción de la figura de Aquiles y el motivo de la batalla con Héctor en la Guerra de Troya.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LR20	SEXTA	III.2; escena 2: Siringa y Apolo [cantores]:	Diómedes, el buen griego	32vv.; (Octosílabos) Rima: Consonante en versos pares y asonante entre los vv. 11 y 31. Temática troyana. Descripción de la figura de Diómedes, su papel y su trayectoria después de la Guerra de Troya. Se hace referencia a la isla Diomedea, las actuales islas Tremiti (región Apulia)

3.3.1.12. Unidades de lírica popular tradicional

El último apartado recoge las unidades de lírica popular tradicional catalogadas en el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk publicado en 2003. Hallamos un total de 47 unidades en toda la obra. La Primera Jornada es la que mayor número de unidades de lírica popular contiene, con un total de 16; la siguiente sería la Sexta Jornada, con 10 unidades. Se trata de las dos Jornadas más extensas. Hay, por tanto, un reparto bastante equitativo de este tipo de unidades entre todas las Jornadas.

CATÁLOGO DE UNIDADES LÍRICAS: UNIDADES DE LÍRICA POPULAR TRADICIONAL (CORPUS FRENK, 2003)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT1	PRIMERA	I.1; escena 5; Narrador	Él es de ella y ella es de él	Corpus Frenk, núm. 2. Prosa en impreso.
LPT2	PRIMERA	I.1; escena 6; Juan Fernández de Heredia	¿Quién os hizo trovadora, mi señora? ¿Quién os hizo trovadora?	Corpus Frenk, núm. 446. Prosa en impreso.
LPT3	PRIMERA	I.1; escena 6; Juan Fernández de Heredia	¿Quién os ha mal enojado, mi buen amor, que me hezistes corredor?	Corpus Frenk, núm. 446. Prosa en impreso.
LPT4	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito	¿Quién os hizo paxarero, cavallero? ¿Quién os hizo paxarero?	Corpus Frenk, núm. 446. Prosa en impreso.
LPT5	PRIMERA	I.1; escena 10; Narrador	Como flor es de jazmil, / el amor de poca fe: / que, entre manos, sécase	Corpus Frenk, núm. 720. Versos en el impreso.
LPT6	PRIMERA	I.2; escena 5; Juan Fernández de Heredia	Mal casada, no te enojas, que me matan tus amores	Corpus Frenk, núm. 398. Prosa en el impreso.
LPT7	PRIMERA	I.2; escena 5; Jerónima Beneito	Ay señoras, si se ussase, que quien mal marido tiene, que lo dexasse	Corpus Frenk, núm. 238. Prosa en el impreso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT8	PRIMERA	II.2; escena 1; copla 2; Juan Fernández de Heredia	No me sirváys caullero, ¡yos con Dios! ¿Quién haze malas coplas? Nescio, ¡vos!	Corpus Frenk, núm. 711. Prosa en el impreso. En el texto se introduce como un cantar de muertos.
LPT9	PRIMERA	II.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	¡Cantó l'alva la perdiz! / Más le valiera dormir, / pues dançastes con Beatriz / para darnos qué reýr	Corpus Frenk, núm. 517. Verso en el impreso. Como cuarteta, forma la primera parte de una copla novena (véase LC26).
LPT10	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Germana	Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades	Corpus Frenk, núm. 2013A; <i>Seniloquium</i> de Castro, núm. 273. Prosa en impreso.
LPT11	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía segunda; Berenguer Aguilar	Quitad, el cavallero, los ojos de mí, no miréys así	Corpus Frenk, núm. 371. Testimonio único; aunque consta en el índice original (pero no en el texto) del manuscrito del <i>Cancionero Musical de Palacio</i> . Prosa en impreso.
LPT12	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía cuarta; doña Mencía	Soy moço y vergonçoso, soy moço	Corpus Frenk, núm. 1655B. Prosa en impreso.
LPT13	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Si visten como mayos, de colores, ha de ser en justas y cañas, por amores	Propuesto en Corpus Frenk, núm. 311, por la asociación cañas-amor. Prosa en impreso.
LPT14	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Mas no, Pedro, por demás, como vos en una sala	Corpus Frenk, núm. 1922B. Prosa en impreso.
LPT15	SEGUNDA	I.1; escena 1; Francisco Fenollet	Paxarero soys d'amor, mi señor, paxarero soys d'amor	Corpus Frenk, núm. 446. Prosa en el impreso.
LPT16	SEGUNDA	I.1; escena 1; Diego Ladrón	Engañado andáys sirviendo nuestro amigo, que en amor soys papahígo	Corpus Frenk, núm. 671. Prosa en el impreso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT17	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Y pues me hezistes colmena, yo's haré della el colmenero, que a la miel me supo el beso	Corpus Frenk, núm. 1619A. Prosa en el impreso.
LPT18	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Desdeñado soy d'amor, / guárdeos Dios de tal dolor	Corpus Frenk, núm. 631. Verso en el impreso.
LPT19	SEGUNDA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	D'este mal moriré madre, d'este mal moriré yo	Corpus Frenk, núm. 614 A. Prosa en impreso.
LPT20	SEGUNDA	I.3; escena 1; Luis Milán	Si amores m'[h]an de matar, agora ternán lugar	Corpus Frenk, núm. 618. Prosa en impreso. Introducido como villancico.
LPT21	SEGUNDA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Tales celos como los vuestros, no los ay en Portugal	Corpus Frenk, núm. 111. Prosa en impreso.
LPT22	TERCERA	I.1; escena 1; Diego Ladrón	La Ginagala, la gala gineta	Corpus Frenk, núm. 1507 bis A. Prosa en impreso. Introducido como romance. Véase Colella (2019: 342), quien lo relaciona con versos de una de las «ensaladas» de Mateo Flecha y, sobre todo, con un romance de Rodrigo Reinosa, «A la chingala», que habla del viaje de unas prostitutas de una nave en tormenta.
LPT23	TERCERA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Si Marina bayló, tómesese lo que ganó	Corpus Frenk núm. 1501. Prosa en impreso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT24	TERCERA	I.1; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Vuestro Milán, señora, buela por la cola	Corpus Frenk, núm. 408. Prosa en el impreso.
LPT25	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	En hora mala me perderéys, moças, para vosotras	Corpus Frenk núm. 1738 A. Prosa en impreso.
LPT26	TERCERA	I.2; escena 2; doña Luisa	Tres monteros matan el osso, monteros son del Rey don Alfonso	Corpus Frenk, núm. 892. Prosa en impreso. Introducido como cantar. Se conserva en Ávila la canción en tradición oral grabada hacia 1932. Lo recoge el Museo Etnográfico de Castilla y León: «Los cuatro monteros (Paloteo). Cantado por Daniel López, apodado «el gracioso» de la danza de Hoyocasero (Avila) 22 de septiembre de 1932» Disponible en línea: https://museo-etnografico.com/
LPT27	TERCERA	II.2; escena 5; Caballero 2 [Farsa]	Yendo y viniendo / voyme enamorando	Corpus Frenk, núm. 58B. Forma parte de la <i>Farsa</i> . Verso en impreso.
LPT28	TERCERA	II.3; escena inicial; Duque de Calabria	Como mostraron los comendadores, por mi mal os vi	Corpus Frenk, núm. 887C. Prosa en impreso.
LPT29	CUARTA	I.1; escena inicial; Criada	¡Tirte allá, q[ue] no quiero moçuelo Rodrigo! ¡Tirte allá, que no quiero que burles conmigo!	Corpus Frenk, núm. 693. <i>Cancionero Musical de Palacio</i> , núm. 397. Prosa en impreso.
LPT30	CUARTA	I.1; escena inicial; Paje	Esta deve ser la que dizen moçuela de	Corpus Frenk, núm. 1719. Prosa en impreso.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
			Caraza.	
LPT31	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	Estos mis cabellos, madre, dos a dos se los lleva el ayre	Corpus Frenk, núm. 975. Prosa en impreso.
LPT32	CUARTA	I.2; escena 1; Policena	Aguas de la mar, / miedo he / que en vosotras moriré	Corpus Frenk, núm. 963. Forma parte de la <i>Montería</i> . Verso en impreso.
LPT33	QUINTA	I.1; escena 1; Jerónima Beneito	¡Riñen las comadres y dízense las verdades!	Corpus Frenk, núm. 2013A; <i>Seniloquium</i> de Castro núm. 273. Prosa en impreso.
LPT34	QUINTA	I.1; escena 1; Paje del Mal Recaudo	Comed de mi tartugado / la de lo verdugado.	Corpus Frenk, núm. 1895. Verso en impreso. Introducido como cantar.
LPT35	QUINTA	I.1; escena final; Reina doña Germana	¿Quién os ha mal enojado, mi buen amor? ¿Quién os ha mal enojado?	Corpus Frenk, núm. 446. Prosa en el impreso.
LPT36	QUINTA	I.2; escena 1; Policena	Engañado andáys en trajos, mi buen amigo, no digáys q[ue] no's lo digo.	Corpus Frenk núm. 671. Prosa en impreso. Trajos [<i>sic</i>], posible catalanismo, es 'trazas' o 'trajes'.
LPT37	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Romerico, tú que vienes, de donde serrana está, di cómo d'amor te va	Corpus Frenk, núm. 527. Prosa en impreso. Véase Vicenç Beltran (2021) analiza las influencias en la tradición lírica hispánica y recogen este ejemplo de Milán.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT38	SEXTA	I.3; escena inicial; Reina doña Germana	Si con tantos servidores no ponéys tela, señora, no soys buena burladora.	Corpus Frenk, núm. 1913 bis. Prosa en impreso.
LPT39	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	No me sirváys, cavallero. Hios con Dios, que pellizcada voy por vos	Corpus Frenk, núm. 711. Prosa en impreso.
LPT40	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Si Marina bayló, tómesese lo que ganó	Corpus Frenk, núm. 1501. Prosa en el impreso.
LPT41	SEXTA	II.1; escena final; Duque de Calabria	Enemiga le soy madre, a aquel cavallero yo, mal enemiga le só.	Corpus Frenk, núm. 681. Prosa en el impreso.
LPT42	SEXTA	II.2; escena 1; Berenguer Aguilar	Mal casada, no te enojés	Corpus Frenk, núm. 398. Prosa en impreso. Introducida como canción.
LPT43	SEXTA	II.2; escena 1; Narrador	El desseo siempre vela, / mira y buela.	Corpus Frenk, núm. 1091: «Velador, que el castillo velas, / vélalo bien y mira por [ty] / que velando en él me perdý». Verso en el impreso. Introducido como mote. Más adelante, en <i>El cortesano</i> , en el <i>Toma, vivo te lo do</i> , aparecen otros versos en relación con la misma cancioncilla (Frenk, núm. 1091): «Quien tras su castillo vela, mejor velador no vi».
LPT44	SEXTA	II.4; escena inicial; Duque de Calabria	Toma, vivo te lo do	Corpus Frenk, núm. 2126 A (ver también Pedrosa, 2013). Verso en el impreso. El juego se desarrolla a lo largo de 76 octavas dedicadas a las damas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	OBSERVACIONES
LPT45	SEXTA	II.4; escena 1; Olivarte	Para dos de gran primor, / Juan Fernández, cantad vos: / «De las dos hermanas dos, / a mí mátame la mayor»	Corpus Frenk, núm. 88. Forma parte de la última octava del <i>Toma, vivo te lo do</i> . Verso en impreso.
LPT46	SEXTA	IV.1; escena 5; Dama5	Que no puede ser, señor bachiller, q[ue] no puede ser	Corpus Frenk, núm. 1461A. Prosa en el impreso. Introducido como cantar.
LPT47	SEXTA	IV.1; escena 9; Molina	No me serváys cavallero, ýos con Dios, que purgada estoy por vos	Corpus Frenk, núm. 711. Prosa en el impreso. Introducido como cantar.

3.3.2. Unidades narrativas

Las unidades narrativas que aparecen en *El cortesano* no son menos importantes que las líricas, por lo que merecen un apartado dedicado exclusivamente a ellas. En el caso de los géneros prosísticos se van a estudiar tres grupos principales: la narrativa breve —facecias, anécdotas y apotegmas—; las glosas; las paremias —refranes, sentencias y proverbios—; y los juegos de palabras —breves y largos—. A continuación, ofrecemos un intento de desglose y clasificación de estos elementos, en sus grupos correspondientes.

NARRATIVA BREVE / CUENTOS

El cortesano contiene un gran número de unidades, en principio catalogables como textos con posible sentido autónomo, que se adscribirían al grupo de narrativa breve. Para Sánchez Palacios se trataría de aproximadamente cien unidades, a lo largo de las seis Jornadas de la obra (2015: 100). En nuestra propia catalogación de anécdotas, apotegmas y facecias obtenemos un total de ciento veinte unidades. La existencia del género hasta nuestros días es debida a la tarea de recopiladores de todo tipo, desde las obras de los siglos XV y XVI —empezando por el *Liber Facetiarius* (1470) de Poggio Bracciolini o *Il novellino* de Masuccio Salernitano—, pero no hay que olvidar que su carácter oral fue su mayor fuente y mejor instrumento de propagación durante la Edad Media y el Renacimiento. Los críticos que han estudiado este género han propuesto diferentes clasificaciones, entre las cuales escogemos la que Lacarra plantea: ejemplos homiléticos —ejempla de origen religioso y popular que se introducen en la predicación—; relatos folklóricos —temática cómica, erótica y burlesca basada en la tradición oral—; y ejemplos antiguos —ejemplos moralizadores que aparecen en ejemplarios o espejos de príncipes, y que casi siempre tienen su origen en la Antigüedad— (1999: 27-40).¹²⁸

En el siglo XVI todas esas tradiciones medievales permanecen y prosiguen organizadas en los que llamamos el género de la «narrativa breve». La mayoría de las narraciones del Quinientos fluctúan entre el tono humorístico-burlesco y el tono ejemplar que les da seriedad y virtualidad didáctica. Pero, en concreto, si vamos a las fuentes que influyen a Milán a la hora de incorporar esa «narrativa breve» en su obra, no hallaremos fuentes orientales (*Calila e Dimna*, *Sendebär*) o apenas de tradición clásica (las *Fábulas*

¹²⁸ La clasificación que ofrece Chevalier del cuento folklórico lo divide, a su vez, en diferentes ámbitos: histórico, geográfico, geográfico-lingüístico, sociológico y de contenido o temático (1978: 44-47).

de Esopo), ni siquiera cuentística medieval cortés (el *Decamerón* de Bocaccio o las *Novelas* de Bandello), sino que veremos que sigue principalmente los modelos del *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini, los *Diálogos* o *Coloquios* de Pedro Mexía y el modelo explícitamente declarado de *Il Cortegiano* de Baltasar Castiglione.

Teniendo en cuenta la clasificación que sigue Sánchez Palacios en su tesis —a su vez basada en Solervicens (2000)—, toda la narrativa breve de *El cortesano* se encuadraría en alguno de estos tres tipos: novella, facecia o apotegma. Nuestro estudio diferencia tres tipos similares: anécdota, apotegma o facecia. La diferencia entre los tres tipos radicaría en aspectos concretos: el término «facecia» deriva del latín, donde tiene un significado semántico vinculado a la broma, la agudeza y el chiste (1999: 39-40). Se asocia con el diálogo de tono humorístico y jocoso, que incluye abundantes juegos de palabras. Por su parte, el apotegma tiene un carácter predominante serio, aunque a veces también es jocoso, y una función en principio más didáctica. Por último, las anécdotas son relatos de hechos curiosos y breves en el que los protagonistas son los personajes de la obra o conocidos suyos, la época de la anécdota es contemporánea y la finalidad es lúdica o didáctica dependiendo en el contexto en el que aparezca dentro de la obra.

3.3.2.1. Anécdotas

Dentro de la primera sección de la narrativa breve, entenderemos por anécdotas aquellos relatos de corta extensión que, con diferentes temáticas, protagonizan personajes contemporáneos. En *El cortesano* aparecen un total de 46 anécdotas con diferentes protagonistas, entre los que distinguimos reyes, nobles, caballeros, criados y personajes anónimos. El personaje más presente es Juan Fernández de Heredia, quien protagoniza un total de 20 anécdotas, ya sea solo, ya acompañado de Diego Ladrón o de la esposa de Heredia, Jerónima Beneito. La Sexta jornada, al ser más extensa, presenta 20 anécdotas las restantes 26 están repartidas de manera equitativa, excepto la Quinta Jornada, que solo presenta 2. Destaca especialmente la temática burlesca, pues se introducen para provocar la risa entre los cortesanos, aunque también se da, por supuesto, la temática amorosa, o amoroso-burlesca, con especial énfasis en el motivo de los celos sentimentales. Solamente dos de las anécdotas están escritas en valenciano.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: NARRATIVA BREVE - ANÉCDOTAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBanécdota1	PRIMERA	I.1; escena 10; Baltasar Mercader	Muy poco ha que se provó con la vida de mi hermano don Berenguer Mercader	Berenguer Mercader (hermano de Baltasar Mercader)	Temática: desamor. Berenguer Mercader muere de amor por una dama que sirve y que finalmente casa con otro hombre. Contraposición veras-burlas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota2	PRIMERA	II.3; escena 2; Luis Milán	Bien se os acuerda, cuando fuystes dama de don Eneas Ladrón	Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón	Temática: burlesca. Diego Ladrón, disfrazado como Eneas, saca a bailar a Juan Fernández y este no se niega. Comparación con la pareja de Dido y Eneas. Connotación homosexual. Menciona al dramaturgo Lope de Rueda (1505-1565). Incluye juegos de palabras.
NBAnécdota3	SEGUNDA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Que de vuestra dama he sabido que una noche os tomó por mochuelo	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. La dama de Juan Fernández lo apoda mochuelo, por su canto. Se incluye juego de palabras mochuelo-mozuelo.
NBAnécdota4	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Una tercera de Juan Fernández emprendió de metelle en casa	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Anécdota introducida como «cuento». Juan Fernández se esconde en el gallinero para evitar ser descubierto y ha de «cantar» como señal. El apodo que utiliza es el de «gallo de la pasión» (galló que cantó a san Pedro), con connotación erótica.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota5	SEGUNDA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Sepan que don Luys Milán se halló en una huerta	Luis Milán	Temática: burlesca. Anécdota introducida como «otro cuento». Luis Milán, en una de sus escapadas amorosas, al querer salir de un huerto; encuentra la puerta cerrada, lo persigue un perro y logra subir a una higuera, escapando de dos criados. Excusa ridícula («Higo soy»), con connotación erótica.
NBAnécdota6	SEGUNDA	I.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Por temor de mi muger, que un día reñimos por ella sobresto que oyréys	Juan Fernandez de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca (retrato de dama). Jerónima Beneito escucha a su marido hablando apasionado a un retrato y discuten. Apodos utilizados: don Traidor, don Leal, don Diablo. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota7	SEGUNDA	I.2; escena 1; Luis Milán	Vos pretendéys que el retrato de nuestra dama es vuestro	Luis Milán	Temática: burlesca (retrato de dama). Luis Milán defiende que él fue quien mandó pintar el retrato y aporta como prueba el agujero que su lágrima dejó al caer sobre la tablilla del retrato. Por ese motivo siguen unas coplas dedicadas, relacionadas con la temática lacrimosa.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota8	SEGUNDA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Y ha de saber que visitando un día su muger	Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca (retrato de dama). Continúa la anécdota anterior. Jerónima le pide a Diego Ladrón que saque el retrato de la dama de su casa.
NBAnécdota9	SEGUNDA	I.3; escena inicial; Diego Ladrón	Como quiso dezir un caballero castellano, aquí en Valencia, al rey Francisco de Francia	Caballero, Francisco I, Germana de Foix	Temática: histórica. El caballero le augura un comportamiento traicionero a Francisco I, rey de Francia, tras su encuentro en Valencia con doña Germana, que se materializa al incumplir el pacto con Carlos I del Tratado de Madrid (1526).
NBAnécdota10	SEGUNDA	I.3; escena 2; Francisco Fenollet	Y su marido, que lo quiere tanto, que hizo apedrear	Miguel Fernández y Ana Mercader	Temática: burlesca. Ana manda apedrear a un servidor apodado Montagudo, porque mandó cantar a su puerta un romance a un ciego. Ese romance —y canción— es el famoso de <i>La bella malmaridada</i> .
NBAnécdota11	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña María	Quando yo era dama de la Reyna	Doña María de Robles y Reina doña Germana	Temática: burlesca. Un servidor de una amiga de palacio tañía por la dama y esta le desprecia a través de una sentencia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota12	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Una Dalida [sic] querría dar a Juan Fernández	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Historia bíblica de Dalila y Sansón. [«Dalida», siempre, como en griego.] Analogía con Juan Fernández, quien aparece como el ciego que reza al dios del Amor y luego es apodado Desamador. Se incluyen fragmentos en latín, que componen un parcial <i>contrafactum</i> paródico del Padre Nuestro.
NBAnécdota13	TERCERA	I.1; escena 3; Luis Milán	La causa porque sacaron el nombre fue porque, passándo vos por allí...	Francisco Fenollet	Temática: burlesca. Se explica por qué apodan a Francisco Fenollet como Francisco Passa Passa. Se incluye un cantar italiano: <i>Passau il tempo que fui enamorado</i> . Ravasini (2010a: 82) señala que podría tratarse de una reminiscencia a un soneto de Petrarca.
NBAnécdota14	TERCERA	I.2; escena 2; Violante Mascó	Según nos contava don Luys Milán un día delante de su Margarita	Luis Milán y doña Margarita.	Temática: amorosa. Analogía de dama-servidor con Petrarca y su amada Laura.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota15	TERCERA	II.3; escena 2; Joana de Dicastillo	Que el otro día acertó a dezir uno a su dama	Servidor de doña Joana de Guzmán.	Temática: burlesca. Intercambio de apodos entre servidor y dama. Él la apoda «saboga» ('sábalo', pez similar a la sardina). Se incluyen juego de palabras y motes.
NBAnécdota16	TERCERA	II.3; escena 2; Luis Milán	Y dixistes que viniendo muy tarde a dormir pasada media noche	Juan Fernandez de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca, en torno a los celos. Juan Fernández se desnuda para no ser descubierto de madrugada y la mujer responde con un ataque de celos. Juego escatológico entre tirar una «púa» ('ventosidad') y las puas del puerco espín.
NBAnécdota17	TERCERA	II.3; escena final; Jerónima Beneito	Poco ha, halló al mío mi hermana vestido como a médico	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Juan Fernández es descubierto con una criada por la hermana de Jerónima y se excusa con que es el médico de la casa.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota18	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Y si alcançasse la hermosura, no la querría sino para que una dama dixesse una mentira de celos	Juan Fernández de Heredia	Temática: celos. Juan Fernández declara que es mentira antes de contarlo. Jerónima cela de una criada e intercambian apodos referidos a Juan Fernández: don Feo y don Hermoso. El castigo a la criada son los pellizcos. Sirve para ejemplificar de forma burlesca lo que alcanzaría con las virtudes mencionadas en el Cartel de Mirafior.
NBAnécdota19	TERCERA	II.4; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Y si alcançasse la ventura, no la querría sino para ganar de venturoso lo que gano de porfiado, que diez años — los mejores de mi vida— me ha costado una moça aragonesa	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Juan Fernández se refiere al tiempo que invierte — «diez años»— en conseguir a una moza aragonesa. Se incluyen juegos de palabras. Sirve para ejemplificar de forma burlesca lo que alcanzaría con las virtudes mencionadas en el Cartel de Mirafior.
NBAnécdota20	CUARTA	I.1; escena 1; Criada	Que tenía un criado, que donde quiera que lo embiava	Criados: Paje del Mal Recaudo.	Temática: burlesca. Origen del apodo Mal Recaudo, porque el paje nunca hacía bien su trabajo.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota21	CUARTA	I.1; escena 3; Paje	El otro día vi que os entrastes en casa de mossén Calamoja	Criados: Guzmaná	Temática: burlesca. Juego poético con el sentido corporal de la vista. Guzmaná choca con un hombre y le provoca un sangrado. Se la apoda «lechuzá» por encontrar a los hombres solo de noche.
NBAnécdota22	CUARTA	I.1; escena 4; doña Luisa	Él yva haciendo el gato de noche	Francisco Fenollet	Temática: burlesca. Introducido como «cuento». Asociación el gato que persigue pájaras y Francisco con las criadas. Cae sobre plumas de almohadas, la señora lo descubre emplumado y maullando y manda que le echen agua. Se incluyen juegos de palabras relacionados con la onomástica animal.
NBAnécdota23	CUARTA	I.3; escena inicial; Diego Ladrón	Assí como quedó el de los bayladores, que baylando muchos hombres y mugeres en fiestas del Sancto Nascimiento	Mundo cotidiano: hombres y mugeres	Temática: ejemplar. El obispo lanza una maldición a los bayladores en las fiestas de Alemania y los obliga a bailar hasta la muerte. Hace mención al hijo de Juan Fernández, hijo ilegítimo, pues en su matrimonio no hubo descendencia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota24	CUARTA	I.3; escena inicial; Francisco Fenollet	Enguera nos enojava mucho que se detenía su ballesta	Enguera	Temática: burlesca. Se hace referencia a la casa del Romano Podría tratarse de la casa del impresor Francisco Díaz Romano. Escartí propone que Enguera podría ser En Guerau, pero podría ser apodo sacado del topónimo de procedencia. Lo expulsan del juego por su baja condición y nivel de conversación. Se incluye un juego de palabras.
NBAnécdota25	QUINTA	I.2; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Preguntaron a uno que había oído predicar a San Bernando	Mundo cotidiano: predicadores	Temática: ejemplar. Se alaba la forma de predicar de San Bernardo. Se incluye fragmento en latín (<i>Vidi hominem et audivi angelum</i>). Sirve para ejemplificar la calidad de la intervención anterior del Maestre Zapater.
NBAnécdota26	SEXTA	I.1; escena final; Luis Milán	Quando con Mossén Rodela cenáys a lumbre de vela	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Metáforas gastronómicas para la mujer (Beatriz), a propósito de las camuesas (manzanas de Daroca). Mossén Rodela puede tratarse de un apodo burlesco. Se incluye juego de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota27	SEXTA	I.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Que al médico moro fuy que me sanasse	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Juan Fernández explica el método de curación de un médico moro con remedios naturales, que rechaza de forma burlesca. Se retoma el tópico del puercoespín, haciendo referencia a la Anécdota 16.
NBAnécdota28	SEXTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Quando dixistes de amores a una cortesana de la corte	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Analogía con «doña Iseo» y «don Tristán», de donde los apodos. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota29	SEXTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	Una noche estava en una calle escuchando a don Diego	Diego Ladrón	Temática: burlesca. Diego Ladrón sirve a una criada con los amores de Abdalá («Audalla»), personaje del romancero morisco. Tras burlar, Diego sale huyendo con una sábana simulando ser un alma en pena. Se incluyen juegos de palabras (sábana / Ensavanado; perro / aperreado).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota30	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Yo hablava algunas noches a una burladora que servía	Luis Milán	Temática: burlesca. Luis Milán sirve a una dama que cada día se transformaba. Analogía con los personajes de Matalinda y Matacruel. Se incluyen juegos de palabras. Precede a las coplas de Matalinda y Matacruel.
NBAnécdota31	SEXTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Que don Francisco y Ioan Fernández servían a dos biudas	Francisco Fenollet y Juan Fernández	Temática: burlesca. Dos viudas que sirven estos caballeros burlan de ellos. Apodos jocosos: Juan Tuerto y Francisco Cojo. Les tiran una noche agua «almangrentada», esto es, 'almagre' (óxido de hierro rojo). La pareja y el tema recuerda el cuento tradicional de los dos perezosos y mentirosos (cojo y tuerto), que versiona Juan Ruiz en el <i>Libro de buen amor</i> . Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota32	SEXTA	I.3; escena 2; Francisco Fenollet	Y era que en su oratorio tenía el retrato que hurtó a don Luys Milán	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Juan Fernández tiene el retrato que poseía Luis Milán. Mención de hechizo de amor por parte de una mora. Se incluyen juegos de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota33	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Bien se os acuerda que una vieja de sesenta años	Diego Ladrón	Temática: burlesca. Una mujer mayor se da cuenta de que Diego Ladrón sirve a su sobrina en vez de a ella. Se incluyen juegos de palabras y una unidad de lírica popular tradicional (LPT38).
NBAnécdota34	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	De lo que passó por vos que diciendo muchas veces “espejo mío”	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Se emplea el tópico del espejo para relatar la burla que le hace una servidora a Juan Fernández. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota35	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Quando fuistes infamado de mal francés	Diego Ladrón	Temática: burlesca. El mal francés se refiere a la enfermedad venérea de la que se acusa a don Diego y por la que la dama lo rechaza. Se incluye juegos de palabras y un mote (LM138)
NBAnécdota36	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Yo trahía una dama a vesita un día...	Diego Ladrón	Temática: burlesca. Un caballero se santigua al ver a la dama porque la sirve. Se incluye un juego de palabras con la cruz y el apodado Joan Cruzado, que recuerda las coplas cazaras de «Cruz cruzada» en el <i>Libro de buen amor</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota37	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Los dos nos hallamos en una vesita de damas en casa de mi hermana, doña Marquesa	Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón	Temática: burlesca. Intercambio en una visita de damas. Apodo burlesco: Diego Perramor. Animalización. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota38	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Hallóse en una visita de una partera liriana que le tenía hecho un liriano	Juan Fernandez de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca. En una visita de damas acude una partera que sirve Juan Fernández y acaban huyendo todas las damas porque descubre que servía a todas. Se incluyen juegos de palabras (liriana de Liria/liriano de lirio de amores).
NBAnécdota39	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Como le fue al señor don Diego, acompañado de unas damas, que fueron a ver las galeras	Diego Ladrón	Temática: burlesca. Diego Ladrón y unas damas visitan las galeras de Álvaro de Bazán, capitán de galeras desde 1523 (García Sánchez, 2019: 311). Se le apoda burlescamente Diego Mareado. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota40	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	No ha mucho que estava yo...	Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Analogía con Hero y Leandro para comparar la situación de Juan Fernández y su dama. Se incluyen juegos de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota41	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Respondió el duque de Cardona	Duque de Cardona	Temática: burlesca. Un buétago ('bofe') es una parte de la res con la que golpean al duque de Cardona. Se incluye un fragmento en valenciano y juegos de palabras.
NBAnécdota42	SEXTA	II.5; escena 3; Duque de Calabria	Si no dígalo Molina, quando muele su harina a donaires y razones	Bachiller Molina	Temática: burlesca. Se hace referencia al carácter versátil del bachiller Molina. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota43	SEXTA	II.5; escena 3; Malfaràs	Como el otro día nos hizo reír a todos los pajes	Criados y bufones: Pajes, Gilot y Canónigo Ester	Temática: burlesca. Comparación de Gilot con un perro hambriento. Animalización. Se incluyen juegos de palabras.
NBAnécdota44	SEXTA	II.5; escena 4; Juan Fernández de Heredia	Y estando tras una puerta de una cámara	Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca. Riña del matrimonio al encontrar Jerónima a su marido desnudo. Se incluyen fragmentos en valenciano y juegos de palabras.
NBAnécdota45	SEXTA	III.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Don Luys Vich hizo lo mismo cuando servía a doña Violante...	Luis Vique y Violante Almunia	Temática: burlesca. Luis Vique va a comprobar cómo su mujer tiene un competidor y se disfraza. Se incluye fragmento en valenciano y juegos de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBAnécdota46	SEXTA	IV.2; escena inicial; Luis Milán	La noche pasada, antes del día	Luis Milán	Temática: astrología. Luis Milán relata su salida para ver el curso de las estrellas. Juego alegórico con el planeta Marte.

3.3.2.2. Apotegmas

El segundo grupo de narrativa breve sería el de los apotegmas. Siguiendo la definición del DLE, los apotegmas son dichos sentenciosos breves que se caracterizan por haber sido proferidos o escritos por alguna personalidad célebre o por cualquier otro concepto. Un total de 41 apotegmas se distribuyen a lo largo de las seis Jornadas de la obra, teniendo en cuenta que hemos decidido incluir en este grupo los relatos protagonizados por determinados personajes que, además, tienen una finalidad didáctica o ejemplar. Entre esos personajes encontramos una heterogeneidad que hemos agrupado en distintos subtipos: caballeros, filósofos, mundo mitológico o clásico, nobles y cortesanos, personajes históricos y —distinguido específicamente— portugueses. Los que mayor número de unidades protagonizan son los del mundo clásico y los caballeros, representando aproximadamente la mitad de los apotegmas de la obra.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: NARRATIVA BREVE APOTEGMAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA1	PRIMERA	I.1; escena 5; Pedró Mascó	Esso sería la comida que hizo una muger de Hierusalem	Mundo clásico: una mujer hebrea en época de Vespasiano	La mujer hebrea comete filicidio a causa del hambre para comer. Ejemplos de fratricidios se conservan desde la literatura clásica como en la Medea de Eurípides. Una interpretación religiosa de este tema se relata en uno de los milagros más conocidos de San Vicente Ferrer, el milagro de Morella.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA2	PRIMERA	I.2; escena 5; Jerónima Beneito	Yo os respondo con lo que dixo el Duque de Ferrara	Nobles y cortesanos: Duque de Ferrara	En el contexto de la Batalla de Rávena entre españoles y franceses, el Duque de Ferrara afirma que todos son enemigos. Se incluye fragmento en italiano.
NBA3	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Como dixo un cortesano a otro de amor malsano	Nobles y cortesanos	Un cortesano a otro le aconseja cómo debe hablar con buen estilo. Dentro de una definición de lo que se entiende por «agudeza» en el habla. Se incluye una unidad de lírica popular tradicional (LPT14).
NBA4	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Como dixo un valeroso cavallero castellano en la guerra de Granada, nombrado don Manuel de León	Caballeros	El caballero Manuel Ponce de León consigue convertir al moro Muza al cristianismo. Se introduce para ejemplificar la excelencia del varón que cumple la Ley. Manuel Ponce de León (Torres de los Naharros, 1447-Sevilla, 1515) figura histórica que protagoniza numerosos episodios literarios entre los que se encuentra el romance. En <i>El cortesano</i> se incluyen dos apotegmas. Véase, con más detalle, Castaño (2018b).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA5	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Un filósofo haziendo vida en un desierto	Filósofos	Un filósofo se encuentra con la reina de la Justicia y dialogan sobre ella. Forma parte de una alegoría (suma de apotegmas), que se va desglosando a partir de aquí, según la cual el buen cortesano ha de ser «padre de la Verdad, hijo del Modo, hermano de la Criança, pariente de la Gravedad, varón con Ley, amigo de Limpieza y enemigo de Pesadumbre».
NBA6	PRIMERA	II.4; escena 1; Francisco Fenollet	Yvan camino dos caminantes	Oficios	Dos caminantes comentan sobre la paja que se encuentran en un pajar, sirve para ejemplificar la condición de no ser descuidado del cortesano. se mezcla con el cuentecillo tradicional, registrado por Chevalier además en otras dos variantes del <i>Vocabulario de refranes</i> de Correas (cfr. Chevalier 1975: 259-260; Castaño 2018b: 402).
NBA7	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Topáronse caçando dos caçadores muy lindos hombres	Oficios	Los dos cazadores representan dos virtudes, apodadas don Venturoso y don Bien Criado, han de tener esas dos cualidades.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA8	PRIMERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Un cauallero de muy gran presencia y gravedad	Caballeros	Un caballero se encuentra con la reina de la Gravedad y dialogan sobre las cualidades de un cortesano en relación con esa gravedad. Se incluye un refrán.
NBA9	SEGUNDA	I.1; escena 3; Juan Fernández de Heredia	El príncipe de los filósofos	Filósofos: Aristóteles	Aristóteles se enamora y se acuesta con la mujer de su discípulo Alejandro Magno, sirve de moraleja para que el cortesano se guarde de pecar de lujuria. Se relaciona el cuento con su origen original descrito como «Aristóteles cabalgado», frecuente en la Edad Media y el Renacimiento que aparece citado en <i>La Celestina</i> o el <i>Corbacho</i> (Lacarra, 1999: 343-345; Sánchez Palacios, 2015: 139).
NBA10	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Fue un castellano a Portugal	Portugueses	El castellano va a Portugal a enseñar a ser donosos a los portugueses. Relato burlesco, con claras connotaciones escatológicas (sobre flatulencias) y sexuales (sobre «correr»). Se incluyen fragmentos en portugués para provocar distanciamiento e hilaridad. Forma parte de una facecia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA11	SEGUNDA	I.2; escena 3; Francisco Fenollet	Como halló un truhan	Mundo cotidiano: truhan	Un truhan busca los cinco pies al carnero, como le había aconsejado un médico, para comerlo y ser donoso; otro truhan le dice que lo busque en una cocina de frailes y se lleva un escarmiento. Se juega con la locución verbal buscar cinco pies al carnero, expresión francesa similar a la del español «buscar tres pies al gato». Se incluye este cuento en la antología de Chevalier (1986) (<i>apud</i> García Sánchez, 2019: 153).
NBA12	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Como aconteció a un caballero aragonés en Barcelona	Portugueses / Caballeros	El virrey don Fadrique de Portugal prohíbe a los cojos ir por la ciudad por evitar los engaños. Se relaciona con el caballero aragonés, que va «cojo de amores» y es encarcelado. Burla del tema de la cárcel de amor, que equipara a amantes de desigual condición. Se incluyen pareados («harto preso está quien d'amores coxo va»).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA13	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	¿No's acordáys de los amores de Belerma y Duradarte?	Caballeros de materia carolingia	Se cuenta el relato de Gaiferos y Belerma, cuando Durandarte es desterrado de la corte. Sirve de ejemplo para que la mujer no permita tener más de un servidor. Se incluye un mote.
NBA14	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	El gran poeta Dante florentino	Personajes históricos: Dante	Ambientada en Florencia, que busca a Dante, que se ha perdido entre la multitud. Un filósofo lanza una pregunta difícil y Dante se descubre, confirmando que todo el que actúa bien lo hace porque ha probado lo malo. Se incluyen fragmentos en italiano.
NBA15	TERCERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Nuestro valenciano Peñarroja, comendador de Christus	Portugueses / Caballeros	El caballero Peñarroja pretende casar y va a demandarle «casamiento por trato» al rey Manuel de Portugal. Este se burla al preguntarle si la doncella pretendida lo ha visto físicamente (insinuando su fealdad). Se incluye fragmento en portugués.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA16	TERCERA	II.4; escena 1; Diego Ladrón	Un rey muy soberbio	Reyes	Un rey no quería hacer mercedes a criados de acuerdo con sus merecimientos, sino por puro azar («ventura») y metió en unas arcas caras de burlas y manos de fe, para que fuesen repartidas las suertes por puro azar. Su criado favorito no quiso recibir ni unas ni otras. Remata una sentencia en redondilla (dispuesta en prosa): «No quiero bien por ventura, sino por merecimiento, que no puede dar contento lo que se da por locura».
NBA17	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Un cavallero castellano	Portugueses Caballeros	Un caballero castellano tiene un competidor portugués y le maldice con palabras encubiertas, a las que el contrincante contesta con agudeza (hablar con <i>rabo</i> , ‘hablar mal’).
NBA18	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	No’s de callar el ladronicio, pues el ladrón es tan derreputado y aborrecido que Alexandre [...] tuvo gran odio con los ladrones	Mundo clásico: Alejandro Magno	Según recoge la fuente de Elio Lampidio, Alejandro Magno no soportaba a los ladrones y montaba en cólera. Precede a otro cuento, protagonizado por el mismo Alejandro, juez que un mal caballero, descubierto como ladrón, que concluye en sentencia: «No meresce honrada muerte quien tuvo

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA19					deshonrada cavalleria».
	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Vino un cauallero a demandar la cruz [de Santiago]	Caballeros	Un caballero solicita ingresar en la orden de Santiago y le exigen que sea valiente «por fuerza ». Él contesta que «de grado» ('voluntariamente'), no a la fuerza. Zapater explica que es mejor que esa virtud vaya acompañada de otras. Se incluyen paremias sentenciosas: «Piérdense muchos en no medir su corazón con su poder, que gran corazón sin gran poder es gran locura».
NBA20	QUINTA	I.3; escena inicial; Francisco Fenollet	Competían don Antonio de Velasco	Caballeros: Antonio de Velasco y Joan de Mendoza	Ambientado en época de los Reyes Católicos, estos dos caballeros (protagonistas habituales de anécdotas y cuentos [Chevalier, 1983; 1992: 33-34]) intercambian motes delante de una dama a la que sirven, presentes los reyes. Por ejemplo, Juan de Valdés, en el <i>Diálogo de la lengua</i> , incluye tres motes que atribuye a Velasco. Precede a la extensa escaramuza de motes y pullas en redondillas («Preguntas y

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA21					respuestas») entre ambos.
	SEXTA	I.2; escena 1; Diego Ladrón	Como hizo un portugués que emplazó delante justicia	Portugueses	Un portugués pide delante del juez que no le dé la dama a su competidor, porque él la quiere, aunque ella no lo corresponde. Apotegma con remate burlesco (<i>amor primero é casamenteiro</i>).
NBA22	SEXTA	II.1; escena 5; Luis Margarit	Cupido me apareció esta noche pasada	Luis Margarit	Cupido se le aparece a Luis Margarit para darle una serie de consejos sobre los enamorados, como que no han de reñir con los competidores. Incluye remedo de paremia rimada («es traición o gran simpleza, que la dama no se fia de simple o falsa compañía»).
NBA23	SEXTA	II.1; escena 6; Francisco Fenollet	Que esta noche me vino en sueños [Venus]	Francisco Fenollet	Venus se le aparece a Francisco Fenollet y le aconseja que en la corte se ha de mentir bien en amores, esto es, con el fin de hacerlos placenteros. Se incluyen juegos de palabras (baxos-contrabaxos, «bocas de reír que se ríen sin sentir»).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA24	SEXTA	II.1; escena 7; Luis Vique	Como la que sintió Julio César	Mundo clásico: Julio César	Analogía entre la voz de Roma que escuchó Julio César antes de pasar el río Rubicón y provocar la guerra civil, y la que escuchó don Luis de parte de Valencia agraviada por diversos motivos.
NBA25	SEXTA	II.1; escena 7; Luis Vique	Y es la ciudad de Valencia, diziendo que yo hiziese una figura	Luis Vique	Luis Vique cuenta que la ciudad de Valencia, personificada, le marcó unas pautas de lo que quería suplicarle al duque. Se incluye un juego de palabras (Valencia-Desvalencia).
NBA26	SEXTA	II.2; escena 1; Duque de Calabria	Que Julio César fue en Asia, por aprender retórica	Mundo clásico: Julio César	Julio César viaja hasta Asia para aprender retórica del astrólogo Apolonio. Incluye paremia («todo se debe probar por saber muy bien hablar»).
NBA27	SEXTA	II.2; escena 1; Cupido	Ha sido porque el Cupido que yo represento, me apareció esta mañana	Mundo mitológico: Cupido	El Cupido personificado de la escena afirma que el Cupido mitológico le ha hablado para que no le negase el agua a Mirafior del Milán y le entrega una carta. Se incluye paremia rimada («desseas en los amores para merescer favores»).
NBA28	SEXTA	II.4; escena final; Diego Ladrón	Dos bolteadores allegaron en tiempos de Julio César	Mundo cotidiano: volteadores	En tiempos de Julio César, unos volteadores ('volatineros', 'funambulistas') realizaron sus acrobacias en el Coliseo desnudos de cintura para abajo y fueron pagados (castigados) en consonancia a sus acciones

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
					desvergonzadas. Se incluyen juegos de palabras («a los desvergonzados sean en sus desvergüenças açotados»).
NBA29	SEXTA	II.5; escena inicial; Duque de Calabria	Como mostró Julio César en su primera edad...	Mundo clásico: Julio César	Julio César es detenido en su primera edad y liberado por la clemencia de Sila. Sirve para ejemplificar que la fortaleza a través de la sabiduría. Se incluye un juego de palabras.
NBA30	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Un señor de Ytalia de casa de Columna	Nobles y cortesanos: un noble italiano	A un noble italiano le gusta que frecuenten su casa locos y truhanes. Un filósofo aconseja que vaya Dante, el señor se intenta burlar del poeta y este le requiebra y deja en ridículo con sabiduría. Noble. Se incluyen juegos de palabras y fragmentos en italiano.
NBA31	SEXTA	II.5; escena 4; Juan Fernández de Heredia	Como salió un truhan que había entrado	Mundo cotidiano: truhan	A propósito de la expresión <i>templum pacis</i> , un truhan entra en el templo para orar, pero es descubierto con una moza y mandados a azotarse el uno al otro por las calles. Sirve de pretexto para el juego de requiebros: «Toma, bivo te lo do». Y ella a él: «Toma, porque se cansó».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA32	SEXTA	III.1; escena final; Molina	Y oya un cuento de un muy notable príncipe	Mundo clásico: Julio César	Los cónsules y senadores se quejan del repudio de la mujer de Julio César y este les responde que no han vivido su situación y no pueden entenderlo. Remata con un proverbio-sentencia irónico, que se le atribuye: «Quien no calça el çapato, no sabe dónde le duele».
NBA33	SEXTA	IV.1; escena 4; Maestre Zapater	Y assí no osó Alexandre conquistarlos	Mundo clásico: Alejandro Magno	A propósito de la discusión sobre la honra, y de la afirmación sobre los judíos, «que siempre fueron vencedores peleando por la honra de Dios», ejemplo de un filósofo recomienda a Alejandro no conquistarlos y entrar en guerra, por no ser justa, y consigue convencerlo.
NBA34	SEXTA	IV.1; escena 5; Molina	Y assí por que no desassossegassen a su tierra	Mundo clásico: romanos	Los romanos solían sacar de Roma a los niños mancebos para que se les endureciera el carácter, pero algunos senadores no acataban la orden y se veían obligados a pagar por justicia. Sirve para ejemplificar el sentido de la misma.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO /PERSONAJES	OBSERVACIONES
NBA35	SEXTA	IV.1; escena 8; Molina	Dixo Anibal, quando Quinto Fabio Máximo Romano	Mundo clásico: romanos	Analogía entre lo que dijo Aníbal en alabanza de los romanos y las palabras del Maestro Zapater. (Los romanos tienen a Aníbal, los valencianos a Juvenal). Se incluyen los requiebros en latín.
NBA36	SEXTA	IV.1; escena 9; Luis Milán	Dízese una razón don Hernando de Ávalos, marqués de Pescara	Caballero	Hernando de Ávalos, «tan excelente cortesano como guerrero», ejemplifica el saber hablar bien con un competidor portugués suyo. Se incluye juego de palabras y fragmentos en portugués.
NBA37	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	Lo que dixo un philósopho a un amigo suyo	Filósofos	Un filósofo no quiere entrar a una casa donde se escuchan muchas risas. Analogía con quien tiene que juzagar algo, aquí un libro, que ha de saber primero sus partes o contenido. Se aplica a la descripción que sigue de las cualidades que ha de tener un buen libro como el de <i>El cortesano</i> .

3.3.2.3. Facecias

Las facecias conforman el tercer subtipo del grupo de narrativa breve. A partir de la definición del DLE como «chiste, donaire o cuento gracioso», hemos incluido aquí los relatos con temática o finalidad más declaradamente jocosa o burlesca. A partir de un total de 34 facecias, nobles y caballeros, sin olvidar a los portugueses, específicamente marcados, protagonizan de nuevo, como en el caso de los apotegmas, la mayoría de facecias. Es interesante comprobar como la Jornada que más facecias alberga es la Primera, aunque no sea la más extensa. Asimismo, dos particularidades que cabe destacar son, por una parte, el motivo tópico de los portugueses enfrentados a los castellanos como competidores dialécticos; y, en segundo lugar, que se incluyen tres unidades escritas exclusivamente en valenciano.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: NARRATIVA BREVE FACECIAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF1	PRIMERA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	En dies passats portí unes comendacions a la sua Beatriz	Vida cotidiana; Luis Vique y Gilot	Temática: burlesca. En valenciano. Gilot utiliza el grito de socorro para detener al ladrón y al final él acaba escarmentado y tratado como loco.
NBF2	PRIMERA	I.1; escena 4; Luis Margarite	Muger, hazeos celosa porque no engordéys	Vida cotidiana; Luis Margarite y Violante Mascó	Temática: celos. Hombre le recomienda hacerse celosa y Violante responde con celos al enterarse de que su marido está con Mariseca, una de sus criadas. El concepto de «amores éticos» (Mariseca) posee connotaciones burlescas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF3	PRIMERA	II.1; escena 1; Gobernador Cabanillas	Y queda tan desconocida de la señora doña Hierónyma, por ser muy enemiga de los ajos	Vida cotidiana; Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito	Temática: burlesca. Un ingrediente típico como el ajo (con la alusión al «majadero» para majarlos) provoca la pelea entre el matrimonio y Joan sale huyendo a casa del gobernador. Sánchez Palacios ejemplifica con varias narraciones breves otras obras protagonizadas por mujeres y dedicadas a la misoginia, por ejemplo, <i>Floresta española</i> de Santa Cruz o <i>Sobremesa y alivido de caminantes</i> de Timoneda (Sánchez Palacios, 2019:134). Apodo burlesco: Joan Donayre. Doble sentido, donaires como chistes graciosos, pero también puede referirse en sentido escatológico a los efectos producidos por el ajo.
NBF4	PRIMERA	II.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Bien será que sepan lo que a vos os siguió en otra comida	Vida cotidiana; Gobernador Cabanillas	Temática: burlesca. Joan Vilarrasa se queja de los cuentos del Gobernador Cabanillas. Apodo burlesco gobernador Campanillas (por Cabanillas). Contiene partes en latín y valenciano. Incluye juegos de palabras.
NBF5	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Y tratando muy gran verdad, digo que Juan Fernández vino al juego de la pelota muy canicular, en los días caniculares [...] ha venido nuestro amigo, un enero en juliol hecho un verderol	Vida cotidiana; Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Descripción de la vestimenta verde y sofisticada, inapropiada para el juego de pelota al que se acude. Incluye juego de palabras entre verde y «verderol» [<i>Chloris chloris</i> ; <i>verdum</i> o <i>verderol comú</i> en catalán; 'verderón', 'pájaro verde']. De ahí la sentencia: «Del cielo viene lo que por castigo se haze». Hay que tener en cuenta que « <i>tenir verderols al cap</i> » es locución popular en catalán que significa 'tener pajaritos en la cabeza', 'tener poco conocimiento'.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
					Paradoja y rima interna: «un enero en <i>juliol</i> [‘julio’] hecho un <i>verderol</i> ».
NBF6	PRIMERA	II.2; escena 1, Juan Fernández de Heredia	Y siguióse que el rey de Portugal hizo hazer un exercicio	Portugueses	Temática: competición. Escaramuza de coplas entre un portugués y un competidor. La dama lo despide de servidor. Analogía con la dama que sirven Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia. La respuesta de la dama se presenta en portugués y con un llamado «cantar de muertos» (LPT8) Antecede las coplas de Juan Fernández.
NBF7	PRIMERA	II.2; escena 1, coplas 3; Luis Milán	Si estoviesse en mi mano lloraría, por no dar en reýr de lo que diré	Vida cotidiana; Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Descripción de la vestimenta estridente provoca burlas: «Sayete [‘capa’] de paño naranjado» con una «trepilla [‘orilla’] de terciopelo negro». Asociación entre cortovizcaíno y estrecho-catalán. Apodos burlescos a Juan Fernández: <i>sayopaje</i> y <i>cuerasayo</i> . Antecede a las coplas de Milán.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF8	PRIMERA	II.2; escena 1; coplas 6; Luis Milán	Ítem más salió el señor Juan Fernández por la yglesia mayor	Vida cotidiana; Juan Fernández de Heredia	Temática: burlesca. Juan Fernández comete pecado por vestir con el sayo abierto y acudir a misa oncenada (apodada la misa de perezosos). Finalmente es absuelto, aunque recibe burlas de las damas. Antecede a las coplas de Milán.
NBF9	PRIMERA	II.3; escena 2, doña Castellana	Una señora amiga mía siendo mal casada	Vida cotidiana: don Olvido y doña Olvidada	Temática: la malcasada. Una amiga anónima es mal casada y se apoda a la pareja como don Olvido y doña Olvidada, dedicándoles una canción.
NBF10	PRIMERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	El Petrarca, siendo canónigo de Padua, dispensava el Papa que casasse con Madona Laura	Noble: Petrarca	Temática: burlesca. Petrarca no quiere casarse con madona Laura, pese a que la bula papal se lo consiente. Pero se excusa con gracia: «No quiero trocar los placeres del amiga por los enojos de la mujer». Este ejemplo sirve a Juan Fernández para afirmar que prefiere conservar los enojos de su mujer.
NBF11	PRIMERA	II.3; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Muger, engañada váys, que poco ha me apareció una muger	Vida cotidiana: una mujer	Temática: amorosa. Una mujer muere de amores por su marido. Juan Fernández lo emplea para ejemplificar que todas las mujeres (y en concreto la suya) deberían comportarse de igual modo con sus maridos.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF12	PRIMERA	II.3; escena 2; Gilot	Yo diré qui són les comares ab este cuento	Vida cotidiana: dos mujeres	Temática: la malcasada. En valenciano. Facecia («cuento») a petición de doña Germana. Dos mujeres en el Carrer de la Nau (todavía localizable en la Valencia actual) apodan a sus maridos como mujeres y los maridos a ellas como hombres. Se les apoda como «comares» (comadres).
NBF13	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 2; Luis Milán	Yo visité a don Francisco, que estava mal de unos amores baxos	Vida cotidiana; Francisco Fenollet / Mercader genovés: Maltevollo	Temática: burlesca Francisco queda prendado de una dama y lucha contra el genovés Maltevollo hasta que caen ambos y el segundo se marcha. Connotación de «amores baxos» como ilegítimos. Inclusión del apodo parlante y significativo: «Maltevollo», «Mal te quiero». Fragmentos en italiano y juegos de palabras.
NBF14	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 2; Francisco Fenollet	Bien se os acuerda que estando vos enamorado de una criada de una dama	Vida cotidiana; Luis Milán	Temática: burlesca. Sirve a la criada de una dama y las dos le hacen subir a un árbol para esperar y burlarse de él. Se incluyen juegos de palabras. Apodado como mochuelo de amores.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF15	PRIMERA	II.4; escena 1, Francisco Fenollet	Otros hay que no están en lo que hazen, como hazía un justador portugués	Portugueses	Temática: caballeros. Inoperancia del caballero al competir sin enristrar la lanza a tiempo. El rey de Portugal le acusa de descuidado en torneos y, por ende, en amores: «Descuidado justador, <i>nan juste mais en amor</i> ». Se incluyen fragmentos en portugués. Se inserta como <i>facecia ad contrarium</i> entre las reglas del buen cortesano (no ha de ser negligente).
NBF16	SEGUNDA	I.1; escena 3; Diego Ladrón	El almirante de Castilla combidó a unos portugueses	Vida cotidiana; Almirante de Castilla / Portugueses	Temática: burlesca. Se invita a unos portugueses a la mesa para burlarse de ellos, a base de poca comida y muchos motes. Se incluye fragmento en portugués. Identificación jocosa de portugueses con truhanes.
NBF17	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Un señor tenía un barbero en su casa	Vida cotidiana: barbero	Temática: burlesca; crítica tópica de oficio. El barbero parlanchín e importuno provoca dolores de cabeza en su señor por no dejar de hablarle. Se incluyen juegos de palabras («quebrar la cabeza»).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF18	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Vino a Castilla un portugués	Portugueses	Temática: burlesca. Un portugués quiere vender donaires a castellanos y un castellano le devuelve un cuento de un castellano que va a la corte del Rey de Portugal y descubre una escuela con un maestro de donaires. Se incluye fragmentos en portugués. Se juega con la doble connotación del significado escatológico del término de donaire. Tópico del burlador burlado.
NBF19	SEGUNDA	I.2; escena inicial; Francisco Fenollet	Yva un chocarrero por Valencia	Vida cotidiana: chocarrero	Temática: Burlesca. Fraile de la <i>posteta</i> ('estampa de santo') pide caridad a cambio de dar paz (besar) al santo y recrimina si no le dan caridad. Se aplica por analogía a la paz (beso) / riña con el retrato de la dama. Contraposición santo-imagen / diablo-fraile.
NBF20	SEGUNDA	I.2; escena 3; Francisco Fenollet	Como hizo aquel nuestro caballero valenciano nombrado Díaz	Vida cotidiana; Caballero valenciano	Temática: competición. Díaz el caballero valenciano y un amigo suyo se enamoran de la misma dama, cuando Díaz va a tañer en nombre de su amigo. Rompen su amistad. Frase de remate en valenciano.
NBF21	QUINTA	I.2; escena 1; Francisco Fenollet	Voluntad verdadera la que tuvo Aníbal a la ramera	Mundo clásico: Aníbal	Temática: Voluntad. Aníbal se detuvo en Cannas tras la victoria sobre los romanos, en vez de seguir

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
					conquistando. Se cita primer verso del soneto CIII del <i>Cancionero</i> de Petrarca: « <i>Vince Annibal et non sepe usar poi</i> ». La «ramera» a la que se alude individualiza el conjunto de «delicias capuanas», es decir, los placeres en Capua que adormecieron al ejército cartaginés, retrasando <i>sine die</i> su camino hacia Roma, según narra Tito Livio, <i>Ab Urbe Condita</i> , 23, 18.
NBF22	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Como la nave que nuestro sant Vicent Ferrer	Santos: san Vicent Ferrer	Temática: milagros. Vicent Ferrer profetiza en Barcelona la llegada de una nave con alimentos para remediar el hambre de los catalanes. Se introduce antes del acercamiento a la escena del Maestre Zapater.
NBF23	QUINTA	I.2; escena final; Juan Fernández de Heredia	Tenía un portugués una mula que lo más cavalgava con ella	Portugueses	Temática: burlesca / competición. Compite con otro portugués motejador y se burla de la excesiva cantidad de motes de su competidor. Se incluye fragmento en portugués.
NBF24	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Un portugués era muy galán sobre callado	Vida cotidiana; Portugueses / Castellanos	Temática: competición. El castellano le daba muchos motes al portugués reservado, que al final se burla del primero con el apodo de «mesón de camino geno de motes».

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF25	QUINTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Como hizo este portugués	Vida cotidiana; Portugueses / Castellanos	Temática: competición. Otro portugués compite con un castellano y lo apoda verboso castellano. Se hace referencia a otro cuento para concluir que es mejor ser callado que no verboso. Se incluyen juegos de palabras.
NBF26	QUINTA	I.3; escena 2; Maestre Zapater	Un labrador tenía muy mala lengua	Vida cotidiana; labradores	Temática: burlesca. Se emplea la facecia del perro de labrador asociado a un ente maligno, para vincularlo a la figura del Paje del Mal Recaudo. Identificación perro-mal espíritu; contraposición demonios-Virgen Maria/rezos.
NBF27	SEXTA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Petrarca recita en su libro <i>De próspera y adversa fortuna</i> una palabra que solía dezir Andrómaca	Mundo clásico: materia troyana. Autoridades: Petrarca	Temática: ejemplarizante. Se utiliza, para ejemplificar y alabar la virtud de la brevedad en el lenguaje un término, <i>Demone</i> , dedicado a Héctor por su mujer (« <i>Demone</i> , que quiere dezir 'Buen hombre, tu gran coraçón te echará a perder'»). Incluye otro fragmento, cita de un verso, en italiano. Como señala García Sánchez, la traducción de <i>De los remedios contra próspera y adversa fortuna</i> de Francisco de Madrid cuenta con gran éxito, la obra de Petrarca se reedita en seis ocasiones (García Sánchez, 2019: 289). El relato de la edición de 1510 de la traducción de Patriarca guarda semejanzas con la narración de Milán.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF28	SEXTA	I.3; escena 3; Duque de Calabria	Y poresto dixo vn cortesano portugués	Portugueses	Temática: Ejemplaridad. El portugués refiere que lo mejor de la república es el hombre. Se incluye otro cuento sobre un hombre que no encontraba hombres en Atenas. Se incluye fragmento en portugués.
NBF29	SEXTA	II.4; escena 2; Francisco Fenollet	Un castellano melcochero yva vendiendo melcocha en Portugal	Vida cotidiana; Castellano / Portugueses	Temática: burlesca. Un castellano vende «melcocha» ('dulce con miel y harina, tostado') y el portugués se burla de él. Se incluye fragmentos en portugués Falso eco burlesco: «buena melcocha»- «boa merda cocha».
NBF30	SEXTA	IV.1; escena 2; Caballero 5	Un casado poco ha embió a su perrochia	Vida cotidiana: Casado	Temática: Mal casado / burlesca. El casado manda a tocar las campanas por el fuego (simbólico) de los celos de su mujer. Se incluyen juegos de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	MOTIVO / PERSONAJE	OBSERVACIONES
NBF31	SEXTA	IV.1; escena 5; Molina	Un nuestro cavallero castellano, don Pedro Melacha	Vida cotidiana; Caballero castellano	Temática: ejemplarizante. Don Pedro Melacha descuida a sus hijos, a quienes trata peor que a sus perros de caza y deja morir. Ellos toman venganza, resucitando como perros y matando a bocados a su padre, arrastrándolo con ellos al infierno.
NBF32	SEXTA	IV.1; escena 9; Luis Milán	Como hizo un portugués a un castellano	Portugueses	Temática: escaramuza dialéctica. El castellano locuaz pregunta al portugués por qué no habla y este le responde que no habla, pero ama por los dos: « <i>Castelau, heu vos faço gracias, que falais por los dos; e vos agradeçime que amo por mi e por vos</i> ».

3.3.2.4. Glosas

La glosa es definida por el DLE como: «Explicación o paráfrasis de una expresión o un texto de cierta complejidad». En *El cortesano* se utiliza este tipo de glosas para aclarar el significado de las recitaciones de los cortesanos. Cabe diferenciar entre este tipo de glosa prosística y la glosa poética, que constituye otro subgénero. Entre las seis jornadas hemos hallado 26 unidades.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: GLOSAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	TIPO DE GLOSA	OBSERVACIONES
NGlosa1	SEGUNDA	I.1; escena inicial; Juan Fernández de Heredia	Don Luys Milán, vos dezís en el presente soneto	Glosa al soneto (LS1) de Luis Milán	Se incluyen los dos primeros versos del soneto de Luis Milán (LS1). Se utiliza un juego de palabras con el campo semántico de cantar y llorar
NGlosa2	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Señor Ioan Fernández, si queréys trocar yo me comeré vuestro gallo	Glosa al soneto (LS1) de Luis Milán (dirigida a Juan Fernández de Heredia)	Se incluye una redondilla del soneto (LS1). Juegos de palabras con la temática amorosa y con motivos repetidos en la lírica satírica: gallo, higo, miel...
NGlosa3	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Aparéjese don Diego Ladrón	Glosa al soneto (LS1) de Luis Milán (dirigida a Diego Ladrón)	Se incluyen los dos tercetos del soneto (LS1) y la declaración incluye juegos de palabras de temática amorosa con el dios de Amor.
NGlosa4	SEGUNDA	I.1; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Don Luys Milán, lo que en vos sobra, en nosotros falta para alabaros	Glosa al soneto (LS2) de Luis Milán	No se incluyen versos del soneto (L2). Se hacen referencias religiosas y se mezclan con la temática amorosa.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	TIPO DE GLOSA	OBSERVACIONES
NGlosa5	SEGUNDA	1.2; escena 3; Diego Ladrón	Oýdme, don Luys Milán, vos dezís en vuestro soneto	Glosa al soneto (LS3) de Luis Milán	Se glosa la primera redondilla del soneto (LS3). Se incluye un terceto al final de la declaración (LTerceto14)
NGlosa6	SEGUNDA	1.2; escena 3; Luis Milán	Yo he comidado de lo que Cupido da a comer a los que maltrata	Glosa su propio soneto (LS3)	Se declara la segunda redondilla del soneto (LS3). Fragmentos en italianos y juegos de palabras relacionados con la gastronomía.
NGlosa7	SEGUNDA	1.2; escena 3; Luis Milán	Señor don Diego, reýr me hezistes cuando oý dezir si me acordava	Glosa al apotegma (NBA17) de don Diego Ladrón sobre Durandarte	Juego poético entre el «mal francés» (enfermedad venérea) y los franceses.
NGlosa8	SEGUNDA	1.2; escena 3; Diego Ladrón	Parésceme también como muy mal la trayción que Galaón	Glosa al apotegma (NBA17) de don Diego Ladrón sobre Durandarte	Declara las consencuencias de la traición de Galaón.
NGlosa9	SEGUNDA	1.3; escena inicial; Diego Ladrón	Y tan gran merced no puede pagarse sino con vna ingratitud, y el rey de Francia	Glosa a la anécdota (NBAnécdota9) sobre el caballero y el rey francés	Glosa al desenlace de la anécdota, la traición del rey Francisco I a Carlos I tras dejarlo en libertad.
NGlosa10	SEGUNDA	1.3; escena 2; Luis Milán	Con más razón deve temer de su hermosura, señora doña Leonor	Glosa a la décima (LC34) de Luis Milán	La glosa explica la historia de Narciso. Incluye juego de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	TIPO DE GLOSA	OBSERVACIONES
NGlosa11	SEGUNDA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Señor don Luys Milán, para celos sería bueno	Glosa a la décima (LC34) de Luis Milán	Declara la analogía entre Narciso y el servidor de doña Leonor.
NGlosa12	SEGUNDA	I.3; escena 3; Luis Milán	Agora quiero cantar en este romance una gran verdad española	Glosa al romance (LR5) que va a recitar Luis Milán	Declara el contenido del romance y explica la versión francesa de la batalla contra los españoles por la traición de Galaón, personaje del romance. Mención de los Doze Pares.
NGlosa13	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Nunca he oýdo mejor parescer que el vuestro, ni mejores quexas	Glosa al soneto (LS4) de Luis Milán sobre Sansón y Dalida	Declara el interés por saber la historia de Sansón y Dalida, personajes bíblicos.
NGlosa14	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	Ya auréys oýdo dezir la fuerça de Sansón	Glosa a la glosa de Diego Ladrón sobre el soneto	Declaración de la historia entre ambos, la traición de Dalila, la pérdida de su fuerza y la venganza final derribando el templo de los filisteos.
NGlosa15	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Gran espanto pone la gran trayción	Glosa a la glosa de Luis Milán	Opinión sobre la traición de Dalila a Sansón.
NGlosa16	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Lo que yo digo es esto que dize don Luys Milán en su soneto	Glosa que menciona dos versos del soneto (LS4) de Luis Milán	Se toman los vv. 6-7, primera parte de la segunda redondilla del soneto (LS4). Se utiliza para reafirmar lo que ha dicho antes del mal querer de las damas a los caballeros, Juan Fernández y Diego Ladrón

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	TIPO DE GLOSA	OBSERVACIONES
NGlosa17	TERCERA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Dexaos desso y no vayáis tras lo imposible	Glosa al soneto (LS4) de Luis Milán	Retoma el tópico de la amiga enemiga que acaba de emplear Diego Ladrón en la glosa anterior.
NGlosa18	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	Dixe en mi soneto	Glosa a su propio soneto (LS4)	Declaración del soneto por parte del autor, desarrollando el motivo de la amiga-enemiga, el ejemplo de Dalila y explicando los dos tercetos (LS4).
NGlosa19	TERCERA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Acomparástesos al Dante	Glosa a la apotegma (NBA18) de Milán	Francisco compara la actitud de Dante con la de Luis Milán, y al resto de caballeros con los florentinos. Luis Milán sabe de mal de amores y traiciones porque todo lo ha sufrido.
NGlosa20	TERCERA	I.1; escena 3; Diego Ladrón	Dixistes que florentines	Glosa a la apotegma (NBA18) de Milán	Diego Ladrón aprovecha el apotegma para burlar de la comparación entre ellos y los florentinos.
NGlosa21	TERCERA	I.2; escena 2; doña Luisa	Señora doña Mencía, ¿qué le parece cómo nos trata en este soneto?	Glosa al soneto (LS5) de Milán	Declara la primera redondilla (LS5), comentando su contenido.
NGlosa22	TERCERA	I.2; escena 2; doña Mencía	Señora doña Luisa, parésceme que nos ha hecho mata ciervos.	Glosa al soneto (LS5) de Milán	Declara la primera redondilla (LS5), la segunda parte, donde menciona a los ciervos, y sigue con el tópico de la burladora. Se incluyen juegos de palabras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	TIPO DE GLOSA	OBSERVACIONES
NGlosa23	TERCERA	I.2; escena 2; Castellana Bellvis	Pues lo bueno es que se nos ha hecho consejero	Glosa al soneto (LS5) de Milán	Se declara la segunda redondilla (LS5), en torno a la actitud del amante. Se incluye una leve variante del refrán del soneto («Haz siempre el bien y no mires a quién») y una alusión a proverbio-sentencia («que l'amor le dé cama de galgo»).
NGlosa24	TERCERA	I.2; escena 2; Violante Mascó	Él venrá a ser confessor pues nunca fue mártyr en amores	Glosa al soneto (LS5) de Milán	Declara los dos últimos tercetos (LS5) Compara la condición desdichada del poeta con la situación de Petrarca y su amada Laura. Se incluyen juegos de palabras.
NGlosa25	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	A lo que le dixistes, engañado andáys en trajos...	Glosa a la anterior intervención de Francisco Fenollet (LPT36)	Luis Milán defiende a Juan Fernández de ese «Engañado andáys» aplicado a las situaciones que viven con el personaje, como la planificación de la máscara de troyanos. Se incluyen juegos de palabras. Mención a Hércules, Virgilio y Aristóteles.
NGlosa26	QUINTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Yo quiero responder por don Luys Milán	Glosa a la intervención anterior de Juan Fernández de Heredia	Se juega con burlas con la temática del hambre.

3.3.2.5. Juegos de palabras

Junto al «triunfo del apodo», como dice Chevalier, está la «gloria del equívoco». El juego de palabras, juguete de ingenio por excelencia, más que una unidad narrativa, es uno de los mecanismos vertebradores del diálogo de Milán, al igual que lo será de otros motejadores como él (Luis Zapata, Melchor de Santa Cruz, Gracián Dantisco, etc.). El juego léxico entre y con las palabras es una de las piedras angulares de *El cortesano* y uno de los recursos principales que despliega el autor para ofrecer dinamismo y dotar a la obra de trabazón, ritmo, variedad y musicalidad originales y distintas. En este catálogo recogemos un extenso listado de 657 unidades, que da buena cuenta de la complejidad y agudeza literaria de Luis Milán. Observaremos juegos de palabras en castellano, pero también en valenciano, e incluso en ocasiones con frases o sintagmas en latín y portugués. Las figuras retóricas más empleadas por el autor son: la aliteración, el calambur, el equívoco, la paronomasia, el paralelismo, el políptoton y la rima interna.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: JUEGOS DE PALABRAS

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP1	PRIMERA	I.1; escena 2; Gilot	Que la retama clar parla [...]. Que no sols la ama, mas la reama	Simple	Paronomasia retama-ama- reama (véase Navarro Durán, 1983)
NJP2	PRIMERA	I.1; escena 2; doña Germana	El duque mi señor es lo verde que traes	Complejo	Rima interna: señor-verdor- amor, remedar- engañar, banquete- alcahuete. Políptoton majadero- majarás.
NJP3	PRIMERA	I.1; escena 2; Gilot	Si de ací avant no acomana los cels a la cambrera dona Ana de Dicastillo	Complejo	En valenciano. Políptoton cambrera- cambra, guarde- guardoses- guardaroba, navarrés-navarra.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP4	PRIMERA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	Diu que no m'ho alleva, allevant- m'ho ab un no sé que me crea	Simple	En valenciano. Políptoton <i>alleva- allevant-m'ho</i> .
NJP5	PRIMERA	I.1; escena 3; Mencía	No es bien tomar nombre honrrado para hazer deshonrras	Simple	Políptoton honrado- deshonrras.
NJP6	PRIMERA	I.1; escena 3; Canónigo Ester	En jornades de plaer, lo furiós no s'ha de fer	Simple	En valenciano. Rima interna plaer-fer.
NJP7	PRIMERA	I.1; escena 3; Luis Vique	Disimúlense los celos en esta jornada y no gastemos la fiesta, pues yo disimulo la reverenda trayción	Simple	Políptoton disimúlense- disimulo.
NJP8	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Violante	Según va embeatrizado el señor don Luys, su marido, de Beatriz de Gilote	Complejo	Políptoton embeatrizado- Beatriz. Rima interna Gilote-mote, burlas-veras.
NJP9	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Mencía	Y de aquí adelante no me los ampare más que no se los emprestaré [...], por no ser celosa dize su marido que no es amorosa	Complejo	Paronomasia ampare- emprestaré, casa- casero. Rima interna celosa- amorosa.
NJP10	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Mencía	Su muger les mostraba con los celos los recelos que tenía	Simple	Paronomasia celos-recelos.
NJP11	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Violante	La tortilla de celos que hacen Juan Fernández	Complejo	Paronomasia celos-celosa- celoso, festeja- festejando. Metáfora burlesca: tortilla de celos.
NJP12	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Violante	Suelen con burlas encubrirse las veras.	Simple	Rima interna burlas-veras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP13	PRIMERA	I.1; escena 5; doña Castellana Bellvís	Me emprestaría celos para que un día en la semana sea celosa [...]. Suplico a vuessa merced me los empreste, que para luego es tarde	Complejo	Políptoton emprestaría-empreste, celosa-celos. Aliteración (en vibrante —r—) merced-empreste-para-tarde, (en nasal —m—) merced me los empreste.
NJP14	PRIMERA	I.1; escena 5; doña Mencía	Con un abraço se deve emprestar y bolver lo que es para bien hazer	Simple	Rima interna volver-hazer.
NJP15	PRIMERA	I.1; escena 5; doña Castellana Bellvís	Verá mi marido qué cosa son ginetes, por más que él sea buen ginete	Simple	Políptoton ginetes-gineta.
NJP16	PRIMERA	I.1; escena 5; Pedro Mascó	Si como dixo ginetes dixera ginetas	Simple	Paronomasia ginetes-ginetas.
NJP17	PRIMERA	I.1; escena 5; doña Castellana Bellvís	Pues por mucho que los guardéys, yo comeré dellos	Simple	Campo semántico del alimento (vinculado a la anterior, se establece una suerte de paralelismo guardar + que no comeré, guardar + comeré)
NJP18	PRIMERA	I.1; escena 5; doña Castellana Bellvís	Los celos de la muger no han de ser para hazer receloso a su marido.	Simple	Políptoton celos-receloso.
NJP19	PRIMERA	I.1; escena 6; Jerónima Beneito	Con tan gran favor, yo seré tan socorrida, que no me veré corrida, sino por mi corredor	Simple	Paronomasia socorrida-corrída-corredor.
NJP20	PRIMERA	I.1; escena 7; Diego Ladrón	Las más vezes burla alabando el que va lisongeando	Simple	Rima interna (homoioteleuton) alabando-lisonjeando.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP21	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	Yo tengo por mal acondicionado el coraçón falsificado	Simple	Rima interna acondicionado- falsificado.
NJP22	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	En los extremos se pierden los que perdemos	Simple	Políptoton pierden- perdemos.
NJP23	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	Pues no son portapaces los maridos que son desplazes	Simple	Rima interna (homoioteuton): portapaces- desplazes.
NJP24	PRIMERA	I.1; escena 7; Diego Ladrón	No pensé dezir tanto, ni he dexado de tocar mucho. Mas de lo mucho que dixé no he querido dezir tanto	Simple	Rima interna mucho-mucho, tanto-tanto.
NJP25	PRIMERA	I.1; escena 7; Diego Ladrón	Assí como tiene en el medio gran virtud y en los extremos	Simple	Paralelismo assí + verbo + en el medio.
NJP26	PRIMERA	I.1; escena 7; Juan Fernández de Heredia	Diziendo la misma verdad, que son de su naturaleza sabias y quando no lo quieren ser, es por creer a Lucifer, que les dize que hagan lo que les vedan	Simple	Rima interna ser-Lucifer, hagan-vedan.
NJP27	PRIMERA	I.1; escena 7; Juan Fernández	Esto tienen por quien las crió, qu'es la prudencia y la ponçoña	Simple	Rima interna crió-engaño.
NJP28	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	Que no se caçaría mejor cosa en esta caça que don Luys Milán la hiziesse correr	Simple	Políptoton caçaría-caça.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP29	PRIMERA	I.1; escena 7; Juan Fernández de Heredia	Si tales liebres levantáys contra mí en esta caça, yo las haré correr mis galgos	Simple	Campo semántico animal (se relaciona con la anterior caza de su mujer, en que se hablaba de la liebre y los galgos)
NJP30	PRIMERA	I.1; escena 7; Luis Milán	No serán vuestros galgos tan corredores que las corran, pues nunca las mías quedaron corridas de las vuestras	Simple	Polípton corredores- corran-corridas.
NJP31	PRIMERA	I.1; escena 8; Francisco Fenollet	Havéys escaramuçado con la señora vuestra muger [...] siempre escaramuzador por de dentro y por de fuera.	Complejo	Políptoton escaramuçado- escaramuzador Rima interna señor- escaramuzador.
NJP32	PRIMERA	I.1; escena 8; Juan Fernández de Heredia	Don Francisco, balletero, con virote havéys tirado	Simple	Rima interna balletero compañero, tirado-encarado.
NJP33	PRIMERA	I.1; escena 9; Miguel Fernández	Vuestros oýdos querría ser por oýr si os dize algunas mentiras	Simple	Políptoton oídos-oír.
NJP34	PRIMERA	I.1; escena 9; doña Ana	Vos querríades ser mis oýdos	Complejo	Políptoton dezís- dezir / huir-me- huís. Rima interna sentirme- oírme-huirme.
NJP35	PRIMERA	I.1; escena 10; Balthasar Mercader	Todo le es devido a la dama, que matando pone en fama	Simple	Paronomasia y homoioteuton dama-fama.
NJP36	PRIMERA	I.1; escena 10; Balthasar Mercader	Tan de veras es el amor que mata, como es de burlas el que no da la vida	Simple	Paralelismo de veras + v. ser + el que + sustantivo amor-vida/muerte Lítote: no da vida / mata.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP37	PRIMERA	I.1; escena 10; doña Ysabel Ferrer	No quedan desculpados los que culpan a mujeres si ellos quedan infamados.	Simple	Políptoton desculpados-culpan. Rima interna desculpados-infamados.
NJP38	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Que es el morir, más son que las del placer, que es el bivar.	Simple	Rima interna y antítesis morir-vivir.
NJP39	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Qué bien se puede dezir que en esta vida no se bive sino horas	Simple	Políptoton vida-se vive. Hipérbaton.
NJP40	PRIMERA	I.1; escena 11; Berenguer Aguilar	Marido de la gala, que si le dixessen Martín	Complejo	Referencia a Martín de la Gina Gala (romance) Políptoton entender-entiendo.
NJP41	PRIMERA	I.1; escena 11; doña Leonor	¿Por qué no tramas tela, dí, Berenguera?	Simple	Referencia a otra canción popular.
NJP42	PRIMERA	I.1; escena 11; Juan Fernández de Heredia	Alcanzó renombre de marido de la gala, que si le dixessen Martín, le dirían Martingala	Simple	Paronomasia gala-Martín, Martingala. Chevalier (1992: 53) señala que ya usaba ese mismo juego de palabras por disociación Rabelais; y luego lo emplea repetidamente Quevedo, entre otros.
NJP43	PRIMERA	I.1; escena 11; Berenguer Aguilar	Las calças quando se yva de cámaras de baxas coplas	Simple	Hipérbole escatológica, a propósito de la martingala, prenda que cubre el trasero, jugando con la analogía entre proferir coplas vulgares e ir de cámaras ('hacer de vientre').

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP44	PRIMERA	I.1; escena 11; Luis Milán	No digo que son pullas, sino repullones.	Simple	Paronomasia pullas-repullones, coplones-coplas.
NJP45	PRIMERA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Pues no quiero hazer presente sino a quien no soy ausente	Simple	Rima interna entre antónimos presente-ausente.
NJP46	PRIMERA	I.2; escena 2; doña Mencía	Agora veo que mejor están los amadores enfermos que estando buenos	Simple	Políptoton están- estando Parodoja mejor enfermos que buenos.
NJP47	PRIMERA	I.2; escena 3; Violante	No me ganaréys a requiebros más de lo que ya me hauéys ganado	Simple	Políptoton ganaréys-ganado.
NJP48	PRIMERA	I.2; escena 4; doña Castellana Bellvís	El que hizo esse cantar muy de gran verdad ha dicho	Simple	Rima interna cantar-casar marido-herido.
NJP49	PRIMERA	I.2; escena 5; Juan Fernández de Heredia	¿A quién veniades a socorrer, a mí o al puerco?	Simple	Chanza.
NJP50	PRIMERA	I.2; escena 5; Juan Fernández de Heredia	Pues dezís que a los dos tenéys por enemigos	Simple	Rima interna y antítesis enemigos- amigos.
NJP51	PRIMERA	I.2; escena 5; Jerónima Beneito	Yo comiera el puerco, sino por un accidente	Simple	Políptoton comiera-comelle.
NJP52	PRIMERA	I.2; escena 6; Diego Ladrón	¡Mahoma, no me faltés!	Simple	Chanza.
NJP53	PRIMERA	I.2; escena 6; Juan Fernández de Heredia	A no dezirse vuestro cavallo Mahoma, pensáramos que soys moro	Simple	Chanza. Sobre Mahoma se sigue hablando más adelante, cuando aluda a la paloma de Mahoma.
NJP54	PRIMERA	I.2; escena 6; Juan Fernández de Heredia	Pues havéys enpeçado la escaramuça de coplas	Complejo	Rima interna coplas- respuestas. Políptoton aborresce- aborrecistes.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP55	PRIMERA	I.2; escena 7; Francisco Fenollet	Os he presentado este ciervo cariblanco	Simple	Políptoton caçar-caçado, amor-amador.
NJP56	PRIMERA	I.2; escena 7; doña Francisca	¡Qué a las vezes salen veras las burlas que son terceras!	Simple	Rima interna veras-terceras Aliteración en —r—: veras, burlas, terceras.
NJP57	PRIMERA	I.2; escena 7; Gilot	Totes les celoses són com a cigales	Complejo	En valenciano. Rima interna: cant-encant-contralt-malalt, sospitós-tos, contrabaix-baix. Políptoton amor-amors. Campo semántico música: tenor-contralt-contrabaix.
NJP58	PRIMERA	I.2; escena 8; doña Ana	No le tomara, si como a marido le presentara, y en presentalle	Complejo	Políptoton presentara-presentable. Rima interna casada-olvidada.
NJP59	PRIMERA	I.2; escena 10; doña Isabel	Pues que no pudo matar vuestro burlar.	Simple	Rima interna matar-burlar.
NJP60	PRIMERA	I.2; escena 10; Luis Milán	Basilisco ha hecho el señor don Berenguer	Complejo	Metáfora animal: basilisco. Polípton muerto-murió. Rima interna muerto-cierto, engordando-burlando, ser-plazer-haver, casado-resucitado, sabido-conoscido.
NJP61	PRIMERA	II.1; escena inicial; Duque de Calabria	Gilot, muy buenos principios son estos	Simple	Rima interna buenos-estos, ser-conocer.
NJP62	PRIMERA	II.1; escena inicial; Gilot	Senyor, gran mercés del mot que m'haveu donat	Simple	En valenciano. Rima interna covert-Ester-plaer.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP63	PRIMERA	II.1; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Señor mossén Agrón, ¿cómo os fue con mi halcón?	Simple	Demanda retórica, en pareado. Reto poético. Rima interna Agrón-halcón.
NJP64	PRIMERA	II.1; escena inicial; Canónigo Ester	Y a vós, patge del ganjet, com vos va ab lo meu bufet?	Simple	Réplica inmediata, con paralelismo sintáctico, en valenciano, a la pregunta anterior en castellano. Rima interna ganjet-bufet.
NJP65	PRIMERA	II.1; escena 1; Gobernador Cabanillas	Ninguno sabe el nombre destas aves sino yo	Complejo	Políptoton duermen-aduerme-dormir, nombrar-nombre Rima interna centinelas-fuerzas.
NJP66	PRIMERA	II.1; escena 1; Duque de Calabria	Cabanillas, nadie alcança lo que vos, pues alcançáis	Complejo	Políptoton alcança-alcançáis-alcançan, reyes-reina.
NJP67	PRIMERA	II.1; escena 1; Jerónima Beneito	Esto perdizes son con ajos, que el nombre se lo dize	Simple	Paronomasia perdizes-dizes. Juego de palabras perdizes con ajos-perdizajeras.
NJP68	PRIMERA	II.1; escena 1; Gobernador Cabanillas	Queda tan desconoscida como conoscida de la señora doña Hierónyma	Simple	Paronomasia desconoscida-conoscida.
NJP69	PRIMERA	II.1; escena 1; Gobernador Cabanillals	Que nunca estuvo más donoso en su vida	Simple	Paronomasia donoso-donayres-donayre. Forma parte de una facecia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP70	PRIMERA	II.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Y a la hora que se assentavan a la mesa, vuessa merced	Complejo	Forma parte de una facecia. Políptoton y polisemia [cuentos] católicos-[rey] Católico. Paronomasia Cabanillas- campanillas
NJP71	PRIMERA	II.1; escena 2; Diego Ladrón	Apostaré que al señor Juan Fernández	Complejo	Políptoton plumas- emplumado. Alusión y equivoco Joan de Rueda-Lope de Rueda.
NJP72	PRIMERA	II.1; escena 2; Francisco Fenollet	Si él es más amigo de los pavones indianos, yo le diré Joan Pavón Indiano	Simple	Paronomasia en el apodo.
NJP73	PRIMERA	II.1; escena 2; Francisco Fenollet	Se oyeron apodar a cuervos	Simple	Políptoton cuervos- corveadores.
NJP74	PRIMERA	II.1; escena 2; Diego Ladrón	Digámosle Joan Lagarto, / pues la cola gasta harto [...] cuervo siempre le va picando	Simple	Calambur Joan <i>Lagarto- cola gasta harto</i> . Equivoco polisémico picar (literal y figurado, 'enojando').
NJP75	PRIMERA	II.1; escena 2; Damas	Yeros son del marido y la muger, dezirse cuentos para quedar descontentos.	Simple	Rima interna y juego de palabras cuentos- descontentos.
NJP76	PRIMERA	II.1; escena 2; Damas	Con mucha razón os apodó Juan Fernández	Complejo	Políptoton dizes- diga, cuervos- cuervo, apodó- apodasen.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP77	PRIMERA	II.1; escena final; Narrador	Tras estos copos de amor sacaron muchas maneras de potajes: [...] mirrauste de mal miraste y diamante del amante	Complejo	Diluvio de disparates en la enumeración de potajes. Serie de paronomasias mirrauste [‘salsa de almendras’]-mal miraste. Calambures (juegos de palabras por disociación), diamante del amante, aves cozidas de escozidas. Paronomasia escozidas-escodillas. Rima interna (Similicadencia) salchichones-burlones, longanizas-falsas-risas, sobreassadas-refalsadas, pollastres-desastres, porcellas-querellas, cabritos-malditos, cabeças-terneras-parleras, tortras-otras, empanadillas-renzillas, peras-esperas, queso-seso, / azeytunas-importunas, camuesas- frezas, ragea-se vea, maneras, figuras-amarguras, falsete-banquete.
	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Pues vuestra excellencia lo manda y estamos en juyzio [...] en el lugar de las verdades, dezir mentiras son maldades	Simple	Rima interna y antítesis: verdades-mentiras-maldades.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP79	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Vino al juego de pelota muy canicular, en los días caniculares	Simple	Políptoton canicular-canicular.
NJP80	PRIMERA	II.2; escena 1; coplas 3; Luis Milán	Señor duque, si estuviese en mi mano lloraría	Simple	Políptoton reír-reirá.
NJP81	PRIMERA	II.2; escena 1; coplas 3; Luis Milán	Le dixo que era <i>sayopaje</i> , y don Francisco Fenollet, en otra, le apodó a <i>sayomono</i>	Simple	Paronomasia y juego de palabras caricaturesco <i>sayopaje-sayomono-cuerasayo</i> .
NJP82	PRIMERA	II.2; escena 3; coplas 6; Luis Milán	Que perdona todos los pecados. Y porque supo que no pecó	Simple	Políptoton pecados-pecó-pecado. Forma parte de una facecia.
NJP83	PRIMERA	II.2; escena final; Duque de Calabria	Las burlas no deuen ser largas	Simple	Políptoton burlas-burlar-burladores.
NJP84	PRIMERA	II.2; escena final; Francisco Fenollet	Señor, agora le pueden dezir Juan Fernández adobado como guante	Simple	Políptoton adobado-adobo.
NJP85	PRIMERA	II.3; escena 1; doña Mencía	Señor, lo que yo dixé fue que mejor están los amadores	Complejo	Políptoton amadores-aman, servir-sirvan. Rima interna servidores-favores, desfavorecidos-atrevidos-descuidados.
NJP86	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Vique	Señora muger, yo ensoñé quando os era servidor	Complejo	Políptoton leal-desleal, manda-mandar-desmandar, confiado-confiéd-desconfiéd. Rima interna traydor-competidor, faltaros-meresceros.
NJP87	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Vique	Las amigas que son buenas para mugeres, agradan más que las mugeres que son	Simple	Paralelismo, con doble quiasmo: amigas + buenas + mugeres / mugeres + buenas + amigas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
			buenas para amigas.		Juego de ingenio.
NJP88	PRIMERA	II.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Díganos en qué está mal, si es dolor de <i>quixal</i>	Simple	Rima interna castellano / valenciano: mal- <i>quixal</i> ('muela', como se traduce en la réplica)
NJP89	PRIMERA	II.3; escena 1; Francisco Fenollet	No puede ser mal de muelas, que sería gritador. Más parece mal de amor.	Simple	Rima interna gritador-amor.
NJP90	PRIMERA	II.3; escena 1; Diego Ladrón	Más parece el mal del tordo.	Simple	Mal del tordo. Correas recoge dos ejemplos: «El mal del tordo, el pico delgado y el rabo gordo» y «El mal del tordo, la cara flaca y el culo gordo» (1924: 286).
NJP91	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Más será el del gavián, que por gentileza a la mañana suelta la presa.	Simple	Rima interna gentileza-presa.
NJP92	PRIMERA	II.3; escena 1; doña Mencía	Señores desamorados, como no tenéys amor, havéys burlado del mal	Simple	Políptoton desamorados-amor.
NJP93	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Milán	¡Y cuán oleado y aún bautizado del agua del palo! Que mal francés fue su amor	Simple	Rima interna oleado-bautizado. El palo ('palo santo') es uno de los remedios para la sífilis, mal francés o <i>morbus gallicus</i> , que padeció y al que dedicó un tratado Francisco Delicado, el autor de <i>La lozana andaluza</i> . Véase

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP94					sobre el mal francés Herrero Ingelmo (2013).
	PRIMERA	II.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	¿Vos no queréys acabar de conocer esse Milán?	Simple	Rima interna milano-sano / mal del milano.
NJP95	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Señor Juan Fernández, pues queréys que tenga pico, repico	Simple	Paronomasia y reduplicación aliterativa: pico-repico. Recuerda al juego de Góngora: «A este Lopico [Lope de Vega], lo pico».
NJP96	PRIMERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Y vos no le negastes vuestro cuerpo, que parecistes la reyna Dido	Complejo	Rima interna troyano-gitano, vuestra-muestra. Políptoton parecía-pareciste-parecernos. Paronomasia y calambur camafeo-damafea. Forma parte de una anécdota.
NJP97	PRIMERA	II.3; escena 1; Duque de Calabria	Yo quiero poner en medio para departir	Simple	Rima interna poner-Ester.
NJP98	PRIMERA	II.3; escena 1; Canónigo Ester	Señor un dia me direu lo canonge Boix, puix m'haveu fet de palo	Simple	En valenciano. Polisemia de «boix»: 'boj' ('pues me habéis hecho de palo') y también, confundido con <i>boig</i> , 'loco'.
NJP99	PRIMERA	II.3; escena 2; Castellana Bellvís	Porque en perderse los desseos, reynan los menosprecios.	Simple	Juego aliterativo y antitético: perderse-deseos-menosprecios.
NJP100	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Castellana Bellvís	Vuestra excellencia manda que diga lo que no querrían oír los malos maridos	Complejo	Políptoton enamorados-amadores. Rima interna servidores-cantores.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP101	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Castellana Bellvís	Y por esto las menospreciadas son las mal casadas	Complejo	Políptoton menospreciadas- menospreciadores . Rima interna menospreciadas- casadas, desleales-males. Visión de los hombres como traidores, similar a la concepción del mote 41 del <i>Libro de motes</i> , Vega (2006)
NJP102	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Castellana Bellvís	Si queréys saber quién son don Olvido y doña Olvidada	Simple	Rima interna Olvido-marido Olvidada-casada.
NJP103	PRIMERA	II.3; escena 2;Duque	Cavalleros, sirvamos a nuestras mujeres como amigos, y ellas servirnos han como a mugeres.	Simple	Paralelismo.
NJP104	PRIMERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Hereida	Gran trabajo es hazer el siervo para ser señor	Simple	Paradoja: siervo- señor. Aliteración en oclusivas + vibrante —r—: gran-trabajo- hazer-siervo- para-ser-señor.
NJP105	PRIMERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Por maravilla paren las que rabias conciben, pues que matan y no biven	Simple	Gradación, similicadencia, paradoja y rima interna: paren- conciben-matan- viven.
NJP106	PRIMERA	II.3; escena 2; Jerónima Beneito	Senyores, quin preycador de bul·les falses	Simple	En valenciano. Políptoton preycador- preyca.
NJP107	PRIMERA	II.3; escena 2;Gilot	Senyora, puix vostra altesa ho mana	Complejo	En valenciano. Paronomasia amigues- enemigues. Rima interna mulleres- comares. Dentro de una facecia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP108	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Germana	Doña Hierónyma, por adúltero	Simple	Aliteraciones en —r—: Jerónima, por adúltero, merecería, ser, verguença.
NJP109	PRIMERA	II.3; escena 2; Duque de Calabria	¿Vuestra alteza sabe lo que me ha dicho al oýdo Juan Fernández?	Simple	Políptoton diziendo-diré.
NJP110	PRIMERA	II.3; escena 2; doña Germana	Esso tenéys los hombres engañadores, que de las verdades hazéis mentiras y de las mentiras, verdades	Simple	Chanza, jugando con la paradoja y el quiasmo: de las verdades hazéys mentiras y de las mentiras verdades.
NJP111	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 1; Miguel Fernández	Como dixo vuesa alteza mudemos de nuevas, dixera mudemos de costumbres	Simple	Paralelismo antitético mudemos de + sustantivo (nuevas, costumbres [viejas])
NJP112	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 1; doña Ana Mercader	Dexad vos la que havéys tomado de vuestro hermano Juan Fernández	Complejo	Rima interna moveros-dameros. Políptoton moços-moças.
NJP113	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Leonor Guálvez	Pues vuestra alteza es nuestro juez	Complejo	Paronomasia sombra-asombrado. Políptoton siguiéndole-sigue.
NJP114	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Luis Milán	Que sombra es quien de baxo amores se assombra	Simple	Paronomasia sombra-asombra.
NJP115	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 2; Francisco Fenollet	Peor es que mochuelo, quien sirve la señora y para en ser mocero.	Simple	Paronomasia, jugando con la homofonía y el equívoco: mochuelo ('rapaz nocturna')-mocero ('hombre dado a las relaciones amorosas'). (Se repite el mismo juego

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					retórico a continuación y en la Jornada Segunda)
NJP116	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 3; doña Violante Mascó	Dios lo guarde a mi marido de mochuelo, que no lo está de ser mocero	Simple	Paronomasia mochuelo-mocero (v. <i>supra</i>)
NJP117	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 3; Luis Margarite	Guardado estoy de mocero, pero no de ser mochuelo	Simple	Paronomasia mocero-mochuelo (v. <i>supra</i>)
NJP118	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 4; doña Mencía	No temo yo de mi marido que se me haga mochuelo ni mocero desvergonzado	Simple	Paronomasia mochuelo-mocero (v. <i>supra</i>)
NJP119	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 5; Pedro Mascó	Señora muger, quien no asegura, no prende	Simple	Chanza basada en la burla sentenciosa y la gradación.
NJP120	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 6; doña Ana Mercader	No fiemos de maridos que aseguran por prender	Simple	Replica con la misma chanza.
NJP121	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 6; Miguel Fernández	No me entiendo yo en esso, que jamás os fuy traviesso	Simple	Contra-réplica. Rima interna esotravieso.
NJP122	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 7; Jerónima Beneito	¿Cómo os va de calor? Que de frío no digo nada	Simple	Chanza basada en la antítesis.
NJP123	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 8; Diego Ladrón	Ni él puede tener frío ni vuestra merced calor	Simple	Réplica a la anterior chanza de demanda.
NJP124	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 9; doña Isabel Ferrer	Señora hermana, no corréys carrera vana, que ladrón tengo yo el mío, que mi prima no le fio	Simple	Rima interna hermana-vana, mío-fío. Proverbio que aparece en <i>Libro de buen amor</i> , Núñez y Correas poseen una variante parecida en sus repertorios: « <i>Ama a quien no te</i>

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP125					<i>ama, responde a quien no te llama, andarás carrera vana.»</i>
	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 10; Berenguer Aguilar	Nunca pudo engordar mi muger de no fiar.	Simple	Rima interna engordar-fiar.
NJP126	PRIMERA	II.3; escena 3; cortesanía 10; doña Leonor Gálvez	Mi señor don Berenguer, de engordar mucho el marido enflaquece la muger	Simple	Chanza basada en el paralelismo antitético: engordar (marido)-enflaquecer (mujer)
NJP127	PRIMERA	II.3; escena final; Duque de Calabria	Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra <i>El Cortesano</i>	Simple	Rima interna pusiese-hiciese.
NJP128	PRIMERA	II.4; Escena inicial; Duque de Calabria	Ser amigo del amigo, que's Dios y enemigo de su enemigo	Simple	Paralelismo de doble <i>annominatio</i> . Recuerda la famosa copla XXVI de Jorge Manrique <i>A la muerte de su padre</i> .
NJP129	PRIMERA	II.4; Escena inicial; Juan Fernández de Heredia	A buen propósito ni bien hablada fuera dél	Simple	Políptoton propósito-despropositada, alegrar-alegre.
NJP130	PRIMERA	II.4; Escena inicial; Juan Fernández de Heredia	Si ya no hiziesse para alegrar a uno que se holgasse	Simple	Rima interna holgase-sanase.
NJP131	PRIMERA	II.4; Escena inicial; Luis Milán	Que agudeza muy graciosa, apenas es enojosa	Simple	Rima interna graciosa-enojosa.
NJP132	PRIMERA	II.4; Escena final; Duque de Calabria	No he visto tan grandes veras parar en tan buenas burlas	Simple	Chanza: paralelismo y contraste.
NJP133	PRIMERA	II.4; Escena final; Canónigo Ester	Senyor, yo só content y de ara li pose nom el Picó	Simple	En valenciano. Paronomasia picó-picara-picaraça.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP134	PRIMERA	II.4; Escena final; Luis Milán	Armad vuestra giba, porque no reciba	Simple	Rima interna y burla caricaturesca: giba-reciba.
NJP135	PRIMERA	II.4; Escena final; Juan Fernández de Heredia	Yo la armaré, con lo que sé	Simple	Rima interna.
NJP136	PRIMERA	II.4; Escena final; Canónigo Ester	Armau-la amb vostra muller y picau tots a plaer	Simple	En valenciano. Rima interna (similicadencia): muller-plaer, mella-rodella, picadors-morts.
NJP137	SEGUNDA	I.1; escena inicial; Narrador	Que no se deve dexar nombre de buen renombre	Simple	Paronomasia nombre-renombre.
NJP138	SEGUNDA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	“Acompañamuertos devéys ser”, que parece que lloran cantando	Simple	Chanza macabra: «Acompañamuertos» (como ‘plañideras’)-cantar a muertos entre vivos.
NJP139	SEGUNDA	I.1; escena 1; Luis Milán	Bien sé que vos lo sabéys mejor que yo, pues soys llorador y cantador en amores.	Simple	Gradación (bien-mejor) y rima interna llorador-cantador.
NJP140	SEGUNDA	I.1; escena 1; Luis Milán	Una noche os tomó por mochuelo, que mejor por moçuelo	Simple	Paronomasia mochuelo-moçuelo (v. <i>supra</i>). Forma parte de una anécdota.
NJP141	SEGUNDA	I.1; escena 1; Luis Milán	Por ser más mocero que damero	Simple	Rima interna, equívoco y neologismo: mocero-damero.
NJP142	SEGUNDA	I.1; escena 1; Francisco Fenollet	Jugador devéys ser de axedrez, que days xaque a uno y mate a otro.	Simple	Campo semántico metafórico del juego del ajedrez: ajedrez-jaque-mate.
NJP143	SEGUNDA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Somos paxareros en amores. Y nuestros páxaros	Simple	Políptoton y metáfora animalística: paxareros-páxaros.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP144	SEGUNDA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Callad y callemos, que sendas no tenemos	Simple	Políptoton e isocolon: callad y callemos. Rima interna: callemos-tenemos.
NJP145	SEGUNDA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Pues soys colmena de miel, acabad de darnos a comer della sin abejas	Simple	Campo semántico metafórico animal: colmena de miel-abejas-picado-dulce panal.
NJP146	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Vuestro seso no lo çufrió, por ser tan sabido como donoso	Simple	Aliteración en sibilante —s—: vuestro-seso-çufrio-sabido-donoso.
NJP147	SEGUNDA	I.1; escena 2; Luis Milán	Que se confia merescer en amores tanto como desmerece en dexarse engañar	Simple	Políptoton y antítesis: meresce-desmerece.
NJP148	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Ni sabios verbosos ni ingnorantes graciosos	Simple	Rima interna y aliteración sabios-verbosos-graciosos.
NJP149	SEGUNDA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Os quebró la cabeça con su cuento	Simple	Chanza: quebrar la cabeça-untalde los cascos.
NJP150	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Que los cuentos para nunca enojar, han de ser en su lugar	Simple	Rima enojar-lugar. Variante propia de máxima universal (nunca) propia del proverbio-sentencia.
NJP151	SEGUNDA	I.1; escena 3; Diego Ladrón, Juan Fernández, Francisco Fenollet	Él se asegura tanto como está seguro de no parecer mal	Simple	Paronomasia con aliteración en —s—: asegura-seguro-parecer.
NJP152	SEGUNDA	I.1; escena 3; Luis Milán	Que soys tal cortesano, que alabáys para burlar. Pues sabe a burla alabar	Simple	Doble políptoton en quiasmo: alabáys-burlar burla alabar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP153	SEGUNDA	I.1; escena final; Diego Ladrón	Teníamos entremanos, para recrearnos con los oídos de oídos a los dos	Simple	Políptoton oídos-oídos.
NJP154	SEGUNDA	I.2; escena inicial; Francisco Fenollet	Mostralles vuestra pintura. Sacalda, que bien menester será. Dádmela que yo la quiero amostrar.	Simple	Políptoton mostralles-amostrar.
NJP155	SEGUNDA	I.2; escena inicial; Francisco Fenollet	Que fuerça tiene para paz lo que puede hazer reñir	Simple	Equívoco por paradoja: dar paz-hacer reñir.
NJP156	SEGUNDA	I.2; escena 2; Narrador	Parece mal reñir los competidores, que el competir descubre quien sabe servir	Simple	Rima interna, paranomasia y quiasmo: reñir-competidores / competir-servir.
NJP157	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Tales son vuestras cosas que a Juan Fernández matáys de embidia mala	Complejo	Hipérbole amorosa. Paralelismo antitético: matar = envidia mala / dar vida = envidia buena Chanza: cara de perro-cara de papagayo risueño.
NJP158	SEGUNDA	I.2; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Si fuera freno no's le negara, pues lo havéys más menester.	Simple	Aliteración en —r—: fuera-freno-negara-menester.
NJP159	SEGUNDA	I.2; escena 3; Francisco Fenollet	Que buscando lo que no conviene, se halla lo que no cumple	Simple	Isocolon sintáctico y gradación: bucar-hallar.
NJP160	SEGUNDA	I.2; escena 3; Diego Ladrón	Que no se ha de tratar poco de lo mucho, ni mucho de lo poco	Simple	Retruécano con paradoja y quiasmo: poco de lo mucho ni mucho de lo poco.
NJP161	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	El porfiado [...]. “Porfia mata venado”	Simple	Chanza Completa el sentido el proverbio que aporta Correas:

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP162					«Porfía mata venado, que no luengo dardo; que no cazador cansado» (García Sánchez, 2019: 154)
	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	A los que darán manjar de venturosos [...] no morirán del mal de enamorados, que le nombran «morrión»	Complejo	Aliteraciones (en nasal) «Morrión» es mal en aves de cetrería. Políptoton almizque-almizcada-almizquera. Rima interna sufrido-aborrescido.
NJP163	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	¿Havéys tenido mal francés?	Simple	Doble sentido. Chanza que juega con el equívoco: mal francés-amores de Francia.
NJP164	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	Mostráys tener afección francesa, que traéys como a gorra en la cabeza	Simple	Rima interna francesa-cabeza (Sigue el doble sentido con el mal francés)
NJP165	SEGUNDA	I.2; escena 3; Francisco Fenollet	Su pago sería que le quedasse competidor el tañedor	Simple	Rima interna competidor-tañedor.
NJP166	SEGUNDA	I.2; escena final; Juan Fernández de Heredia	Traer a tañer amigo que pueda enamorar y enamorarse	Simple	Políptoton enamorar-enamorarse.
NJP167	SEGUNDA	I.3; escena 2; Ana Mercader	Que si tales cortesanos dan en alabar vuestra hermosura	Simple	Políptoton alabar (repet.)-alabe-alabarnos.
NJP168	SEGUNDA	I.3; escena 2; doña Leonor Gálvez	No tengo que departir, pues no tienen que partir conmigo.	Simple	Paronomasia departir-partir-depártalos.
NJP169	SEGUNDA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Va tan ciego de miralla como ella por no velle	Simple	Paradoja hiperbólica, con paronomasia y aliteración: ciego-miralla-ella-velle

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP170	SEGUNDA	I.3; escena 2; Jerónima Beneito	Yo quiero responder por la señora doña Ana	Complejo	Políptoton tirar-tirallas-tira. Rima interna pasión-razón / callar-hablar.
NJP171	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña María	Y este descuydo que avemos tenido	Simple	Rima interna descuido-tenido.
NJP172	SEGUNDA	I.3; escena 3; Luis Milán	No he visto descuydo con tan bueno adobo	Simple	Políptoton adobo-adobado.
NJP173	SEGUNDA	I.3; escena 3; Diego Ladrón	Vos devéys agradecerme, pues yo seré causa que os agradezcan	Simple	Políptoton agradecerme-agradescan-desagradecidas.
NJP174	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña Leonor Gálvez	Meresciades que lo fuésemos para vos, pues lo soys para nosotras.	Simple	Aliteración en sibilante —s—: meresciades-fuessemos-vos-soys-nosotras-quexadesses-curasse.
NJP175	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña Ana Mercader	Los que no tienen sentir, no saben agradecer, pues agora veréys como	Simple	Isocolon: no tienen sentir / no sabe agredescer. Políptoton agredescer-agradezco / embidia-embidiado.
NJP176	SEGUNDA	I.3; escena 3; Jerónima Beneito	don Diego tiene embidia de vos, y no's poco que desto se vuelva loco, que solo de vos lo está quien nunca embidiado ha. [...] vuessa merced ha embidado con un dos vale que si don Luis Milán no valiesse por tres	Complejo	Equívocos en el campo del juego de naipes, por paranomasias: envidar ('apostar')-envidiar. Políptoton embidado-rembidaría-embite. Rima interna plugiera-fuera-aborresciera.
NJP177	SEGUNDA	I.3; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Como a pan bendito havéys gustado y comido a don Luis Milán, rezando	Simple	Juega rozando la hipérbole sagrada con equívocos entre el pan sagrado (bendito)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
			cada una su oración de alabanzas. Él quedará bien alabado, aunque luego olvidado		y la oración de alabanza, frente al deseo amoroso. Políptoton alabanzas-alabado Rima interna gustado-comido-alabado-olvidado.
NJP178	SEGUNDA	I.3; escena final; Francisco Fenollet	Vámonos luego a cenar, que diez horas son ya dadas	Simple	Rima interna cenar-acostar.
NJP179	TERCERA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Por ser de tan buen gusto que para maestresala de damas	Simple	Chanza con sarta de apodos burlescos: maestresala de damas, cozinero, mayordomo de Gala Gineta, donoso de damas.
NJP180	TERCERA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Que de enojado no quiere entrar si no le desenojáys en dalle otro oficio	Simple	Políptoton enojado-desenojáís, diréis-dezís.
NJP181	TERCERA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Se podría hazer un Perico de Ayala que fue donoso. Y de los que a vos faltan	Complejo	Paronomasia donaires-donoso Juego onomástico: de Ayala / de Hielo. Este Perico de Ayala fue el bufón del marqués de Villena y ha protagonizado otros relatos como ha estudiado Hernández Varcárcel y recoge García Sánchez (2019: 167)
NJP182	TERCERA	I.1; escena 1; Diego Ladrón	Y creería que no burláys sino por este romance	Simple	Políptoton burláís-burlando-burlador.
NJP183	TERCERA	I.1; escena 1; Diego Ladrón	Se podría hazer un don Antonio de Velasco	Simple	Paronomasia Velasco / Vellaco. Se establecen las composiciones

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					poéticas. Coincidencias en la escaramuza que hemos confiado (NBA24)
NJP184	TERCERA	I.1; escena 1; Francisco Fenollet	¡Adargaos, adargaos!, don Luis Milán	Simple	Políptoton adargaos-desadargado-adargáys, traición-traidor.
NJP185	TERCERA	I.1; escena 1; Luis Milán	Primero quiero mostrar la poca culpa	Complejo	Políptoton culpa-desculpa-desculpar, cortesías-descortesías. Retruécano por quiasmo y paradoja: mucho de sentir poco-sentir poco de lo mucho. Paronomasias: Ayala-hielo, Antonio Vellaco-[Velasco]-Velado del Asco. Rima interna Girón-razón.
NJP186	TERCERA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Quítese el enojo con lo que desenoja	Simple	Políptoton enojo-desenoja.
NJP187	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	Pues es de buen cortesano que soys, querer que mudemos de conversación	Simple	Políptoton mudemos-mudar.
NJP188	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Quando le ahorcaron en la justa de un amador	Simple	Políptoton amador-desamador.
NJP189	TERCERA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Para que me aconteciesse lo que le aconteció a Sansón	Simple	Políptoton aconteciesse-aconteció. Antonimia placer-pesar.
NJP190	TERCERA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Si a mi me quieren mal las damas	Simple	Equívoco por antítesis, presentado en paralelismo (isocolon): querer

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					mal por la lengua / querer bien por la boca.
NJP191	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	No me rebováis con las damas, que en mi boca	Simple	Paronomasia boca-bocaje, amiga-enemiga.
NJP192	TERCERA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Pues qué querríades vos que se os diese en amores	Simple	Políptoton meresce-merescello Aliteración en sibilantes —s—.
NJP193	TERCERA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	“Tras lo impossible van los locos”. ¿Quién os ha dicho que nosotros tenemos essa locura? ¿Supistes lo de la paloma de Mahoma, que dezía que por ella lo sabía todo?	Simple	Triple repetición: «Tras lo impossible», presentado como refrán. Políptoton locos-locura. Consideramos que se refiere a este episodio: Se decía que Mahoma había entrenado a una paloma para que picoteara guisantes de sus orejas, de modo que parecía que el Espíritu Santo (como paloma) le susurraba al oído y así lo sabía todo (Karen Armstrong, , 2017: 32)
NJP194	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	Yo he dicho esto solo para mostrar que pues he provado el mal del amor	Simple	Enumeración metafórica en torno al campo semántico del gusto: el mal de amor sabe a unos como miel rosate colado (‘jarabe’)-miel de azúcar (‘de caña’)-vino cocho (‘cocido o hervido’, ‘mosto’) -dulzuras.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP195	TERCERA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Jugador de passa passa devéys ser	Simple	La reduplicación <i>passa passa</i> se refiere al juego de manos para embaucar. Políptoton <i>habíamos-habéis-habemos, haciendo-deshaciendo</i> .
NJP196	TERCERA	I.2; escena inicial; Luis Milán	Sería desacato entrar en su casa sin licencia, porque no seamos tenidos por licenciados	Simple	Políptoton <i>licencia-licenciados</i> . Entrar en una casa (u otro lugar) sin permiso era considerado ilegal, como mínimo, descortés. En <i>La Celestina</i> auto VII, dice Melibea, a propósito de los intentos de Calisto: «No será él tan descortés que entre en lo vedado <i>sin licencia</i> ». Calisto sería como el «licenciado» descortés al que aquí se alude.
NJP197	TERCERA	I.2; escena inicial; Juan Fernández de Heredia	Yo me havré de asegurar con vosotros de alguna riña	Simple	Políptoton <i>riña-reñimos</i> . Paronomasia <i>ordenadle-desordenado</i> .
NJP198	TERCERA	I.2; escena 1; Paje	Que suban de manera que no abaxen	Simple	Juego de antítesis con lítote: <i>suban-no bajen</i> .
NJP199	TERCERA	I.2; escena 1; Diego Ladrón	Las damas porque les truxe tales cavalleros	Simple	Retruécano con quiasmo: <i>damas traer caballeros-caballeros traer damas</i> .
NJP200	TERCERA	I.2; escena 1; Francisco Fenollet	Si no adolesciera poco ha de un suspiro, oyendo un nombre de una dama, yo	Simple	Sinonimia y gradación: <i>adolesciera-cayera malo</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP201			cayera malo viendo aquí las que veo		
	TERCERA	I.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Estaos con vuestro suspiro, que si es leal, no's hará mal. [...] Con tan buena vista como esta, ¡quién la tuviese en una celada!: bien se podría justar y ganar precio.	Simple	Juego de antítesis, con rima interna: leal-mal. Paronomasia buena-bien.
NJP202	TERCERA	I.2; escena 1; Diego Ladrón	Si desseasen lo que don Luys Milán dessea	Simple	Políptoton deseasen-desea- deseo, deseñadle- enojado, sonetos- sonetos.
NJP203	TERCERA	I.2; escena 1; doña Mencía	Si nuestros ruegos han de aprovechar, conformes serán nuestros desseos	Simple	Rima interna ruegos-deseos, palabras-obras.
NJP204	TERCERA	I.2; escena 2; Luis Milán	Con tan buen mandado ¿quién no se dexará mandar?	Simple	Políptoton mandado- mandar.
NJP205	TERCERA	I.2; escena 2; doña Mencía	Que los hombres muy de burlas no pueden ser muy de veras	Complejo	Chanza por paralelismo antitético: muy de burlas-muy de veras. Políptoton ama-desama- amemos. Paronomasia fama- infamadores.
NJP206	TERCERA	I.2; escena 2; doña Violante Mascó	Y es que amemos a quien nos ama	Simple	Políptoton amemos-ama- amores-amado.
NJP207	TERCERA	II.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Seremos el Christóval y el Jesús	Simple	Burla por comparación religiosa. Compara el acto de ayudar a apear del caballo a la reina con el de san Cristóbal al

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					llevar a Jesús al hombro.
NJP208	TERCERA	II.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Para dezir mal del marido si havía de acertar la muger	Simple	Aliteración con vibrante simple —r—: para-decir-marido-acertar-muger.
NJP209	TERCERA	II.1; escena 2; doña Beatriz de Osorio	Somos la torre de Babilonia, vos soys el que la mandó hazer, que de sobervio era un Lucifer	Simple	Metáfora hiperbólica. Rima interna hacer-Lucifer.
NJP210	TERCERA	II.1; escena 2; doña Joana de Guzmán	Don Francisco y burlador, padre y hijo son entrambos	Simple	Chanza.
NJP211	TERCERA	II.1; escena 2; Duque de Calabria	No sea amiga del amigo de pasión, sino enemiga del enemigo de razón	Simple	Juego conceptual, con paralelismo antitético e isocolon. Políptoton amiga-amigo-enemiga-enemigo. Rima interna pasión-razón.
NJP212	TERCERA	II.1; escena 3; doña Mencía	Pasemos por damas, passaremos a servir las como galanes	Simple	Políptoton passaremos-pasemos.
NJP213	TERCERA	II.1; escena 3; Diego Ladrón	Juan Fernández, pues soys llorador en amores, llorad y matarán vuestras lágrimas	Simple	Políptoton llorador-llorad-lágrimas Hipérbole cancioneril: ojos/lágrimas que matan.
NJP214	TERCERA	II.1; escena final; Juan Fernández de Heredia	Mejor sería matalle con el yelo de vuestra frialdad	Simple	Metáfora hiperbólica: hielo-frialdad.
NJP215	TERCERA	II.2; escena inicial; Francisco Fenollet	Todo el mundo esté atento y sin mucho reýr	Simple	Políptoton rey-reýmos-risadas-reýr. Chanza y apodo: don Miramucho (Milán)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP216	TERCERA	II.3; escena inicial; Duque de Calabria	Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas	Simple	Paralelismo en quiasmo.
NJP217	TERCERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Si las de vuestra excellencia no fuesen burlas para favorecer	Simple	Políptoton burlas-burlar-burlando.
NJP218	TERCERA	II.3; escena 1; Luis Milán	Lo que yo hize de burlas vos lo hazéys de veras	Simple	Paronomasia de burlas-de veras.
NJP219	TERCERA	II.3; escena 2; Diego Ladrón	No tenéys razón, Juan Fernández, de buscar tachas	Simple	Políptoton tachas-tacharán-tachador.
NJP220	TERCERA	II.3; escena 2; doña Beatriz de Osorio	Que a don Luis Milán ha hecho hazer risa de perro	Simple	Políptoton: risariendo, mofadores-mofar. La risa de perro o perruna es la vocalización de un estado de ánimo a través de ladridos, gruñidos, quejidos, etc.
NJP221	TERCERA	II.3; escena 2; doña Mencía	No puede parecer don Luys Milán	Simple	Políptoton parecer-parece, perras-perro.
NJP222	TERCERA	II.3; escena 2; doña Violante Mascó	¿Qué le parece destas dos lanças, que han corrido estas señoras?	Simple	Introducción del juego metafórico que sigue.
NJP223	TERCERA	II.3; escena 2; doña Merina de Tovar	Señora, doña Mencía, corrió mejor lança, pues socorrió a don Luis Milán, que estava corrido de verse apodado a risa de perro por haver sido mucho reído	Complejo	Paronomasia corrió-socorrió. Políptoton corrió-corrido, risareído. Rima interna corridoreído. Apodo: Risa de perro (v. <i>supra</i>)
NJP224	TERCERA	II.3; escena 2; doña Luisa	Que tiene muy risueño el servidor y es señal de poco amor	Simple	Rima interna servidor-amor.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP225	TERCERA	II.3; escena 2; doña Joana de Guzmán	Mi servidor no ríe de poco amor, más ríese de lo que sé	Simple	Rima interna (con eco): servidor-amor, ríese-sé.
NJP226	TERCERA	II.3; escena 2; doña Castellana Bellvís	¿De qué puede reýr el servidor de la señora doña Joana de Guzmán?	Simple	Políptoton reír-ríe. Paronomasia donoso-donaires.
NJP227	TERCERA	II.3; escena 2; doña Joana Dicastillo	Que tenía gusto para contentar y espinas para ahogar	Simple	Paralelismo y rima interna contentar-ahogar (Forma parte de una anécdota)
NJP228	TERCERA	II.3; escena 2; Luis Milán	Muy contento está de la señora doña Beatriz de Osorio	Simple	Políptoton y <i>derivatio</i> : mercurino, del planeta Mercurio; risa-reír-risa de perro-risa de corte.
NJP229	TERCERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Mucho querría saber cómo se ha de reýr	Simple	Políptoton reír-risas.
NJP230	TERCERA	II.3; escena 2; Luis Milán	Señor, preguntaldo a mi risa	Simple	Políptoton risa-risas-reír-sonreír.
NJP231	TERCERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Bien será mudar de nuevas porque mi muger	Simple	Aliteración de nasales: bien-mudar-nuevas-muger.
NJP232	TERCERA	II.3; escena 2; Jerónima Beneito	Que çufrir la muger al marido, no ha de ser para que la tenga en poco	Simple	Aliteración de vibrantes —r—: sufrir-muger-marido-ser.
NJP233	TERCERA	II.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	«¿Qué haze doña Jerónima, vuestra mujer?», yo les digo: «Señoras, no se puede bivar con don Jerónimo, mi marido, que yo soy la mujer, pues ella no lo quiere ser».	Simple	Chanza. Juego de equívocos. conceptuales en torno a los roles masculino y femenino en el matrimonio. Rima interna mujer-ser.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP234	TERCERA	II.3; escena 2; Jerónima Beneito	A tal marido, tal muger	Simple	Paralelismo.
NJP235	TERCERA	II.3; escena 2; Reina doña Germana	mostrarme cómo haré el hombre	Simple	Políptoton mostrarme- mostrado.
NJP236	TERCERA	II.3; escena 2; Duque de Calabria	Por eso voy tanto tras sus damas, para guardallas	Simple	Rima interna damas- guardallas.
NJP237	TERCERA	II.3; escena final; Jerónima Beneito	Mejor visitan las sanas de casa que las enfermas	Simple	Aliteración en nasales —n—: visitan- sanas-enfermas.
NJP238	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Y beví del agua, que me pareció de tal gusto como lo que da gustar, pues que nadi	Complejo	Paronomasia gusto-agustar. Rima interna hartaría- sabiduría.
NJP239	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	No fie nadi d'amor que's mudable y burlador	Simple	Rima interna amor-burlador.
NJP240	TERCERA	II.4; escena 1; Duque de Calabria	Que no's cavallero el que no emplea su vida	Simple	Políptoton alcanzar- alcanzaría- alcanza. Rima interna querría- sabiduria- contraria.
NJP241	TERCERA	II.4; escena 1; Reina doña Germana	Para parescer bien a don Pedro Milán, mi servidor	Simple	Rima interna servidor-señor.
NJP242	TERCERA	II.4; escena 1; Francisco Fenollet	Y la ventura para que fuesse venturoso con ella	Simple	Paronomasia ventura- venturoso.
NJP243	TERCERA	II.4; escena 1;Diego Ladrón	Que los feos han de agradecer que los dexen servir, y a los hermosos se les ha de çufrir	Simple	Chanza caricaturesca: feo-hermoso. Rima interna servir-sufrir.
NJP244	TERCERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Lo que yo le gano de más valido entre damas	Simple	Paralelismo: le gano-me gana.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP245	TERCERA	II.4; escena 1; Luis Milán	Y si alcançasse la ventura no la querría sino para ganalla	Simple	Rima interna ganalla-perdella.
NJP246	TERCERA	II.4; escena 1; Duque de Calabria	Y sea sin falta porque si Juan Fernández la haze	Simple	Chanza a partir del juego de pelota (ganar quince y treinta con la ventaja)
NJP247	CUARTA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Yo querría que viniéssedes para que, si os tengo de ganar	Complejo	Políptoton ganar-gane-ganare. Paronomasia gala-galán. Chanza con Joan Mula o Pedro Caballo.
NJP248	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	Yo viniesse a no sé quien, para que no falte yr allá	Simple	Chanza y enredo a partir del mal uso de «A no sé quién.»
NJP249	CUARTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	A mí no me nombran “No sé quién”	Simple	Sigue la chanza y enredo a partir de «No sé quién.»
NJP250	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	Señor, ya sé que no le dizen “No sé quién”, sino “No sé cómo”	Simple	Sigue la chanza y enredo a partir de «No sé quién» «No sé cómo.»
NJP251	CUARTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	¿Y por qué me havéys puesto por nombre “No sé cómo”?	Simple	Sigue la chanza y enredo a partir de «No sé cómo.»
NJP252	CUARTA	I.1; escena 1; Paje	Los nombres y apodos han de ser confórmes al parescer	Simple	Políptoton apodos-apodados.
NJP253	CUARTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Paje, ýos para burlador, que mejor vays apodado que vos soys apodador	Simple	Juego sobre la improvisación de motes. Rima interna burlador-apodador. Políptoton apodado-apodador.
NJP254	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	Pues me han dado tal pelillo [...] una criada a la ventana, que le dizen la Peladilla	Simple	Juego de palabras para motejar, a partir del juego «pelos»-«cabellos» con el estribillo de canción tradicional.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					(«Estos mis cabellos, madre...»). Paronomasia pelillo-pelar-Peladilla.
NJP255	CUARTA	I.1; escena 2; Peladilla	Señor pelado, no sé sino que para vos no hay nadi	Simple	Chanza siguiendo el mismo juego: pelado-peladilla.
NJP256	CUARTA	I.1; escena 2; Peladilla	Pues parecéys gurrión pelado. No sé de qué gavilán havéys acampado	Simple	Chanza ampliando el mismo juego: pelado. Incorporando antítesis «gurrión»-«gavilán» y doble sentido. «Gavilán» como ave (metáfora de sexualidad masculina) y como ‘sección de la cruz de la espada’ (cortante). Rima interna pelado-acampado.
NJP257	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	Del que vos acampastes	Simple	Chanza acampaste-acampado.
NJP258	CUARTA	I.1; escena 2; Peladilla	Porque se os acuerde de la mentira que dezís	Simple	Aliteración en vibrante —r—: porque-acuerde-mentira-nombre.
NJP259	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	La calabacilla de romero	Simple	Chanza con acción escénica («paso») de romper (descalabrar) la calabaza de peregrino en la cabeza.
NJP260	CUARTA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	¿Que tenéys vos que ver con mis criadas, que le sacáys nombres?	Simple	Aliteración.
NJP261	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	Me han sacado de nombre “Gurrión Pelado”	Simple	Rima interna sacado-pelado.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP262	CUARTA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Que vos havéys picado como a gurrión pelado y ella a vos como a peladilla	Simple	Rima interna picado-pelado Paronomasia pelado-peladilla.
NJP263	CUARTA	I.1; escena 2; Paje	El suyo le haze valer a veynticuatro	Simple	Burlas con el juego de pelota.
NJP264	CUARTA	I.1; escena 3; Paje	Que Guzman veo, que es peor que perra parida	Complejo	Chanza y mote a Guzman como perra parida que muerde para proteger a sus hijos. Rima interna Guzman-ventana.
NJP265	CUARTA	I.1; escena 3; Paje	Tan bien le conozco como a Guzman de los Afeytes	Simple	Chanza y mote: Guzman de los Afeytes.
NJP266	CUARTA	I.1; escena 3; Guzman	¡Mirad el murciégano traga morzillas con qué ojos mira!	Complejo	Chanza y mote, jugando Campo semántico de la cara (vista-ajos-mira): murciélago (por cegato) y probablemente gordo y de negro (tragamorcillas)
NJP267	CUARTA	I.1; escena 3; Paje	Haziéndole saltar la sangre de las narices. Y él fue tras vos	Simple	Políptoton sangre-ensangrentaros. Chanza y mote: Guzman de los Afeytes.
NJP268	CUARTA	I.1; escena 3; Guzman	El diablo le entienda a este pan perdido	Complejo	Chanza y mote: «pan perdido» o «Pamperdido» (lo da la RAE como 'persona que ha dejado su casa y se ha hecho holgazana y vagabunda'. Campo semántico del alimento: pan-mendruco-comer-mesones. Rima interna ratones-mesones.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP269	CUARTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Paz, paz, con que no la hagáys de boca	Simple	Equívoco con «paz» ('beso') «de boca». Y boca insultante, con el campo semántico animal: bívoras-ponçoña.
NJP270	CUARTA	I.1; escena 3; Luis Milán	Pues os hacéys dessear de quen sería mejor dessealla	Simple	Políptoton desear-desearla.
NJP271	CUARTA	I.1; escena 3; Luis Milán	Responda la señora doña Violante, pues es para responder por los dos	Simple	Políptoton responde-responder. Aliteración en —r—: responde-señora-para-responder-por.
NJP272	CUARTA	I.1; escena 4; doña Mencía	Señor don Francisco, bueno es hazer	Complejo	Equívoco: nos queda vida-pueda dar muerte. Políptoton muerte-matara.
NJP273	CUARTA	I.1; escena 4; doña Castellana Bellvís	Que no son engañados sino los que no saben engañar [...] ¿No ve vuesa merced que don Francisco es el gato paxarero de vuestra vezina, que saltando tras páxaras por los tejados, aunque caya de muy alto, siempre cae de pies y queda sano?	Complejo	Equívoco conceptual (cf. Mateo Alemán, <i>Guzmán de Alfarache</i> , II, iii: «Quien quiere mentir engaña y el que quiere engañar miente»). Políptoton engañados-engañar. Chanza con la comparación y mote de don Francisco como «gato pajarero».
NJP274	CUARTA	I.1; escena 4; doña Luisa	Que subiessen agua diziendo: ¡Echadle agua porque no se muera el gato!	Simple	Paronomasia y rima interna: mojado-maullado (Forma parte de una anécdota)
NJP275	CUARTA	I.2; escena inicial; Duque de Calabria	Y si de lástima vienen las damas a llorar	Simple	Paradoja y paralelismo: llorar-no podrán reírse.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP276	CUARTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Con el favor de vuestra Alteza, será el obra del alteza que será, por oír quien la oyrá.	Simple	Polisemia Alteza-alteza. Políptoton oír-oirá.
NJP277	CUARTA	I.3; escena inicial; Luis Milán	Y es, que vos hazéys gestos de embidioso y yo de vanaglorioso [...] que si vos la hiziérades, la rezárades por puertas como a oración de ciego.	Complejo	Rima interna embidioso-vanaglorioso, hiciérades-rezárades. Campo semántico de la religión: rezaremos, oración de ciego.
NJP278	CUARTA	I.3; escena inicial; Diego Ladrón	Yo la quería decir, si don Luys Milán	Simple	Políptotos continuados: decir-dijera, mono-monos, bayaldores-baylando.
NJP279	CUARTA	I.3; escena inicial; Juan Fernandez de Heredia	Y prometo de hacelles embidiosos, por que no me digan embidioso, pues soy el mejor para embidiado	Simple	Políptoton envidiosos-envidioso-envidiado.
NJP280	CUARTA	I.3; escena inicial; Francisco Fenollet	Lo echamos del juego. Y estando algunos días	Simple	Campo semántico del juego. Políptotos: juego-jugar, fianças-fiança-fiador.
NJP281	CUARTA	I.3; escena inicial; Juan Fernández de Heredia	Passado os soys a los franceses contra mí	Simple	Políptoton francesces-Francia.
NJP282	CUARTA	I.3; escena inicial; Francisco Fenollet	Con los malos trajes que sacáys	Simple	Campo semántico vestimenta: trajes, lindo, mal vestido, gala, vuestra ropa. Burla con mote: Joan del Maltraje.
NJP283	CUARTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Si vuestra alteza me jurara por la vida que nunca da vuestra muger	Simple	Paronomasia jurara-mejor jura.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP284	CUARTA	I.3; escena 1; doña Mencía	Pues hoy os mando como acompañador	Simple	Políptoton mando-manda.
NJP285	CUARTA	I.3; escena 1; doña Luisa	Don Diego, no dexéys de entrar en paz	Simple	Rima interna rebolvedor-amor. Paronomasia nombradla-manda.
NJP286	CUARTA	I.3; escena 1; doña Violante Mascó	Pues manda el que se dexa mandar	Simple	Políptoton manda-mandar. Paronomasia nombradla-lo manda.
NJP287	QUINTA	I.1; escena inicial; Duque de Calabria	Y ternemos parte de las burlas por relación de los burladores	Simple	Políptoton burlas-burladores.
NJP288	QUINTA	I.1; escena inicial; Reina doña Germana	Parésceme tan bien como al canónigo Ster no le parescerá	Simple	Políptoton paresceme-parescera, mandar-desmandan.
NJP289	QUINTA	I.1; escena inicial; Canónigo Ester	Li han posat nom “la gepa stera manafestes”	Simple	En valenciano. Chanza: apodo.
NJP290	QUINTA	I.1; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Señor lo uno haré, más el otro que es tener buen seso, no sé si podré	Simple	Rimas internas: haré-podré, Ster-defender-menester.
NJP291	QUINTA	I.1; escena inicial; Canónigo Ester	Renegau de senyors que, per a riure, donen ocasió qu’es riguen de sos criats	Simple	En valenciano. Políptoton riure-riguen. Apodo: <i>tavà del patge</i> (tábano)
NJP292	QUINTA	I.1; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Yo le prometo de no picar en esta jornada en ella	Simple	Rima interna ella-defenderla / Apodo: távano de su giba.
NJP293	QUINTA	I.1; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Que yo lo diga a nuestro obispo de Fes	Simple	Campo semántico religioso: obispo-escomulga-absuelva.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP294	QUINTA	I.1; escena 1; Canónigo Ester	¡Ves-t'en, endemoniat, davant de mi!	Simple	Campo semántico religioso: <i>endemoniat-deum-Jesús-dimoni-conjurs.</i>
NJP295	QUINTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Antes de haveros oýdo, os he huýdo	Simple	Calambur y rima interna: oído-huido.
NJP296	QUINTA	I.1; escena 1; Canónigo Ester	Quin diable de goça és esta, que m'ha esquexada la clocha?	Simple	En valenciano. Juego de palabras basado en la doble metáfora hiperbólica (<i>diable, goça, 'perra'</i>), el equívoco (<i>clotxa</i> como 'túnica' y 'caparazón' de tortuga), la alteración en palatales (<i>esquexada-clocha</i>) y la rima interna (<i>goça-clocha</i>)
NJP297	QUINTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Diablo hay a parte en el caçador y en ti, que no te tiene atada, estando parida	Simple	Aliteración en oclusivas sordas —t—: parte-en ti-te tiene atada, estando; y en vibrante —r—: parte-cazador-retiene-parida-perdone-queriades-hurtar-hurta-perrillos.
NJP298	QUINTA	I.1; escena 1; Canónigo Ester	D'esta manera feu lo graciós? Altres gràcies	Simple	En valenciano. Paronomasia <i>graciós-gracies.</i>
NJP299	QUINTA	I.1; escena 1; Jerónima Beneito	Fer soltar la goça parida per a que esquexe cloches?	Simple	En valenciano. Repite, con variación, la alteración en palatales y la rima interna: <i>esquexe-cloches.</i>

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP300	QUINTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Ya sin esto se la devía, por un recaudo que llevó de parte mía	Simple	Políptoton recaudo-recaudos Apodo Canónigo del buen recaudo.
NJP301	QUINTA	I.1; escena 1; Canónigo Ester	Vós per altre em preniu. No us burleu	Complejo	En valenciano. Políptoton <i>mots-motejat</i> . Rima interna Ster-Ballester, apodadors-passadors.
NJP302	QUINTA	I.1; escena 1; Jerónima Beneito	O, com he pres plaer de haver sabut que lo Canonge	Simple	En valenciano. Rima interna <i>plaer-Ster, obres-paraules-alcavotes</i> .
NJP303	QUINTA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	a mots que fan alcavot al motejat, abat i ballester só, que en ma terra un temps no'm deien mossèn Ster, sino mossèn Ballester [...] Per troneres tiren los motes les moces	Simple	En valenciano. Juegos de motejar y dobles sentidos a partir de la comparación entre los tiros de la ballesta y los disparos de la lengua. Rima interna con paronomasia: troneres-motes-moces.
NJP304	QUINTA	I.1; escena 2; Marimancha	¿Para qué cruzáys la casa? Guardad no os cruzen la cara	Simple	Doble sentido de cruzar (casa/cara). Políptoton cruzáis-cruzan.
NJP305	QUINTA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	Que tanta por teniu a la creu?	Simple	En valenciano. Campo semántico religioso: creu-cadafal.
NJP306	QUINTA	I.1; escena 2; Marimancha	Que no traygo sambenito. Más porque veo sanmaldito, que soys vos	Complejo	Juego de apodos: Sanbenito- <i>sanmaldito</i> (el sambenito es el escapulario o letrero que la Inquisición colgaba a los condenados). Campo semántico religioso: señal.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					de la cruz, sambenito, diablo. Rima interna huiréis-parescéis.
NJP307	QUINTA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	A, senyor don Diego! Sou en casa? Sou en casa?	Simple	En valenciano. Reduplicación.
NJP308	QUINTA	I.1; escena 2; Canónigo Ester	Vaig y vinch, y vinch y vaig, y res no fas	Simple	En valenciano. Quiasmo y rima: <i>vaig-fas (faig)</i>
NJP309	QUINTA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Yo no entiendo esse lenguaje. Bolvé a dezirme por lo que venís	Simple	Políptoton entiendo-entender.
NJP310	QUINTA	I.1; escena 2; Martineta	Vaig builant, y vinch fredàs y res no fas	Simple	En valenciano. Paralelismo antitético: <i>builant (bullendo, hirviendo)-fredàs ('helado')</i> . Rima interna <i>fredàs-fas</i> .
NJP311	QUINTA	I.1; escena 3; Canónigo Ester	Enfrenau estes gates de vostra casa	Complejo	En valenciano. Políptoton <i>enfrenau-enfrenat</i> .
NJP312	QUINTA	I.1; escena 3; Paje de Francisco	Mossen Tartugo o Tartuga	Complejo	Apodo burlesco Mossen Tartugo. Rima interna hablado-carado. Políptoton monomona.
NJP313	QUINTA	I.1; escena 3; Canónigo Ester	Que ha embregat la mona ab mi, y ha'm esquexat la clocha	Simple	En valenciano. Rima interna mona-clocha.
NJP314	QUINTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Y podréys hazer paz con la mona	Simple	Políptoton mona-monos.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP315	QUINTA	I.1; escena final; Canónigo Ester	Serà contar les burles que m'han fet los criats d'estos cortesans	Simple	Paronomasia cortesans-descortesos.
NJP316	QUINTA	I.1; escena final; Duque de Calabria	sino guardadamas o guardapolvo	Simple	Apodo burlesco, jugando con la reduplicación y el doble sentido: guardadamas (quien va en el estribo del coche de las damas) o guardapolvo.
NJP317	QUINTA	I.1; escena final; Canónigo Ester	Yo me'n vaig a clamar a la reyna, serà exir del foch y donar en les brases	Simple	En valenciano. Refrán: Fugir del foc i caure en les brases. Aliteración en —r—: sera-eixir-donar-brases.
NJP318	QUINTA	I.1; escena final; Reina doña Germana	Lo que devía enojarme con vos, por haverme hecho brasas de fuego, no lo stoy, ¿y vos, enojáysos?	Simple	Políptoton enojado-enojarme-enojáis.
NJP319	QUINTA	I.1; escena final; Duque de Calabria	Que a mí me ha hecho gato y a vos ratón	Simple	Apodo burlesco y animalización: gato y ratón.
NJP320	QUINTA	I.1; escena final; Canónigo Ester	Que si a vostra excel·lencia diu "gat" per ser caçador	Simple	Rima interna, <i>verguejat-espalmat</i> .
NJP321	QUINTA	I.1; escena final; reina doña Germana	Y hazé que no le tengáys en la lengua para burlar de los cavalleros	Simple	Políptoton burlar-burlas.
NJP322	QUINTA	I.1; escena final; Canónigo Ester	Que l'amor ab lo que enuja desenuja	Simple	Paradoja y paronomasia <i>enuja-desenuja</i> .
NJP323	QUINTA	I.1; escena final; Duque de Calabria	Canónigo, espavilar os quiero, que gran pávilo tenéys de muy encendido amor	Simple	Juego de palabras por paronomasia y doble sentido espavilar-pávilo.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP324	QUINTA	I.1; escena final; Canónigo Ester	Senyor, per a demà serà millor	Simple	Aliteración en —r—: <i>senyor-per-serà-millor-dormir-hora</i> .
NJP325	QUINTA	I.2; escena inicial; Paje del Mal Recaudo	Porque el hombre que toma las burlas de veras, las veras toma de burlas	Simple	Paradoja por quiasmo.
NJP326	QUINTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Que no se halla ninguno de quien no se pueda haver ningún plazer	Simple	Rima interna haver-plazer.
NJP327	QUINTA	I.2; escena 1; Francisco Fenollet	Engañado andáys en trajos, mi buen amigo	Simple	Políptoton digáis-digo.
NJP328	QUINTA	I.2; escena 1; Francisco Fenollet	Una ramera, perdonad que “romera” quise dezir	Simple	Calambur por paronomasia ramera-romera.
NJP329	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Que no’s menester poco valor, defender malos trajos	Complejo	Rima interna ojos-trajos. Apodos burlescos: mayoral de sastres y provincial de los amores.
NJP330	QUINTA	I.2; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Tan buenos manjares da en su hortezico para los cuerpos de sus amigos	Complejo	Políptoton espíritus-espíritu.
NJP331	QUINTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Que el burlado quede contento del burlador	Complejo	Políptotos burlado-burlador-burla-burlas. Rima interna burlar-enojar / burlar-hablar. Paronomasia cortesanía-descortesía.
NJP332	QUINTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	Habló tan bien como entiende y entiende tan bien como habla	Simple	Retruécano.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP333	QUINTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	El cortesano no es obligado sino a callar	Simple	Rima interna callar-hablar.
NJP334	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Yo alabo esta conversación por la mejor que he oído	Complejo	Políptoton alabo-alabarla-alabar, burlando-burlas-burlado-burlador. Rima interna cortesano-cristiano, burlador-criador-Señor-malhechor. Paralelismo antitético: Y en lo que es buena-Y en lo que es mala.
NJP335	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Mucho deve a Dios lo que le dio, pues por Él tanto alcanzó	Simple	Rima interna dio-alcanzó. Paronomasia Gala-Ginagala.
NJP336	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	El ladronicio, pues el ladrón es tan derreputado	Simple	Paronomasia ladronicio-Ladrón-ladrones. Forma parte de un apotegma.
NJP337	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Fuesse luego tomado por ladrón, preguntó Alexandre	Simple	Paronomasia ahorcar-horca.
NJP338	QUINTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	¿Fue en Andilla o en Liria?	Complejo	Paronomasia Liria-Leriano, Rodela-rodelerero. Rimas internas Antón-Sansón, habléys-tenéys. veneciano-cortesano. Apodo burlesco: Papagayo-Papa Paulo.
NJP339	QUINTA	I.2; escena 2; Paje del Mal Recaudo	No esté nadi espantado, que mucho ha qu'es latinado	Simple	Rima interna espantado-latinado.
NJP340	QUINTA	I.2; escena final; Juan Fernández de Heredia	Havéys sacado contra mí vuestra lengua espada. "Luenga" quería dezir	Simple	Paronomasia lengua-luenga.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP341	QUINTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Mostrastes querer departir y daréis más que partir. Queréis con tizones matar tizones	Simple	Calambur y rima interna departir-partir. Reduplicación: tizones-tizones.
NJP342	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Que quanto más monos, más ganancia. Perdonad que “moros” quise dezir	Simple	Paronomasia monos-moros.
NJP343	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Que la ocasión muestra al varón	Simple	Rima interna ocasión-varón.
NJP344	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Responderé a vuestros donayres, pues van por los ayres cantando	Simple	Paronomasia donaires-aires.
NJP345	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Caçando moxcas de ramo, que son rameras	Simple	Paronomasia, con equívoco: ramo-rameras-romeras-romero.
NJP346	QUINTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Que dan un bofetón con un perdón	Simple	Antítesis. Rima interna bofetón-perdón.
NJP347	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Más motes tenéys en el cuerpo que un mesón de camino	Simple	Políptoton mesón-mesoneros.
NJP348	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	De manera que si os perdemos, hallaremos a don Diego Ladrón de mesón en mesón	Simple	Teniendo en cuenta la asociación de Diego Ladrón con los mesones, se puede pensar en el trasfondo de paremias como «El sutil ladrón busca el rico mesón». Lo recuerda Alisa, en <i>La Celestina</i> , auto x: «El sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas». Similicadencia: Ladrón-mesón, gala-sala, mesones-

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
					intenciones, burlada-mascarada.
NJP349	QUINTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Don Diego teneme por entendido, pues sabéys a ressabido	Simple	Rima interna entendido-resabido.
NJP350	QUINTA	I.3; escena 1; Luis Milán	La trecha para matar un verboso dezidor es callarle	Simple	Trecha es 'treta'. Políptoton verboso-verbosidad.
NJP351	QUINTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Mostrando que nadi se deve catar de lo que es bien dissimular [...] son cuatro cosas que, teniéndolas un servidor feo, le hazen parescer hermoso; y no tenellas, a un hermoso hazen parescer feo	Complejo	Retruécano jugando con las antítesis en quiasmo: feo hermoso-hermoso feo. Rima interna catar-dissimular-desacatar.
NJP352	QUINTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	No's hombre de veras quien en las burlas muestra las veras	Simple	Paronomasia de veras-veras.
NJP353	QUINTA	I.3; escena 2; Maestre Zapater	Mucho m'he holgado d'este palacio tan avisado	Simple	Rima interna holgado-avisado.
NJP354	QUINTA	I.3; escena 2; Maestre Zapater	Que el embidioso deshazer quiere. Guárdense de la embidia que pierden por ella al Criador y a la criatura	Simple	Políptoton envidioso-envidia, criador-criatura.
NJP355	QUINTA	I.3; escena final; Luis Milán	Me apodaría el señor Juan Fernández a gallo relox, que canta a media noche	Simple	Apodo burlesco: gallo de media noche.
NJP356	QUINTA	I.3; escena final; Luis Milán	Que nunca faltan aventuras a quien buenas las busca	Simple	Rimas internas: parecía-compañía, todo-modo.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP357	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Que para no dar pesar, licencia se puede tomar	Simple	Rima interna pesar- tomar.
NJP358	SEXTA	I.1; escena inicial; Luis Milán	Y es una carta que, para ganar si a cartas jugara, el resto del amor ganara.	Simple	Polisemia: carta (mensaje, naipes). Políptoton carta-cartas, ganar-ganara. Rima interna jugara-ganara.
NJP359	SEXTA	I.1; escena inicial; Duque de Calabria	No se podrá dizir por esta carta de las cartas plazer huve	Simple	Polisemia: carta (mensaje, naipes). Políptoton carta-cartas. Antítesis plazer-pesar.
NJP360	SEXTA	I.1; escena inicial; Juan Fernández de Heredia	Yo le perdono la confiança que tuvo antes	Simple	Polisemia: primera (cardinal, juego de naipes). Similicadencia o isocolon continuado: amor-competidor, primera-fuera, querido-servido. Políptoton ganara-ganaría.
NJP361	SEXTA	I.1; escena inicial; Diego Ladrón	A lo menos, de confiado, el resto lo tenéys ganado	Simple	Polisemia: resto (restante, jugada en naipes). Paronomasia confiado-confianza, engaña-desengaña-desengañadores. Políptoton muestran-muestra.
NJP362	SEXTA	I.1; escena inicial; Francisco Fenollet	Sus pensamientos van bolando como mariposas	Simple	Rimas internas mariposas-hermosas, lumbre-cumbre.
NJP363	SEXTA	I.1; escena 1; Duque de Calabria	Muy bien havéys discantado sobre la carta	Simple	Polisemia: cantar (cantar una jugada en naipes). Políptotos y rimas internas: discantado-cantado-discantaréis-canta, queréis-cantéis.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP364	SEXTA	I.1; escena 1; Luis Milán	Por vida de quien lo mandó cantaré	Simple	Polisemia: cantar (cantar una jugada en naipes). Rima interna cantaré-diré.
NJP365	SEXTA	I.1; escena 1; Duque de Calabria	Si tan poca pena diessen en sentir las como en oír las, antes serían gozos que angustias	Simple	Polisemia: sentir (experimentar sentimiento-oír). Rima interna sentir las-oír las.
NJP366	SEXTA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Y no dexan de parecer por lo mucho que muestra sentir las cantando	Simple	Rima interna cantando-burlando.
NJP367	SEXTA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Que sus angustias gozos son	Simple	Equívoco por paradoja.
NJP368	SEXTA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Si los cantáys, sean por don Pedro Milán	Simple	Rimas internas Milán-pareceran, favor-servidor.
NJP369	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán	Para gozos parecer, así lo entiendo de hazer	Simple	Rima interna parecer-hacer.
NJP370	SEXTA	I.1; escena 2; Duque de Calabria	Que si fue por vuestro primo don Pedro Milán	Simple	Rima interna Milán-galán, disfavores-amores.
NJP371	SEXTA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Que por tenerlos lloradores, alcatar es en amores, que se dize en valenciano alambique, que destila por sus ojos y nariz lágrimas	Simple	Retruécano: <i>alcatar</i> es «alcatara» o «alquitara» (como el <i>alambique</i> , que se da a continuación — en efecto, <i>alambic</i> en valenciano), recipiente para destilar líquidos. Rima interna lloradores-amores, Antón-son, engaño-año.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP372	SEXTA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Burlas de moço de ciego	Simple	Políptoton burlas- burlar. Rima interna burlar- cantar.
NJP373	SEXTA	I.1; escena 2; Francisco Fenollet	Bien parece que son gozos	Complejo	Similicadencia cantado- regozijado, amores- disfavores, cantando- desamorando. Políptoton enamoran- desamorando.
NJP374	SEXTA	I.1; escena 2; Luis Milán	Órganos hazen de mí	Complejo	Campo semántico de la música (órganos, flauta tañido, manchado). Similicadencia tañido-parecido, manchador-señor, aire-Donayre, amores- disfavores. Paronomasia puerto- desconcierto.
NJP375	SEXTA	I.1; escena 3; Francisco Fenollet	Si me pagáys una verdad	Complejo	Similicadencia havéys- otorgaréis, sé- cantaré, canción- razón, glosa- hermosa, dar- burlar. Políptoton cantaré-canción glosastes-glosa.
NJP376	SEXTA	I.1; escena 3; Duque de Calabria	Bueno ha sido el manchador	Complejo	Similicadencia galán-Milán, corazones- pasiones, sufrirlas-sentirlas, motejó-sintió, amores-flores, burlar-disimular. Políptoton manchador- manchar.
NJP377	SEXTA	I.1; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Camueas deven de ser	Simple	Polisemia: camuesa (manzana)- camueso (hombre torpe). Políptoton

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP378					camuestas- encamusadas Rima interna encamusadas- desnarigadas.
	SEXTA	I.1; escena final; Luis Milán	Essas vos las conocéys	Simple	Similicadencia o isocolon, con rimas internas: conocéis-coméis, Rodela-vela, envelazado- encandilado, Beatriz-nariz, tragáis-alabáis, risa-postiza.
	SEXTA	I.2; escena inicial; Duque de Calabria	Oyessen la música de don Luys Milán, que mucho lo dessean. Mándelas venir, que sin damas los galanes no se muestran lo que son, que pedratoque es la ocasión.	Simple	Isocolon rítmico (octosilábico): que sin damas los galanes / no se muestran lo que son. Rima interna: son-ocasión.
	SEXTA	I.2; escena 1; Leonor Gálvez	Que de sabio no es mandar el mandador	Complejo	Políptoton mandar- mandador- mandado, deja- dejaréis, sonetos- sonsonetos. Rima interna: dejaréis- cantéis, sonetos- sonsonetos- entendellos.
	SEXTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Si por jubileo me dexo oýr	Complejo	Rima interna: pisar-estar, desmandado- mandado. Políptoton desmandado- mandado.
	SEXTA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Como ahora ha dicho en este vocablo, palomando	Simple	Retruécano por paronomasia <i>palomando</i> -palo y mando.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP383	SEXTA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Hay otro que dize “Encasamalo”	Simple	Apodo burlesco que aparece en intervenciones anteriores: Encasamalo.
NJP384	SEXTA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Y el nombre que agora ha puesto a don Francisco	Simple	Retruécanos por paronomasia: don Donaire-Don, dóna aire, Piedratoque-piedra de toque.
NJP385	SEXTA	I.2; escena 1; Luis Milán	La mejor respuesta que se puede dar	Simple	Rima interna: dar-obedecer-mandar.
NJP386	SEXTA	I.2; escena 1; Diego Ladrón	Don Luys Milán, en pleyto havéys traýdo vuestra dama	Simple	Campo semántico judicial: pleito-procurador de embargos.
NJP387	SEXTA	I.2; escena 1; Luis Milán	Respondo a vuestro bocaje	Simple	<i>Bocaje</i> (=bocatge) es catalanismo (‘bocera’ o ‘vaharera’, excoriación en la boca o en los labios). Paronomasia <i>bocaje-atapabocas</i> . Apodos burlescos: <i>estorvamúsicas-atapabocas</i> .
NJP388	SEXTA	I.2; escena 1; Jerónima Beneito	Vos me par que sou	Simple	En valenciano. Aliteración en vibrante —r—: par-vencer-sospir-per.
NJP389	SEXTA	I.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Yo no los vendí, más ellos me vendieron quando’s vi	Simple	Políptoton vendí-vendieron. Rima vendí-vi.
NJP390	SEXTA	I.2; escena 1; Jerónima Beneito	Y per què os han venut?	Simple	En valenciano. Rima interna y aliteración en vibrante —r—: <i>per què-perque-comprí-mercat-per-marit</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP391	SEXTA	I.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	No por esso, sino porque havia de mercar	Simple	Similicadencia mercar-sospirar, maya-desmaya, condición-son. Retruécano por políptoton: maya- desmaya- desmayo.
NJP392	SEXTA	I.2; escena 2; Jerónima Beneito	Don Loýs Milà, llançau de ací aquest porch espý	Simple	En valenciano. Rima interna <i>llançau-motejau- emboçau</i> . Políptoton <i>mots- motejau</i> .
NJP393	SEXTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	A mí me dizen doña Yseo...	Simple	Retruécano salada-ensalada. Rima interna señora-enamora. Paronomasia Tristán-truan. Forma parte de una anécdota.
NJP394	SEXTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Os apodaron a don Joan Ensalada	Simple	Apodo burlesco don Joan Ensalada. Forma parte de una anécdota.
NJP395	SEXTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	Dadme el dedo, que no tomaré la mano, que no soy villano	Simple	Rima interna mano-villano, damas-ventanas Chanza a partir de la confusión entre alma en pena-sábana.
NJP396	SEXTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	Quien tras perras va, aperreado será	Simple	Políptoton perras- aperreado.
NJP397	SEXTA	I.2; escena 2; Francisco Fenollet	En veros os dizen, don Diego Ensavanado	Simple	Apodo burlesco Ensavanado.
NJP398	SEXTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Si más salen cuentos, yo no sacaré sonetos	Simple	Rima interna sonetos-cuentos.
NJP399	SEXTA	I.2; escena final; Reina doña Germana	Hase de escuchar, si ya él no quiere hablar	Simple	Rima interna escuchar-hablar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP400	SEXTA	I.3; escena inicial; Reina doña Germana	Que cantéys las coplas que por esto hizistes, y de palabra nos contéys la historia	Simple	Rima interna y paronomasia cantéis-contéis.
NJP401	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Que no se ha de descuydar el buen hablar	Complejo	Rima interna: descuidar-hablar, haga-paga, fiestas-estas, señora-burladora. Apodos en contraste: Matalinda Matacruel. Forma parte de una anécdota.
NJP402	SEXTA	I.3; escena 1; Duque de Calabria	Si os cansáys de cantar, no's canséys de contar	Simple	Paronomasias: cantar-contar, sonetos-sonsonetos.
NJP403	SEXTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Cómo quedará un soneto para que sea perfeto	Simple	Rima interna soneto-perfeto.
NJP404	SEXTA	I.3; escena 1; Francisco Fenollet	De perversos pareceres que juzgan a sus plazerres	Simple	Rima interna pareceres-plazerres, sabéis-hacéis.
NJP405	SEXTA	I.3; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Aquí estoy yo, que lo diré	Complejo	Siimilcadencia (isocolos continuados): derechos-contruchos, mostrar-buscar, tener-coger, dama-Rama, verano-grano, fríos-desvaríos, hablar-topar. Paronomasia Rama-enramadas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP406	SEXTA	I.3; escena 1; Luis Milán	Burla burlando, el Joan dixo verdades	Complejo	Políptoton burla burlando, burlas / discantar-cantar. Paronomasia cantar-contar, sonetos sonsonetos. Rima interna verdades- maldades, sonetos- sonsonetos, templar- discantar.
NJP407	SEXTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Y burlavan dellos en secreto y en público	Complejo	Similicadencia estaban-burlaban- desconcertaban- decían, tuerto- desconcierto- concierto, Francisco- arrisco-pellisco, deslenguado- almangrentado. Paronomasia desconcierto- concierto deshonra-honra Forma parte de una anécdota.
NJP408	SEXTA	I.3; escena 1; Diego Ladrón	Don Joan Tuerto, deslenguado [...] tomad, don Coxo Francisco	Simple	Apodos burlescos: don Joan Tuerto / don Coxo Francisco. Forma parte de una anécdota.
NJP409	SEXTA	I.3; escena 2; Francisco Fenollet	Que el compañero sella como sello	Simple	Políptoton sella- sello, morería- mora.
NJP410	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Que la natura locura en ningún tiempo asegura	Simple	Rima interna locura-assegura, desbocado- pasado.
NJP411	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	A quien no pensando enoja, bolvelle la hoja	Simple	Rima interna y retruécano enoja- hoja.
NJP412	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Quando fuistes infamado de mal francés	Complejo	Políptoton francés-franceses. Rima interna declarar-enobar, vella-oylla.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP413	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Y en topar con nosotros, se santiguó, yo díxele: Joan Cruzado, ¿de qué os santiguáis?	Simple	Equívoco a partir de la polisemia de Cruzado, que recuerda las coplas cazurras del <i>Libro de amor</i> (v. <i>supra</i>). Políptoton santiguo-santiguáis. Rima interna quisiera- pareciera.
NJP414	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Para dezir perra una que servía	Complejo	Apodo burlesco: Perramor. Políptoton y retruécano: perramor-perra. Similicadencia: perramor-servidor, enamora-señora, señor-amor, rasgando-rabiando.
NJP415	SEXTA	I.3; escena 2; Diego Ladrón	Requiebros lirianos que en Liria	Complejo	Juegos de palabra y neologismos, a partir de la homofonía lirio-Liria. Políptotos lirianos-liria-liriana-liriano, amores-amor. Rima interna amor- luchador.
NJP416	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández	Acompañando unas damas que fueron a ver las galeras	Simple	Rima interna manera-litera, caballero-mal parlero, amor-competidor.
NJP417	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Don Diego Mareado	Simple	Apodo burlesco.
NJP418	SEXTA	I.3; escena 2; Francisco Fenollet	Mejor se hallaría agora una Nero	Simple	Juego de sentido. Paronomasia Nero-Hero.
NJP419	SEXTA	I.3; escena 2; Leonor Gálvez	Por no haver ya ningún Leandro, no se halla Hero alguna	Simple	Juego histórico-mitológico y de sentido. Aliteración en vibrante —r—: haber-Leandro-Hero.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP420	SEXTA	I.3; escena 2; Juan Fernández de Heredia	A no sospirar mi Leandro, yo me desesperava como Hero	Simple	Aliteración en vibrante —r—: sospirar-Leandro- desesperaba- Hero.
NJP421	SEXTA	I.3; escena 2; Luis Milán	Joan Leandro de una Hero que no ha sido...	Complejo	Apodo burlesco: Joan Leandro. Rima interna: nadar-mar, mar- allegar. Aliteración en vibrante —r—: osaría-nadar- brazo-mar.
NJP422	SEXTA	I.3; escena 3; Reina doña Germana	Perdido se ha el amor en Valencia, aunque no en una Excelencia	Simple	Pareja con enigma en contraste (concesiva) y rima interna Valencia- Excelencia.
NJP423	SEXTA	I.3; escena 3; Duque de Calabria	Ni menos perdido le han un Alteza y un Milán	Simple	Pareja con enigma. Rima interna han- Milán.
NJP424	SEXTA	I.3; escena 3; Reina doña Germana	Para hazer que no me enojen sus amores	Simple	Rima interna amores- burladores.
NJP425	SEXTA	I.3; escena 3; Margarita de Peralta	Ya no se hallarán Leandros amadores	Simple	Calambur por paronomasia: Leandros amadores-landres en amores.
NJP426	SEXTA	I.3; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Pues yo sé una Hero sin falta	Simple	Rima interna falta-Peralta, siriviese- volviese.
NJP427	SEXTA	I.3; escena 3; Beatriz de Osorio	Si un Leandro verdadero	Complejo	Apodo burlesco: Diego Maltequero. Rima interna buscar-sospirar- hallar.
NJP428	SEXTA	I.3; escena 3; Diego Ladrón	Si una verdadera Hero buscan	Complejo	Rima interna burladora-señora. Paronomasia Hero-Osorio- Nero.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP429	SEXTA	I.3; escena 3; Marina de Tovar	Si un Leandro amor se hallasse	Simple	Rima interna hallase-buscase, resucitaría-hallaría.
NJP430	SEXTA	I.3; escena 3; Francisco Fenollet	Señora dona Marina [...] no me ahogue su marina	Complejo	Rima interna viese-volviese. Polisemia Marina-marina.
NJP431	SEXTA	I.3; escena 3; Luis Milán	Si una Leonor Galán desto se quiere servir, la serviré	Simple	Políptoton servir-serviré.
NJP432	SEXTA	I.3; escena 3; Leonor Gálvez	Si Leandro queréys ser, ¿cómo puede faltar Hero a un amor muy verdadero?	Simple	Rima interna (eco): Hero-verdadero.
NJP433	SEXTA	I.3; escena 3; Duque de Calabria	Que para ganar buen nombre, críanos naturaleza y quiere que se ayude el hombre	Simple	Paronomasia nombre-hombre.
NJP434	SEXTA	I.3; escena 3; Duque de Calabria	Y exercitándose en las virtudes, el cielo da la gracia	Simple	Similicadencia alcanzarlas-remunerlalas, amigo-castigo. Contraste, paralelismo y gradación: buenos- malos, mejores-peores.
NJP435	SEXTA	I.3; escena 3; Duque de Calabria	Don Pedro Mula o don Joan Cavallo	Simple	Apodos burlescos en paralelo y contraste. Rima interna rey-ley.
NJP436	SEXTA	II.1; escena inicial; Duque de Calabria	Valencia está muy infamada	Complejo	Rima interna infamada-desamorada. Políptoton amor desamorado, leyes-ley.
NJP437	SEXTA	II.1; escena 1; Rodrigo de Borja	No dan crédito en amores	Simple	Políptoton amores-amor, burladoras-burlador.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP438	SEXTA	II.1; escena 1; Ángela de Aragón	No han de çufrir a los cavalleros que digan	Simple	Rima interna sospirar-burlar chocarrero-parlero. Políptoton sospirar-sospira.
NJP439	SEXTA	II.1; escena 2; Diego Ladrón	Que nublos de piedra son çuños de mala condición	Complejo	Polisemia: çuños ('ceños', 'signos'). Rima interna son-condición. Políptoton piedra-pedradas, nublos-nuvoladas.
NJP440	SEXTA	II.1; escena 2; Mencia Manrique	Quien contra condición yrá, piensa servir y enojará	Simple	Aliteración en vibrante —r—: contra irá servir enojará.
NJP441	SEXTA	II.1; escena 3; Berenguer Aguilar	Que nunca bien responderá quien nunca está en lo que está	Simple	Paradoja en rima; nunca está en lo que está.
NJP442	SEXTA	II.1; escena 3; Castellana Bellvís	Los descuydados con descuydos son pagados	Simple	Calambur con paronomasia descuidados-descuidos.
NJP443	SEXTA	II.1; escena 4; Juan Fernández de Heredia	Que poco ha se estavan alabando en una vesita diziendo	Simple	Rima interna alabando-diciendo, palomando-mando.
NJP444	SEXTA	II.1; escena 4; Jerónima Beneito	Aguaytant ençenser que va ençensant fum de noves	Simple	En valenciano. Políptoton ençenser-ençensant.
NJP445	SEXTA	II.1; escena 4; Duque de Calabria	Ençensero de humo de nuevas...	Complejo	Apodo burlesco: Ençensero ['incensario'] de humo de nuevas. Rima interna callar-hablar.
NJP446	SEXTA	II.1; escena 5; Luis Margarit	Pues me hizo ençensero	Simple	Políptoton ençensero-ençensar.
NJP447	SEXTA	II.1; escena 5; Jerónima Beneito	No se puede dezir más, donde responder es menos	Simple	Parelelismo y paradoja: decir más-responder es menos.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP448	SEXTA	II.1; escena 6; Francisco Fenollet	Aquel es mentir bestial, que's causador de mucho mal.	Simple	Similicadencia: bestial-mal, hazer-plazer, cuentos-yerros, son-nación, debajos-contrabajos, desentonada-rosada, sentir son-intención.
NJP449	SEXTA	II.1; escena 6; Violante Mascó	Si supiese quién sana de mucho reýr	Simple	Rima interna sanar-hablar-pensar.
NJP450	SEXTA	II.1; escena 7; Luis Vique	Para que la desagraviase de los agravios que está agraviada...	Simple	Políptoton con trabalenguas (aliteración): desagraviase-agraviados-agraviada. Rima interna entrar-suplicar, excelencia-Valencia.
NJP451	SEXTA	II.1; escena 7; Valencia	Yo estoy agraviada de las damas que están hechas tan a su plazer	Complejo	Rima interna agradecidas-desconocidas Políptoton burlar-olvidar, sirven-servirlas.
NJP452	SEXTA	II.1; escena 7; Valencia	Que no's bien dar ocasión perderse la reputación	Simple	Rima interna ocasión-reputación. Paronomasia y paradoja: Valencia-desvalencia.
NJP453	SEXTA	II.1; escena 8; Joan de Cardona	Que dezille Palomando haziendo al hombre palo	Complejo	Paronomasia y apodo: Palomando-Palo y Mando. Rima interna casados-agraviados-maltratados, esperar-amar. Equívoco pierda-gana.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP454	SEXTA	II.1; escena 8; Margarita de Peralta	Lo mejor deste nombre es	Complejo	Paronomasia hombre-nombre. Políptoton desear-desear, mando-desmande, Rima interna aplomando-mando.
NJP455	SEXTA	II.1; escena 9; Joan de Cardona	Los cavalleros estamos muy agraviados de las damas	Complejo	Rima interna ver-placer, damas-amadas, usar-amar, otorgado-amado. Políptoton respondido-respondieron.
NJP456	SEXTA	II.1; escena 9; Beatriz de Osorio	No hay don Joan más avisado	Simple	Rima interna avisado-olvidado, toca-boca, desculpada-amada.
NJP457	SEXTA	II.1; escena 9; Duque de Calabria	Que hablando hablan leyes avisados	Simple	Políptoton hablando-hablan.
NJP458	SEXTA	II.1; escena 10; Almirante de Aragón	Grande agravio nos hazen las damas	Complejo	Políptoton adobo-adobarían, servirla-servidor. Rima interna amador-amor, hablar-callar, dice hice, traído-sentido.
NJP459	SEXTA	II.1; escena 10; Merina de Tovar	Muy bien ha pintado	Simple	Rima interna necesidades-amores-competidores, pesar-cantar.
NJP460	SEXTA	II.1; escena 10; Duque de Calabria	No se deve responder donde todo es aprender	Simple	Rima interna responder-aprender.
NJP461	SEXTA	II.1; escena final; Miguel Fernández	Si no fuesse gastar el día llorando	Complejo	Rima interna servidores-amores, riendo-halagando, muere-quiere, tierra-entierra, rincón-traición. Políptoton quieren-quiere.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP462	SEXTA	II.1; escena final; Reina doña Germana	Vos havéys puesto en el bayle del amor a quien más que todos bayla	Complejo	Políptoton baile-baila, amor-desamor. Rima interna amor-señor, hechiceras-yerba-Cerdeña, matariendo-callando, burladores-amores.
NJP463	SEXTA	II.2; escena inicial; Duque de Calabria	Señores, yo les quiero combidar a lo que soy combidado.	Simple	Paradoja y políptoton convidar-convidado.
NJP464	SEXTA	II.2; escena 1; Ninfa de las aguas	Que estando lo más dentro della no los mata	Simple	Aliteración en nasal: estando-más-dentro-no-mata.
NJP465	SEXTA	II.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Y en allegarse a beber, el agua se le secó	Simple	Políptoton case-casara. Chanza en el juego de palabras Beneyta-Bendita.
NJP466	SEXTA	II.2; escena 1; Jerónima Beneito	Yo tinch un desig, que bon profit me faça	Simple	En valenciano. Rima interna <i>faça-caça-brasa</i> Políptoton <i>caça-caças</i> .
NJP467	SEXTA	II.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	¿Qué haré yo, que el agua huye de vos?	Simple	Chanza.
NJP468	SEXTA	II.2; escena 1; Diego Ladrón	Yo tengo un desseo, que las damas perdiessen los desseos	Simple	Políptoton desseo-deseos, muevan-mover ojos-enojo. Calambur y sinestesia: ojo-enojo.
NJP469	SEXTA	II.2; escena 1; María de Robles	Yo tengo un desseo, que mi señor don Diego	Simple	Políptoton desseo-deseos, parir-pariese. Rima interna saber-querer.
NJP470	SEXTA	II.2; escena 1; Diego Ladrón	Si me hago malquerer	Simple	Rima interna malquerer-hacer.
NJP471	SEXTA	II.2; escena 1; María de Robles	Mas nadie deve ser bueno con mal ajeno	Simple	Antítesis con rima interna bueno-mal ajeno.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP472	SEXTA	II.2; escena 1; Duque de Calabria	Que todo se deve provar por saber muy bien hablar	Simple	Rima interna probar-hablar.
NJP473	SEXTA	II.2; escena 1; Reina doña Germana	Yo desseo ser desseado de vuestra alteza	Complejo	Políptoton deseodeseado, creidadescreido, dañadesengaña Retruécano mal-a mal pensar. Rima interna creída-herida.
NJP474	SEXTA	II.2; escena 1; Duque de Calabria	Que sin tocar, nunca es bien determinar	Simple	Isocolon con rima interna tocar-determinar.
NJP475	SEXTA	II.2; escena 1; Duque de Calabria	Señora, no me ha entendido	Simple	Paradoja y políptoton destocar-tocar.
NJP476	SEXTA	II.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Señora, si perra dixerá, por mi muger lo entendiera	Simple	Rima interna dijera-entendiera.
NJP477	SEXTA	II.2; escena 1; Jerónima Beneito	Puix sou goç, seré jo goça	Simple	En valenciano. Rima interna <i>goça-Barbarrossa</i> .
NJP478	SEXTA	II.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Para mostrar que en vos se toma no engendrar	Simple	Rima interna-engendrar-tomar.
NJP479	SEXTA	II.2; escena 1; Jerónima Beneito	Şi fill tingués de vos, seria massa graciós	Simple	En valenciano. Rima interna <i>vos-gracios</i> .
NJP480	SEXTA	II.2; escena 1; Luis Margarit	Departir quiero estos amores destos señores	Simple	Rima interna amores-señores, quiero-muerto.
NJP481	SEXTA	II.2; escena 1; Violante Mascó	Los desseos de maridos no merescen ser cumplidos	Simple	Ritmo de pareado (octosílabo) y rima interna maridos-cumplidos.
NJP485	SEXTA	II.2; escena 1; Luis Margarit	Vuessa merced lo verá que el agua no me faltará	Complejo	Similicadencia (ritmo y rima de pareado): verá-faltará, leal-mal, miralle-idolatralle, parangón-perfición.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP482	SEXTA	II.2; escena 1; Violante Mascó	Que no engaña la ventura	Simple	Políptoton engaña- engañarme. Rima interna mirado- falsificado.
NJP483	SEXTA	II.2; escena 1; Joana Pallás	Que castellans van per la terra, que per burlar la nostra llengua	Simple	En valenciano. Rima interna <i>paraules-farçes,</i> <i>València-</i> <i>reverència.</i>
NJP484	SEXTA	II.2; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Que burlar del burlador es de avisado	Simple	Políptoton burlar- burlador.
NJP485	SEXTA	II.2; escena 1; Francisco Fenollet	He de comer un higo que me hazen	Simple	Chanza con la connotación erótica del higo.
NJP486	SEXTA	II.2; escena 1; doña Francisca	Yo conozco la higuera de esse higo	Complejo	Chanza higuera- higo. Políptoton higo-papahigo, burlado- burladores, sospirantes- sospirar. Rima interna paparéis- sabéis. Equívoco por paradoja: bajar es el subir.
NJP487	SEXTA	II.2; escena 1; Pedro Mascó	Yo desseo nunca ser olvidado de una valenciana y una castellana	Simple	Rima interna valenciana- castellana.
NJP488	SEXTA	II.2; escena 1; Castellana Bellvís	Pues me tengo de provar desseo no dessear	Simple	Antítesis, hipérbaton y políptoton desseo no desear. Rima interna mí- aquí.
NJP489	SEXTA	II.2; escena 1; Pedro Mascó	Dezidme quién es el Pedro más contento	Simple	Políptoton demudado- mudado-muda, amor-desamor.
NJP490	SEXTA	II.2; escena 1; Castellana Bellvís	Quien son las dos que desseáys no ser olvidado dellas	Simple	Aliteración en — s—: son-dos- deseáis-ser- dellas.
NJP491	SEXTA	II.2; escena 1; Pedro Mascó	Mirad quanto ciegan los celos que os hauéys desconoscido	Simple	Políptoton nombrando- nombrado, celosa-celos. Isocolon: habéis- sois-estáis.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP492	SEXTA	II.2; escena 1; Castellana Bellvís	También havéys vos picado	Simple	Aliteración en nasal —m—: más-contento-mesmo-mi.
NJP493	SEXTA	II.2; escena 1; Baltasar Mercader	Yo tengo un desseo que pocos le tienen, de morir primero que mi mujer	Simple	Rima interna desesperaría-querría-iría, faltase-gozase.
NJP494	SEXTA	II.2; escena 1; doña Isabel	Yo también quiero provarme con el mismo desseo	Simple	Políptoton desseo-deseado, querría-quiero. Rima interna muriese-gozase-casase.
NJP495	SEXTA	II.2; escena 1; Luis Vich	Señora, vamos a provarnos en esta aventura	Simple	Paradoja: la miré-he cegado. Campo conceptual ceguera: ciego-topando-cegados-ojos. Rima interna topando-mirando.
NJP496	SEXTA	II.2; escena 1; doña Mencía	Tan casados son nuestros desseos como nosotros	Simple	Políptoton desseos-deseo.
NJP497	SEXTA	II.2; escena 1; Berenguer Aguilar	Yo desseo que la señora doña Leonor	Simple	Rima interna tuviese-dejase, casa-casada. Sinonimia casados-maridos.
NJP498	SEXTA	II.2; escena 1; Leonor	Quien se da mal a entender, se va a perder	Simple	Rima interna entender-perder.
NJP499	SEXTA	II.2; escena 1; Berenguer Aguilar	Quien se da a mal sospechar, va a mal andar	Simple	Paralelismo con la sentencia anterior. Rima interna sospechar-andar.
NJP500	SEXTA	II.2; escena 1; Miguel Fernández	Yo tengo un desseo	Simple	Rima interna uso-confuso, seguir-perseguir, servidores-disfavores, lealtad-bondad. Políptoton amor-amores-desamores.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP501	SEXTA	II.2; escena 1; doña Ana	Y es mi deseo que no viesse lo que veo	Simple	Similicadencia deseo-veo, enoja-antoja, tenía-alcanzaría, amores-amadores, marido-movido.
NJP502	SEXTA	II.2; escena 1; Miraflor	Pues nombraste la dama que has nombrado	Complejo	Políptoton nombrado-nombraste, deseo-deseas-deseos. Rima interna escusar-desear, yo-só, servidor-señor.
NJP503	SEXTA	II.2; escena 1; Cupido	Pues deseas en los amores para merescer favores	Simple	Rima interna amores-favores pedirás-has.
NJP504	SEXTA	II.2; escena 1; Cupido	Que a buen çufrir, se le deve sin pedir	Simple	Rima interna sufrir-pedir.
NJP505	SEXTA	II.2; escena final; Luis Milán	Que buen engañar no enoja al engañado	Simple	Políptoton engañar-engañado.
NJP506	SEXTA	II.3; escena final; Duque de Calabria	Señores, nunca fue mejor batalla	Simple	Rima interna cenar-sentar, cenaremos-oiremos.
NJP507	SEXTA	II.4; escena inicial; Duque de Calabria	Que buena deuda pedir se deve	Simple	Campo semántico deuda-pedir.
NJP508	SEXTA	II.4; escena 2; Duque de Calabria	Que hezistes parar muy colorado al que estava sin color	Simple	Contrastes o antítesis. Políptoton parar-parado, color-colorado, embidioso-embidiado.
NJP509	SEXTA	II.4; escena 2; Francisco Fenollet	Acertado ha vuestra excellencia, que Juan Fernández me ha dicho	Simple	Chanza a partir del juego de contrapuestos: vivo te lo do-muerto te lo do.
NJP510	SEXTA	II.4; escena 2; Diego Ladrón	Don Francisco, parecýsme sacabuche	Simple	Paronomasia Sacabuche-pues del buche. Rima interna parecís-habéis, embidiada-reprehendida.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP511	SEXTA	II.4; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Yo os apodo a vos a cinfoynero de perro baylador	Complejo	Apodo burlesco cinfoynero de perro, Diego Lisonjero Políptoton sinfoynero- cinfoina, embaucar- embaucado, lisonjeros- lisonjero.
NJP512	SEXTA	II.4; escena 2; Francisco Fenollet	Yo le apodo a melcochero	Simple	Apodo burlesco.
NJP513	SEXTA	II.4; escena final; Diego Ladrón	Porque todos los que quisiessen los pudiesen ver	Complejo	Rima interna quisiesen- pudiesen. Antítesis vestidos- desnudos. Políptoton voltearon-vueltas —volteando, desvergonzadas- desverguenzas- desvergonzadame nte, mandaron- mandado.
NJP514	SEXTA	II.5; escena inicial; Duque de Calabria	¿Qué os parece, Mastre Çapater?	Simple	Paralelismo: ni en las burlas ni en las veras.
NJP515	SEXTA	II.5; escena inicial; Duque de Calabria	¡O, cavalleros!, ¿para qué rogáys?	Simple	Rima interna rogáis-veis.
NJP516	SEXTA	II.5; escena inicial; Maestre Zapater	No muestran entender lo que leen y oyen	Simple	Rima interna entendiesen- trabajasen- quisiesen. Políptoton avisado-avisados, entender- entendiesen.
NJP517	SEXTA	II.5; escena 1; Gilot	Yo be'm puch salvar vivint amb ma amiga Beatriz	Simple	En valenciano. Chanza.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP518	SEXTA	II.5; escena 1; Canónigo Ester	Li deu preÿcar esta taulegia, que vivint amigat pot anar a paráys ab lo diable al cos	Simple	En valenciano. Chanza profano- religiosa. Paradojas burlescas. Campo semántico religioso (<i>taulegia</i> , <i>predicar</i> , <i>demonium</i> , <i>diable</i>)
NJP519	SEXTA	II.5; escena 1; Gilot	Blasfemavit! Que m'ha dit que tinch lo diable al cos, tenint-lo ell en la gepa	Simple	En valenciano. Chanza. Campo semántico profano-religioso (<i>diable-diablesa</i> , <i>diabes</i> , <i>roca del infern</i>)
NJP520	SEXTA	II.5; escena 1; Canónigo Ester	No es pijor que cada nit se llogue	Simple	En valenciano Chanza dentro del campo profano-religioso (<i>beata almoinera</i>). Apodo sobre paronomasia <i>Beatriz- Farçatriz</i> .
NJP521	SEXTA	II.5; escena 1; Gilot	Senyor Duch, per a què teniu aquest tartugot?	Simple	En valenciano, Políptoton <i>mostrant-lo- amostra</i> , <i>guanyara-guany</i> .
NJP522	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Sacado me has de donde estava escondido	Complejo	Rima interna escondido-oído. Políptoton banquete- banqueteado, perdido-perder, coster-cuestas.
NJP523	SEXTA	II.5; escena 2; Canónigo Ester	Bachiller Cigala, rebeu-me esta lleubada	Simple	En valenciano. Paronomasia <i>Cigala-lleubada</i> [‘asadura’]
NJP524	SEXTA	II.5; escena 2; Gilot	Seruiuos ha per rodella la vostra gepa	Simple	En valenciano. Paronomasia Rodella- enrodellat Políptoton lleu-

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP525					lleuhades bous-bou.
	SEXTA	II.2; escena 2; Canónigo Ester	Lo diable te ha fet tocar esta Cigala	Simple	En valenciano. Apodo burlesco: Bachiller Cigala.
NJP526	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	¿Qué vellaquería es esta?	Simple	Chanza a partir del juego de equívocos con tirar un liviano (= 'pulmón, pieza de res destinada al consumo')
NJP527	SEXTA	II.5; escena 2; Gilot	Canonge, molt me pesa del que haveu fet	Simple	En valenciano. Chanza.
NJP528	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Quan baxo ha ydo	Simple	Chanza.
NJP529	SEXTA	II.5; escena 2; Gilot	Que si ell me creguera	Simple	Rima interna <i>creguera-rebera</i> .
NJP530	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	¡Quan cierto está, que palabra a dos sentimientos... [...] Yo quiero responder a este botegazo lo que respondió el duque de Cardona	Complejo	Sigue la chanza a partir del juego de equívocos, ahora con buétago (o 'butago', 'bofe, pulmón de res', sinónimo de liviano). También con botegazo (única acepción en CORDE; golpe de buétago; en la <i>Tercera Celestina</i> sale con el mismo significado butagazo, única acepción en <i>Dicc. Histórico de la Lengua</i>). Políptoton vellaco-vellaca, bajedad-baja-bajo.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP531	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Entrando por un corro de toros	Simple	Políptoton bolando-bolar.
NJP532	SEXTA	II.5; escena 2; Molina	Y por no ser este columnés dantista, sino truhanista	Simple	Rima interna dantista-truhanista, olvidado-arrinconado. Políptoton truhanista-truhan.
NJP533	SEXTA	II.5; escena 2; Gilot	Senyor duch, bona lans ha pegada aquest cavaller Cigala	Simple	En valenciano. Ritmo y rima de pareado de octosílabos.
NJP534	SEXTA	II.5; escena 3; Duque de Calabria	Gilot, a ti te la pegó	Simple	Rima interna divertir-sufrir, enfermedad-gravedad.
NJP535	SEXTA	II.5; escena 3; Duque de Calabria	Si no, dígalo Molina	Simple	Similicadencia (isocolos continuados): Molina-harina, razones-mesones, llevado-acabado, preciar-cenar, embaucado-aposentado, villa-Castilla, sabiduría-truhanería, decidor-señor, refrán-truhan.
NJP536	SEXTA	II.5; escena 3; Gilot	No he oýt cosa que millor me donàs a les orelles	Simple	En valenciano. Chanza a propósito de la <i>albarda per a que no muira de fam.</i>
NJP537	SEXTA	II.5; escena 3; Canónigo Ester	Mas no quant toca lo teu rolonge	Simple	En valenciano. Chanza a propósito de la polisemia en <i>tocar (hora-lo teu relonge)</i>
NJP538	SEXTA	II.5; escena 3; Gilot	Hauíeu de dir lo vostre batall	Simple	En valenciano. Chanza con connotaciones sexuales: [<i>lo teu relonge</i>] <i>lo vostre batall</i> [‘badajo’]
NJP539	SEXTA	II.5; escena 3; Malfaràs	Señor canónigo, razón tiene Gilot	Simple	Políptoton çarpador-çarpa.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP540	SEXTA	II.5; escena 3; Malfaràs	Que yo llamé al perro del cozinero	Complejo	Campo conceptual de la comida: cocinero, comida, hambre, cenar, carnero. Rima interna gatazo-zarpazo. Campo conceptual animal: perro-loba-rabo-gato. Apodos burlescos gato Ester, perro Gilot.
NJP541	SEXTA	II.5; escena 3; Canónigo Ester	Hàbit de Sen Pere! Com se poden comportar	Simple	En valenciano. Campo conceptual animal: <i>tallarabos-potreros de mules</i> .
NJP542	SEXTA	II.5; escena 4; Duque de Calabria	Canónigo, no's enojéys	Simple	Rima interna mejor-servidor.
NJP543	SEXTA	II.5; escena 4; Canónigo Ester	Pavil de ciri de morts	Simple	En valenciano. Apodo burlesco <i>pavil de ciri de morts</i> Paronomasia <i>pavil-espavilar</i> .
NJP544	SEXTA	II.5; escena 4; Gilot	Bon remey! Si no vol ser pavil	Simple	En valenciano. Rima interna pábil-vil.
NJP545	SEXTA	II.5; escena 4; Juan Fernández de Heredia	Por que no os digan pavil os devéys dexar dezir vil pa	Simple	Calambur por paronomasia <i>pavil-vil pa</i> .
NJP546	SEXTA	II.5; escena 4; Canónigo Ester	Yo só content [...] los cavallers que fan lo donós, ab cobles i cuentos i gistes de tan poca vergonya com vos feu, tots paren en ser alcavots de ses mullers	Simple	En valenciano. Rima interna <i>tots-alcavots</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP547	SEXTA	II.5; escena 4; Juan Fernández de Heredia	¿A dónde es este traydor de mi marido?	Simple	Parcialmente en valenciano. Políptoton armado- <i>desarmat</i> Rima interna orat- <i>desarmat</i> .
NJP548	SEXTA	II.5; escena 4; Canónigo Ester	Lo marit ben armat	Simple	En valenciano. Chanza por metáfora sexual: <i>lo marit ben armat les amansa</i> Políptoton pau- <i>pacis</i> .
NJP549	SEXTA	II.5; escena 4; Juan Fernández de Heredia	Toma, vivo te lo do. Y ella a él: Toma, porque se cansó	Simple	Chanza. Repetición anafórica.
NJP550	SEXTA	III.1; escena inicial; Canónigo Ester	Ja he descubert los quatre galeons galans [...] galeres que vol dir: galán eres	Simple	En valenciano. Paronomasia <i>galeons-galans-galeres</i> . Calambur: <i>galeres-galán</i> eres.
NJP551	SEXTA	III.1; escena inicial; Duque de Calabria	Nascistes catalán	Simple	Rima interna catalán-galán. Apodo burlesco: mossén Jerónymo Ester.
NJP552	SEXTA	III.1; escena 1; Canónigo Ester	Señor, a la darrería	Simple	En valenciano. Rima interna <i>trocada-cunyada</i> . Apodos burlescos: <i>Porta noves-Porta mullers</i> .
NJP553	SEXTA	III.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Ni con la señora doña Ysabel se puede danzar baxa, ni con vos alta	Simple	Paralelismo antitético: ni con ella ... baja ni con vos alta Calambur fonético: vos alta (=‘voz alta’)
NJP554	SEXTA	III.1; escena 1; doña Isabel	Senyor canonge, dexem burles a part	Simple	En valenciano. Rima interna <i>part-tartugat</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP555	SEXTA	III.1; escena 1; Canónigo Ester	Señora doña Ysabel	Simple	En valenciano. Aliteración en — r—: <i>per-guarir</i> <i>cambres-</i> <i>portador</i> .
NJP556	SEXTA	III.1; escena 1; Jerónima Beneito	Senyor Canonge	Simple	En valenciano. Paronomasia <i>Corbina-</i> <i>Corbinet</i> .
NJP557	SEXTA	III.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	En nombraros a vuestra negra Corbina, que de tal molino, tal harina	Simple	Rima interna Corbina-harina.
NJP558	SEXTA	III.1; escena 1; Canónigo Ester	Vossa mercé sia filla de la senyora	Simple	En valenciano. Campo conceptual familiar: <i>filla-</i> <i>neboda-tia</i> .
NJP559	SEXTA	III.1; escena 1; Doña Gràcia	Que motes de damas favores son	Simple	Rima interna razón-Ladrón- son.
NJP560	SEXTA	III.1; escena 1; Diego Ladrón	Ha venido a trasquilar y queda trasquilado	Simple	Políptoton trasquilar- trasquilado. Aliteración en — r—: <i>empresta-</i> <i>trae-esperaré</i> .
NJP561	SEXTA	III.1; escena 1; Canónigo Ester	Que us ha portat vostra muller y si'l vos passe	Simple	En valenciano. Rima interna sala-gala.
NJP562	SEXTA	III.1; escena 1; Diego Ladrón	¡Al lobo, lobo!	Simple	Sarta (<i>enumeratio</i>) de apodos burlescos: lobo, <i>gibalgava</i> (‘chepa-aljaba’), <i>mandafiestas</i> , tartugote, carnero sardo, gorrión pelado. Massip (2007: 294) habla para este pasaje de un uso de la «zoonomástica divertida i fèrtil» (<i>apud</i> García Sánchez, 2019: 370, n.)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP563	SEXTA	III.1; escena 2; Duque de Calabria	¿Qué es esto, canónigo?	Simple	
NJP564	SEXTA	III.1; escena 2; Canónigo Ester	Senyor, jo ja estich com a roba pelada	Complejo	En valenciano. Campo conceptual religioso: diablesenta Quitèria. Políptoton <i>barx-abixar</i> Rima interna <i>cambramaxcara</i> .
NJP565	SEXTA	III.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Vuestra excellencia sabrá	Simple	Campo conceptual animal: carne-carnicero-perros-lobo.
NJP566	SEXTA	III.1; escena 2; Duque de Calabria	Yo he visto quanto havéys passado	Simple	Rima interna: ver-ver, cámara-máxcara. Campo conceptual animal lobo acossado-perros Políptoton: acossado-acossavan.
NJP567	SEXTA	III.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Una altra pijor per a tal competidor	Simple	En valenciano. Rima interna <i>pijor-competidor</i> .
NJP568	SEXTA	III.1; escena 2; Luis Milán	No tuvo mal parecer don Luys Vich	Simple	Rima interna acechar-probar, tenéys-tenéys, halláys-casáys.
NJP569	SEXTA	III.1; escena 2; Diego Ladrón	El hombre que es muy de hecho	Simple	Rima interna hecho-provecho.
NJP570	SEXTA	III.1; escena 3; Francisco Fenollet	Pues la boca de don Luys Milán	Simple	Rima interna por reduplicación: pesar-pesar. Políptoton <i>deja-dejo</i> .
NJP571	SEXTA	III.1; escena 3; Duque de Calabria	Si nos ha de aprovechar, desse por mí rogado	Simple	Aliteración en —r—: aprovechar-por-rogado.
NJP572	SEXTA	III.1; escena 3; Luis Milán	Yo me doy por su mandado	Simple	Políptoton mandado-mandar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP573	SEXTA	III.1; escena 3; Duque de Calabria	Pues tal hijo nos ha engendrado	Simple	Rima interna adivinemos-hallaremos.
NJP574	SEXTA	III.1; escena 3; Maestre Zapater	Más querría desservirle callando	Simple	Rima interna callando-hablando.
NJP575	SEXTA	III.1; escena 3; Duque de Calabria	Hablar como callar lo que se deve	Simple	Rima interna hablar-callar.
NJP576	SEXTA	III.1; escena 3; Maestre Zapater	de quien tiene el poder, que es el rey, y no de quien le quiere tener, que es el privado	Simple	Paralelismo en contraste. Rima interna: poder-tener, privado-mandado-criado-considerado, saber-perder.
NJP577	SEXTA	III.1; escena final; Molina	Señor Maestre Çapater	Simple	Campo conceptual del calzado: çapato calçado-çapatero. Rima interna preguntáis-sabéis-habéis.
NJP578	SEXTA	III.2; escena inicial; Gilot	<i>Són tan grans, que par que sien gegans</i>	Simple	En valenciano. Rima interna grans-gegans.
NJP579	SEXTA	III.2; escena inicial; Duque de Calabria	Gozemos de las invinciones y motes	Simple	
NJP580	SEXTA	III.2; escena inicial; Malfaràs	Porque vuestra excellencia mejor goze	Simple	Políptoton está-están.
NJP581	SEXTA	III.2; escena 1 Malfaràs	Que el agraviador deve ser defendedor	Simple	Paradoja. Rima interna agraviador-defendedor.
NJP582	SEXTA	III.2; escena 1; Canónigo Ester	No es troba el cor, sino a on lo té l'amor	Simple	En valenciano. Rima interna: cor-amor. Recuerda la paremia bíblica: « <i>Ubi est thesaurus tuus, ibi est cor tuus</i> » (Mateo, 6: 21)
NJP583	SEXTA	III.2; escena 1; [Héctor] [Máscara]	No pelean como primos	Simple	Paronomasia y doble sentido: primos-primos hermanos.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP584	SEXTA	IV.1; escena 1; Duque de Calabria	Para dexarse bien entender. Y pues yo he movido esta plática	Simple	Rima interna: menester-entender, preguntas-respuestas.
NJP585	SEXTA	IV.1; escena 1; Caballero 1	Señor, yo diría que de sabio o de loco le viene a quien tal condición tiene	Simple	Rima interna: viene-tiene, entender-hacer-saber-comprender-aprender, intinción-perdición-condición.
NJP586	SEXTA	IV.1; escena 1; Dama 1	A las que sabes mueras	Simple	Rima interna tenéis-habéis.
NJP587	SEXTA	IV.1; escena 1; Caballero 1	Señor no es modorra	Simple	Paronomasia modorra-modo razonable.
NJP588	SEXTA	IV.1; escena 1; Caballero 2	Por mi muger lo deve dezir, que perra y perro es en roer, que nada le puedo esconder	Simple	Rima interna, con reduplicación y aliteraciones: perra-perro, roer-esconder, diablo-hablo. Políptoton: diablo- <i>don Diable-diablessa</i> .
NJP589	SEXTA	IV.1; escena 1; Dama 2	Don Luys Milà, feu del resto	Simple	En valenciano. Rima interna: <i>quant-guant, adobau-coblejau</i> .
NJP590	SEXTA	IV.1; escena 1; Caballero 3	Señora muger	Simple	Rima interna ternera-fuera.
NJP591	SEXTA	IV.1; escena 1; Dama 3	Si tan malos	Simple	Rima interna: lenguados-malos-deslenguados.
NJP592	SEXTA	IV.1; escena 2; Duque de Calabria	Bocas bien enfrenadas no hazen embarreradas	Simple	Rima interna enfrenadas-embarreradas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP593	SEXTA	IV.1; escena 2; Caballero 4;	Los celos señor son hijos del amor	Complejo	Rima interna: celos-buenos, avisados-bastardos. Contraste: necios sabios. Paronomasia y neologismo: <i>falsirrisueños-falsa risa</i> .
NJP594	SEXTA	IV.1; escena 2; Duque de Calabria	Por mejor tengo no mostrar celoso	Simple	Políptoton celoso-receloso.
NJP595	SEXTA	IV.1; escena 2; Dama 4	Si justicia se hiziesse de celos	Simple	Rima interna celos-locos.
NJP596	SEXTA	IV.1; escena 2; Caballero 5;	Que peor son que fuego celos de muger	Simple	Rima interna mujer-socorrer.
NJP597	SEXTA	IV.1; escena 3; Duque de Calabria	Tan buenas son estas lanças como las passadas	Simple	Polisemia: passadas (anteriores; acciones en el combate). Rima interna lanças-passadas.
NJP598	SEXTA	IV.1; escena 3; Dama 5;	Señor, la bona condició	Simple	En valenciano. Políptoton <i>agredolça-dolç</i> .
NJP599	SEXTA	IV.1; escena 3; Canónigo Ester	Veritat és, sino que a voltes s'hi mescla algún gastahonres	Simple	En valenciano. Chanza. Neologismo caricaturesco: <i>gastahonres</i> .
NJP600	SEXTA	IV.1; escena 3; Gilot	Almenys no les gastarà	Complejo	En valenciano. Políptoton <i>gastara-gasta</i> Similicadencia <i>pardals-ostals-anat-orat, coster-terrèr-Ster</i> .
NJP601	SEXTA	IV.1; escena 3; Caballero 6	Passo, señora doña Jerónima	Simple	Rima interna quiera-panadera.
NJP602	SEXTA	IV.1; escena 3; Canónigo Ester	Que a l'enfornar se fan los pans geperuts	Simple	En valenciano. Chanza. Como refrán, estudian sus variantes y orígenes Conca-Guía (1995: 190-

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP603					192). Recogido, así, en el DCVB: «vol dir que l'èxit de les empreses depèn de la manera com es comencen.»
	SEXTA	IV.1; escena 4; Duque de Calabria	El gastahonrras del canónigo Ster	Simple	Apodo burlesco.
NJP604	SEXTA	IV.1; escena 4; Caballero 7	Yo hallo a mi cuenta, tratando de la honrra	Complejo	Paronomasia: injuriados-juzgadores-jueces. Políptoton honradamente-deshonra-deshonrados, injurias-injuriados, aconseja-consejos. Rima interna (similicadencia): honrados-experimentado-apasionado-interesado.
NJP605	SEXTA	IV.1; escena 5; Duque de Calabria	“Quien las sabe, las tañe”. Y no como algunos, que primero las tañen que las saben.	Simple	Retruécano, con quiasmo y rima intera: sabe-tañe / tañen-sabe.
NJP606	SEXTA	IV.1; escena 5; Molina	Por ser tan descuydado y dulçacho	Simple	Rima interna descuidado-dulçacho ('dulzón'). Juego de aliteración con el anterior «Melacha».
NJP607	SEXTA	IV.1; escena 5; Dama 5	A molts fan tornar orats	Simple	En valenciano. Campo conceptual locura: <i>orats-oradura-locura</i> Rima interna: <i>galan-enfastijant</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP608	SEXTA	IV.1; escena 6; Dama 5	No he oído mejores tercetos	Simple	Políptoton: mesurados-desmesuran, desigualan-igualar.
NJP609	SEXTA	IV.1; escena 6; Caballero 6	Al que se desmesura	Simple	Políptoton desmesura-mesura, hormigueros-hormigas. Rima interna hormigas-seguras.
NJP610	SEXTA	IV.1; escena 7; Duque de Calabria	No creo que mejor se haya	Simple	Rima interna tomar-adobar.
NJP611	SEXTA	IV.1; escena 7; Maestre Zapater	Pues el cativo del oro es peor que del moro	Simple	Doble sentido y elipsis. Rima interna moro-oro, pecador-criador.
NJP612	SEXTA	IV.1; escena 7; Duque de Calabria	Lo que se pierde de maestre Zapater	Simple	Rima interna Zapater-bachiller.
NJP613	SEXTA	IV.1; escena 7; Maestre Zapater	Nunca vi mejor Molina	Simple	Juego: Molina (por 'molida' o 'molienda'). Rima interna: Molina-harina. Políptoton: salvado-salva.
NJP614	SEXTA	IV.1; escena 7; Molina	Vos y Juvenal, con el bien dezís del mal	Simple	Alusión al satírico latino. Paradoja. Rima interna Juvenal-mal.
NJP615	SEXTA	IV.1; escena 8; Duque de Calabria	Que se descuyda lo que devría tener cuydado	Simple	Paronomasia descuida-cuidado. Rima interna: juzgado-cuidado-avisado-salvado.
NJP616	SEXTA	IV.1; escena 8; Dama 5	Que és tan verbós	Simple	En valenciano. Rima interna <i>verbós-rabiós, rosegant-parlant</i> .

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP617	SEXTA	IV.1; escena 8; Caballero 6	Debéys vos hacer aquí	Simple	Rima interna Debéis, roéis, toda-cosa.
NJP618	SEXTA	IV.1; escena 8; Dama 5	Don Anton us fa parlar	Simple	En valenciano. Rima interna parlar- familiar.
NJP619	SEXTA	IV.1; escena 8; Maestre Zapater	Nadi se deve enojar de lo que es de aprovechar	Simple	Rima interna enojar- aprovechar.
NJP620	SEXTA	IV.1; escena 9; Duque de Calabria	No he oydo mejor lición	Simple	Rima interna lección- condición.
NJP621	SEXTA	IV.1; escena 9; Duque de Calabria	Se dize ventera	Complejo	Paronomasia ventera-viento, recitar-recite. Políptoton hablar-hablado, remediar-remediado. Rima interna atajar-hablar.
NJP622	SEXTA	IV.1; escena 9; Luis Milán	Con avisadas palabras como por armas.	Simple	Rima interna avisadas- palabras-armas.
NJP623	SEXTA	IV.1; escena 9; Luis Milán	Obligación de hablar	Simple	Políptoton obligación- desobligaba. Antítesis con rima interna callar-hablar.
NJP624	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Mejor estoy con el portugués	Simple	Rima interna amor-mejor.
NJP625	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Y si algo quieren demandar, ¿han de callar?	Simple	Rima interna demandar-callar.
NJP626	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	A quien pide lo que es malo	Simple	Rima interna malo-palo.
NJP627	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Y si meresce del pan	Simple	Rima interna pan- darán.
NJP628	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Si ha de ser para casar, deste pan le pueden dar.	Simple	Chanza.
NJP629	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Nombrarse devría doña Esperança, pues que la da	Simple	Zeugma.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP630	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Y vos don Desesperado	Simple	Rima interna desesperado- hablado.
NJP631	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	¿De no dar nada estáys enojada?	Simple	Rima interna nada-enojada.
NJP632	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Jugador de Passa passa devéys ser	Simple	Reduplicación.
NJP633	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Esso mismo soy, señora	Simple	Rima interna señora-malhora, semejáis-mostráis retratada-posada.
NJP634	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	¿Quién os ha dado licencia de retratarme?	Simple	Chanza, a partir del tema del retrato.
NJP635	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	El que a vos os dio poder para matarme	Simple	Rima interna: retratarme- matarme, hermosura- pintura, retratada- posada.
NJP636	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Hablad alto que no's oygo lo que hablays	Simple	Chanza.
NJP637	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Alto hablo	Simple	Políptoton baxo- abaxáis.
NJP638	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Altibaxo devéys ser, y no brocado	Simple	Juego de paradoja y metáfora textil, que sigue luego. Altibaxos (‘golpes de espada, arriba abajo’) se puede asociar a cuchilladas (textil). Rima interna brocado- desvariado.
NJP639	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Alto es todo el amador, cuando no's baxo su amor	Simple	Paradoja. Ritmo y rima de pareado octosilábico. Rima interna amador-amor.
NJP640	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5:	Un buen dissimular vale más que el mal hablar	Simple	Rima interna dissimular-hablar.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP641	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	¿Y si no es casamentero?	Simple	Chanza.
NJP642	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5	Casados vi que un amor muy verdadero un <i>no</i> suele bolver <i>sí</i> , que diziéndoles de no, a muchos casados vi que la ventura los casó.	Simple	Retruécano con antítesis o paradoja.
NJP643	SEXTA	IV.1; escena 9; Duque de Calabria	Mal estoy con la parlería inconsiderada, que bestia es desenfrenada	Complejo	Rima interna: inconsiderada-desenfrenada, enojosos-herbosos, leer-saber, sobrada-escuchada. Políptoton: descansa-cansa. Paralelismo y contraste: verboso alocado-hablador avisado.
NJP644	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5	Mala estoy de unos requiebros largos, que ribetes viejos son	Simple	Contraste con metáfora textil, que viene de antes (brocado): requiebros largos-ribetes viejos.
NJP645	SEXTA	IV.1; escena 9; Caballero 6	Serán de mi competidor, que viejo muestra ser su amor	Simple	Rima interna competidor-amor.
NJP646	SEXTA	IV.1; escena 9; Dama 5	Guardad que no sean vuestros	Simple	Políptoton amores-amadores. Rima interna viejos-cuentos-descontentos.
NJP647	SEXTA	IV.1; escena 9; Molina	Apodo a los malos amores que mueven malos humores	Simple	Rima interna amores-humores, frialdad-sanidad.
NJP648	SEXTA	IV.1; escena final; Caballero 6	Señor bachiller, ¡a vos havemos menester!	Simple	Rima interna: bachiller-menester, amores-humores, amor-purgador. Políptoton: amadora-amada.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	SIMPLE O COMPLEJO	OBSERVACIONES
NJP649	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	Señora, pues fuy venturoso para veros, sealo para conoceros	Simple	Rima interna: veros-conoceros, tristura-asegura.
NJP650	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Ninfa de la verdad]	Somos del alto Dios, a quien servimos los dos	Simple	Rima interna Dios-dos.
NJP651	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Reina de la Razón]	Que de razón sólo juzga la razón	Simple	Juego conceptual, con reduplicación y rima interna: razón-razón.
NJP652	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	¡Mas pense que ser malo!	Simple	Chanza malo-bueno.
NJP653	SEXTA	IV.2; escena inicial; [Luis Milán]	Que el embidioso muéstrase defectuoso y a su embidiado haze más aventajado	Simple	Rima interna envidiado-aventajado.

3.3.2.6. Paremias

Hemos decidido englobar todas las paremias en un mismo apartado, aunque diferenciamos entre refrán, identificable como paremia de origen tradicional, uso popular y estructura muy característica, y el tándem proverbio/sentencia. No hemos realizado distinción entre estos dos últimos grupos por la falta de homogeneidad en su categorización en los vocabularios y repertorios de refranes del siglo XVI. El proverbio, como dicho condensado, es, como el mismo refrán, un tipo de sentencia de contenido moral o doctrinal, pero uso común y hasta popular; pero el proverbio puede recibir, a la vez, la huella de los libros proverbiales bíblicos y la de la paremiología medieval, incluida la de origen oriental. Los dos grupos están diferenciados en la tabla por el color del fondo, de modo que también comparten identificadores distintos. Observaremos que hay un total de 34 refranes y 74 unidades de proverbios/sentencias. Sin pretender en ningún caso ser exhaustivos —somos conscientes que un estudio detallado de las unidades paremiológicas requeriría una consulta más amplia, detenida y profunda—, nuestras observaciones de estas unidades se han servido de los catálogos del RM (Refranero multilingüe digital) (<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>), el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas, el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias y las referencias bíblicas. En cuanto a las paremias en valenciano, el Portal de paremias catalanas comparadas (<https://pccd.dites.cat/projecte>) ha resultado especialmente valioso a la hora de localizar e incluso interpretar algunas de las unidades reseñadas.

CATÁLOGO DE UNIDADES NARRATIVAS: PAREMIAS (PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPR1	PRIMERA	I.1; escena 2; Gilot	Exida hui ab lo peu esquerre	Refrán	En valenciano. 'Tener un mal día o estar de mal humor'. En castellano: «Levantarse con el pie izquierdo», Véase en el Proyecto de <i>Paremiologia catalana comparada digital</i> (PCCD) circa 30 registros: https://pccd.dites.cat/projecte .
NPR2	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Mencía	A maridos que se desmandan, los celos se enfrenan	Refrán	
NPR3	PRIMERA	I.1; escena 4; doña Mencía	No hay amor sin celos, ni cordura sin recelos	Refrán	«Amor y celos, hermanos gemelos» (RM)
NPS1	PRIMERA	I.1; escena 6; Doña Germana	Nunca se deve hacer lo que el enemigo quiere	Proverbio/Sentencia	
NPS2	PRIMERA	I.1; escena 6; doña Germana	Muy gran cordura es saber enojarse y desenojarse quando es menester.	Proverbio/Sentencia	Puede ser una variante de la expresión «Quien se enoja dos trabajos tiene» (enojarse y desenojarse)
NPR4	PRIMERA	I.1; escena 7; Diego Ladrón	No hay nada mal dicho si no es mal tomado	Refrán	Variante de las que recoge Correas «No habría palabra mal dicha si no fuese retraída; o si no fuese mal entendida; o si no fuese repetida» (1924: 348). Se

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
					repite en la Jornada Tercera (NPR21)
NPR5	PRIMERA	I.1; escena 7; Diego Ladrón	Assí se vee que en el medio está lo bueno	Refrán	«En el medio está la virtud» (RM). Variante en Correas: «El medio es lo mejor que los extremos» (1924: 177)
NPR6	PRIMERA	I.1; escena 7; Juan Fernández de Heredia	Quien tiene la cola de paja, del fuego se teme	Refrán	«Quien se pica ajos come». El RM recoge el italiano: « <i>Chi ha la coda di paglia, ha sempre paura che gli pigli fuoco</i> ». El « <i>avere coda di paglia</i> » es una expresión que se conserva en el italiano actual. Correas recoge «rabo» en vez de «cola»: «Quien tiene rabo de paxa, hazia tras cata y mira qué pasa, no sea llama». Se repite, junto con NPR4, en la Jornada Tercera (véase NPR21)
NPS3	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima	Ve con él y guarte dél	Proverbio/Sentencia	Antítesis.
NPS4	PRIMERA	I.1; escena 7; Juan Fernández de Heredia	Sed prudentes como a serpientes	Proverbio/Sentencia	Proverbio bíblico (Mateo, 10: 16)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS5	PRIMERA	I.1; escena 7; Jerónima Beneito	Nadi puede mandar si no es bien mandado	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. El sentido parece evidente: «Antes de aprender a <i>mandar</i> , hay que aprender a obedecer.»
NPR7	PRIMERA	I.1; escena 9; Miguel Fernández	Muger novicholera nunca fue buena casera	Refrán	El término «novicholera» es valencianismo; se refiere a una mujer aficionada a los rumores, ‘chismosa’, tal como se recoge en el DCVB (s.v. <i>novitxer</i>)
NPR8	PRIMERA	I.1; escena 9; doña Ana	Marido mal casero canta en otro gallinero	Refrán	
NPS6	PRIMERA	I.1; escena 10; doña Ana Mercader	Pues hay razones que no devrían hablar en ellas sino el que puede entendellas	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Similar al aforismo atribuido siglos después al filósofo Ludwig Wittgenstein (aforismo 7, al final de su <i>Tractatus</i>): «De lo que no se puede hablar, hay que callar.»
NPS7	PRIMERA	I.1; escena 10; Luis Milán	Lo que se deve callar no es de dezir y lo que se puede dezir no es de callar	Proverbio/Sentencia	Ídem.
NPR9	PRIMERA	I.2; escena 7; Gilot	Que pitjor és que dolor de mal francés, baix amor en cavallers	Refrán	Imitación de refrán. En valenciano. «Mal francés» referido a la sífilis.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFrán / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS8	PRIMERA	I.2; escena 8; doña Ana	La guerra en la posada peor mal no puede ser	Proverbio/Sentencia	‘No hay peor mal que el que se guarda en casa’.
NPS9	PRIMERA	I.2; escena 8; Duque de Calabria	Lo que a muchos toca, con pocos no se platica	Proverbio/Sentencia	Similar al refrán «Mal de muchos, consuelo de tontos» recogido en el Refranero multilingüe.
NPS10	PRIMERA	I.2; escena final; Luis Milán	Nadi pierde por otro, sino por sí	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. ‘El mal de uno es el que más afecta’. Es la primera de una serie de tres sentencias seguidas, en tres voces, sobre el mérito.
NPS11	PRIMERA	I.2; escena final; Juan Fernández	En el merescer está el tener	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Segunda de la serie sobre la importancia del mérito.
NPS12	PRIMERA	I.2; escena final; Diego Ladrón	Nadi meresce sino a quien se le paresce	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Tercera de la serie sobre la importancia del mérito.
NPR10	PRIMERA	II.2; escena inicial; Duque de Calabria	Quien promete, en deuda se mete.	Refrán	Variante del refrán «Lo prometido es deuda» (RM). De uso actual en el español.
NPS13	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Que en el lugar de las verdades, dezir mentiras son maldades	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo práctico sobre la verdad y la mentira.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS14	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Del cielo viene lo que por castigo se hace	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencia bíblica del castigo del cielo (Romanos, 1:18)
NPS15	PRIMERA	II.2; escena inicial; Luis Milán	Que poco enoja la burla que desenoja	Proverbio/Sentencia	Sobre la escasa gravedad de las burlas inocentes.
NPS16	PRIMERA	II.2; escena inicial; Juan Fernández	Que las burlas sin dañar, nunca obligan a enojar	Proverbio/Sentencia	Ídem.
NPS17	PRIMERA	II.2; escena 1; coplas 2; Juan Fernández	Que peor no puede ser que a malos apetitos complazer	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencia bíblica de los malos apetitos (Colosenses, 2: 23).
NPS18	PRIMERA	II.2; escena final; Duque de Calabria	Pues los cavalleros no deven reñir de burlas, no se ha de burlar para que puedan reñir de veras.	Proverbio/Sentencia	Precepto.
NPR11	PRIMERA	II.3; escena 1; Francisco Fenollet	Ximeno por su mal conoce el ageno	Refrán	Correas lo recoge: «Domingo Jimeno, por su mal vido el ajeno» (1924: 163). Es antónimo de «El mal ajeno, del pelo cuelga», recogido en el RM.
NPR12	PRIMERA	II.3; escena 1; Ioan Fernández	¡Cantó l'alva la perdiz! Más le valiera dormir	Refrán	También aparece en las unidades de lírica popular tradicional (LPT9) Recogido en Correas (1924: 105).

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFrán / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS19	PRIMERA	II.3; escena 1 ;Doña Mencía	Los que se descuidan son los que se pierden	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Variantes similares en Correas: «Alguacil descuidado, ladrones cada mercado», o «Al labrador descuidado, los ratones le comen lo sembrado» (1924: 30, 32)
NPS20	PRIMERA	II.3; escena 2; Castellana Bellvís	Hombres menospreciadores siempre saben a traydores	Proverbio/Sentencia	Máxima sobre las malas consecuencias de la jactancia. Recuerda lecciones proféticas bíblicas (como Habacuc, 1:13)
NPS21	PRIMERA	II.3; escena 2; Doña Germana	En casos hay que es bien mudar para desenojar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. El cambio es con precuencia necesario para solucionar el problema enquistado. Cf. «Quien se muda (o madruga) Dios le ayuda.»
NPR13	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 7; Juan Fernández	Nunca son creydos los que tienen mugeres por maridos	Refrán	Imitación de refrán. Inversión de rol mujer-marido.
NPR14	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 8; doña María	Piénsase el ladrón que todos son de su condición	Refrán	Variante del refran «Piensa el ladrón que todos son de su condición» (RM). Correas también lo recoge (1924: 394). Tiene un uso actual popular en español.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFrán / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS22	PRIMERA	II.3; escena 4; cortesanía 9; Balthasar Mercader	Si mal es de quien no deven confiar, peor es de quien no deve no fiar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la confianza.
NPS23	PRIMERA	II.3; escena final; Luis Milán	El rey se ha de tomar cortesanía	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la cortesanía.
NPS24	PRIMERA	II.3; escena final; Duque de Calabria	En las cosas de gran ser, el rey con los cavalleros tiene muy buen parescer	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre el modo de ser comportamiento del rey con sus cavalleros.
NPR15	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Más vale soledad que mala compañía	Refrán	Variante del refrán «Más vale solo que mal acompañado» recogido en RM y ya en Correas (1924: 303). De uso actual en el español («Más vale solo que mal acompañado»)
NPS25	PRIMERA	II.4; escena inicial; Diego Ladrón	Pues qualquier que habla lo que no comprende, descubre lo que no entiende	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la moderación en el hablar.
NPS26	PRIMERA	II.4; escena inicial; Francisco Fenollet	No se ha de responder tarde para luego, ni luego para tarde	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la oportunidad en el tiempo de hablar o contestar.
NPS27	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	No deve causar menosprecio quien ha de ser respetado	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial. Consejo sobre la moderación al comportarse.
NPS28	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que do el modo se pierde, iusticia no reyna	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la moderación al comportarse.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS29	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que la gravedad ha de yr acompañada de virtudes y sola de vicios	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la moderación al comportarse: papel de la Gravedad.
NPS30	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que no deve estar sin ley un momento el corazón, para ser todo varón	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la moderación del ánimo: respeto a la Ley.
NPS31	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que jamás está sin ley l'agradescido	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre la moderación del ánimo: agradecimiento a la Ley.
NPS32	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que agudeza muy graciosa apenas es enojosa	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de hablar: virtudes de la agudeza y la gracia.
NPS33	PRIMERA	II.4; escena inicial; Luis Milán	Que no son de los cumplidos los que en baxos aposentos hazen nidos	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de hablar.
PPR16	SEGUNDA	I.1; escena inicial; Francisco Fenollet	Parecéys don Diego Ladrón, pues soys de su condición	Refrán	Variante de creación original. «Piensa el ladrón que todos son de su condición» es recogido en el RM. Correas ya lo recoge (1924: 394). Tiene un uso actual en el español.
NPS34	SEGUNDA	I.1; escena 2; Diego Ladrón	Cada cosa en su lugar, imposible es enojar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencia bíblica (Eclesiástico, 16: 26)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
PPR17	SEGUNDA	I.2; escena 3; Luis Milán	<i>Qui la segue la vince</i>	Refrán	En italiano. Variante de «El que la sigue la consigue», recogido en el RM. De uso actual en el español. Pese a haber sido lema y divisa de Alfonso el Magnánimo («Seguidores vencen»), aquí ese emblema aparece simplemente como «postre» italiano.
NPR18	SEGUNDA	I.3; escena inicial; Diego Ladrón	No se puede pagar lo que no tiene precio	Refrán	Variante similar al refrán «No hay mayor desprecio que no hacer aprecio» (RM)
NPS35	SEGUNDA	I.3; escena 3; doña María	No se debe oír lo que no's de agradecer	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejo sobre el modo de comportarse. Se relacionaría con el sentido de nuestro «A palabras necias, oídos sordos.»
NPS36	SEGUNDA	I.3; escena 3; Juan Fernández de Heredia	Pan comido, compañía deshecha	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencia bíblica (Proverbios, 9: 17)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPR19	TERCERA	I.1; escena 1; Juan Fernández de Heredia	Más vale en todo sello que parescello	Refrán	Refrán proveniente de la locución latina: « <i>Essere quam videri</i> ». La fórmula “más vale ser...” se recoge en repetidas ocasiones en Correas y en el RM.
NPR20	TERCERA	I.1; escena 1; Francisco Fenollet	A traýdor, traýdor y medio	Refrán	Refrán recogido por Correas (1924: 38)
NPR21	TERCERA	I.1; escena 1; Luis Milán	No deve ser mal tomado lo que no's mal dicho, si ya no tiene cola de paja, que del fuego teme	Refrán	Véase, para ambos refranes, la explicación en su aparición anterior, en la Jornada Primera (NPR4 y NPR6)
NPS37	TERCERA	I.1; escena 2; Luis Milán	Que'l divertir haze biuir	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Ventajas del entretenimiento.
NPR22	TERCERA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Tras lo imposible van los locos	Refrán	Variante similar a «cada loco con su tema».
NPR23	TERCERA	I.1; escena 2; Juan Fernández de Heredia	Piénsase el ladrón que todos son de su condición	Refrán	Recogido en el RM. Correas también lo recoge (1924: 394). Tiene un uso actual en el español.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS38	TERCERA	I.1; escena 3; Diego Ladrón	A tú lo digo, hijuela; entiéndete tú, mi nuera	Proverbio/Sentencia	Recogido en Correas (1924: 69). Covarrubias ofrece la explicación: «quando con reñir a uno, castigamos a los demás.»
NPS39	TERCERA	I.2; escena inicial; Luis Milán	Que todos pueden entrar los que merescen lugar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial.
NPS40	TERCERA	I.2; escena 2; Luis Milán	Y a donde con obras se ha de servir no deve ser con palabras	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. El sentido es similar al del conocido «Obras son amores, que no buenas razones.»
NPR24	TERCERA	I.2; escena 2; Luis Milán	Haz siempre bien y a quién no pares mientes	Refrán	Se incluye dentro de un soneto de Milán (LS4). Variante de «Haz bien y no mires a quién». Recogido en el RM y en Correas (1924: 236) Dedicó el autor un largo comentario a este refrán, vinculado a las lecciones sobre el correcto comportamiento moral.
NPR25	TERCERA	I.2; escena 2; Castellana Bellvís	Haz siempre bien, y no mires a quien	Refrán	Ídem.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS41	TERCERA	I.2; escena 2; Castellana Bellvís	Que bien hazer da buena mesa y cama	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS42	TERCERA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Mudar de bien en mejor es gran cordura	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse: elogio de la cordura.
NPS43	TERCERA	I.2; escena 2; doña Mencía	Que tan bueno es mudar de bien en mejor, como es malo de mal en peor	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse: elogio de la versatilidad. Réplica o puntualización al anterior.
NPS44	TERCERA	I.2; escena final; Diego Ladrón	Que mucho se gasta en tardar lo que se deve essecutar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse: elogio de la diligencia.
NPS45	TERCERA	II.1; escena inicial; Diego Ladrón	Más vale ser buen preso que mal libertado	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Similar al refrán de «Más vale solo que mal acompañado.»
NPR26	TERCERA	II.1; escena 1; Jerónima Beneito	Més val ase qu'em porte que cavall qu'em derroque	Refrán	En valenciano. Su significado proviene del latín « <i>Quam me raptet equus, malim me vectet asellus.</i> » Encontramos 26 referencias en el catálogo catalán (PCCD)

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS46	TERCERA	II.1; escena 2; Diego Ladrón	No se deve començar lo que no se puede acabar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse: elogio de la moderación.
NPS47	TERCERA	II.1; escena 2; Francisco Fenollet	No puede ser ley lo que en ley no está	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Reminiscencias bíblicas (Romanos, 3: 19-28)
NPS48	TERCERA	II.2; escena inicial; Francisco Fenollet	Un reýr demasiado juzgan por muy alocado	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre la risa: moderación.
NPS49	TERCERA	II.3; escena 1; Luis Millán	Que burlas de reyes, mercedes son	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre la risa: acetación de la burla de los superiores.
NPS50	TERCERA	II.3; escena 2; doña Mencía	Que risas de avisados, reprehensiones son	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial. Consejos sobre la risa: aceptación de esta como amonestación.
NPS51	TERCERA	II.3; escena 2; doña Violante Mascó	Que el merescimiento no deve estar sin precio	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS52	TERCERA	II.3; escena 2; doña Merina de Tovar	Que el merescimiento no está sin precio	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS53	TERCERA	II.3; escena 2; Luis Millán	Que no es perra ni mofadora la risa que al reprendido mejora	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre la risa.
NPS54	TERCERA	II.3; escena 2; Luis Millán	Que harto hablan las risas que descubren a los ánimos que sienten	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre las risas.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS55	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Que la muerte no desonra, quando el matador da honra	Proverbio/Sentencia	Sapiencial.
NPS56	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Que do falta el merescer, nadi se deve prouar	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS57	TERCERA	II.4; escena 1; Miraflor del Milán [Cartel]	Que el deleyte virtuoso conserva la vida hasta el termino della	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS58	TERCERA	II.4; escena 1; Diego Ladrón	Que lo entendido desprecia el no saber, que nada aprecia	Proverbio/Sentencia	Sapiencial.
NPS59	TERCERA	II.4; escena 1; Diego Ladrón	Que no puede dar contento lo que se da por locura	Proverbio/Sentencia	Sapiencial.
NPR27	CUARTA	I.3.; escena 1; Jerónima Beneito	Per vos se dix: Bell en banch y mal en casa	Refrán	Variante sobre refrán tradicional. En valenciano. « <i>Bó en la plaça, mal en casa</i> ». El PCCD recoge 3 registros, todos valencianos, en esta variante; ninguno con la variante «bell en banc», que da Milán. Volverá a aparecer el mismo refrán en la Jornada Sexta (véase PR29)
NPS60	QUINTA	I.1; escena inicial; Reina doña Germana	Por su mal vienen los que para bien nunca se hallan	Proverbio/Sentencia	Sapiencial.
NPS61	QUINTA	I.1; escena inicial; Duque de Calabria	Y en quanto has de hazer ten buen seso	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS62	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	A nadi deven culpar, si se puede desculpar	Proverbio/Senten cia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse.
NPS63	QUINTA	I.2; escena 2; Diego Ladrón	Que la cólera en todos tiempos no se deve templar	Proverbio/Senten cia	Sapiencial. Consejos sobre la colera.
NPS64	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Lo que no querría nadi para sí no lo quiera para otri	Proverbio/Senten cia	Sapiencial. Variante similar a «No quieras para otro lo que no quieres para ti.»
NPR28	QUINTA	I.2; escena 2; Luis Milán	Qui la esplana, la gasta	Refrán	En valenciano. No hemos encontrado variantes o ningún repertorio que lo recoja. <i>Esplanar</i> puede tener el sentido de ‘alisar’, ‘allanar’, o, aquí más probable por el contexto, ‘explayarse’, ‘extenderse’. Aunque la estructura es perfectamente factible para un refrán; por ejemplo: « <i>Qui menja no gasta</i> », o « <i>Qui no en té, no en gasta.</i> »
NPS65	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Nadi deve venir a menos de su palabra, sino en lo que no se deve cumplir	Proverbio/Senten cia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse, pronunciados por Maestre Zapater.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS66	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	No meresce honrada muerte quien tuvo deshonrrada cavallería	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Sentencia final en una anecdóta atribuida a Alejandro Magno.
NPS67	QUINTA	I.2; escena 2; Maestre Zapater	Quien busca honrra con perjuyzio de otri, la pierde con daño suyo	Proverbio/Sentencia	Sapiencial. Consejos sobre el modo de comportarse. Estructura de sentencia (quien busca, halla), a partir del contraste (buscar-perder)
NPR29	SEXTA	I.2; escena 1; Duque de Calabria	Bell en banch y mal en casa	Refrán	Variante sobre refrán tradicional. En valenciano. « <i>Bó en la plaça, mal en casa</i> ». El PCCD recoge 3 registros, todos valencianos, en esta variante; ninguno con la variante «bell en banc», que da Milán. Ha aparecido el mismo refrán en la Jornada Cuarta (véase PR27)
NPS68	SEXTA	II.1; escena 7; Valencia	Por do se piensa ganar se pierde el desengañar	Proverbio/Sentencia	Introducido como «dicho». Sapiencial. Estructura de sentencia (do se piensa...), a partir del contraste (ganar-perder)
NPS69	SEXTA	II.1; escena final; Miguel Fernández	La autoridad de matar no la tiene de burlar	Proverbio/Sentencia	Introducido como «dicho». Sapiencial. Estructura de sentencia.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPR30	SEXTA	II.2; escena 1; Duque de Calabria	A otro perro con esse hueso	Refrán	Refrán recogido por Correas (1924: 56) y el Refranero multilingüe, utilizado para hacer referencia al engaño. De uso actual en el español.
NPS70	SEXTA	II.2; escena 1; Violante Mascó	Y no fuig qui a casa torna	Proverbio/Sentencia	En valenciano. Recogido por Correas en su vertiente castellana (1924: 354)
NPS71	SEXTA	II.2; escena 1; doña Ana	Quien mal busca, presto le halla	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial. Reminiscencia bíblica (Proverbios, 1:25)
NPR31	SEXTA	II.4; escena inicial; Maestre Zapater	Qui la esplana la gasta	Refrán	En valenciano. No hemos encontrado variantes o ningún repertorio que lo recoja.
NPR32	SEXTA	III.1; escena inicial; Duque de Calabria	No con quien nascas, si no con quien pasces	Refrán	Refrán recogido por Correas (1924: 126) y en el Refranero multilingüe referido a las relaciones personales. Actualmente está en desuso.
NPS72	SEXTA	III.1; escena 3; Francisco Fenollet	Lo que es mucho de acordar, tarde se puede olvidar	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial.
NPS73	SEXTA	III.1; escena 3; Maestre Zapater	Mal hay en aquel bien, que mal del bien se sigue	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial.

IDENTIFICADOR	JORNADA	LOCALIZACIÓN	UNIDAD (O ÍNCIPIT)	PROVERBIO, SENTENCIA, REFRÁN / NO IDENTIFICADO	OBSERVACIONES
NPS74	SEXTA	III.1; escena final; Molina	Quien no calça el çapato, no sabe donde se duele	Proverbio/Sentencia	Temática: Sapiencial. Se ha conservado una locución verbal coloquial que refiere esto «saber alguien donde le aprieta el zapato» (DLE) Cada persona sabe la circunstancia que vive mejor que nadie y lo que más le conviene.
NPR33	SEXTA	IV.1; escena 1; Dama 1	A otro perro con esse hueso	Refrán	Refrán recogido por Correas (1924: 56) y el Refranero multilingüe, utilizado para hacer referencia al engaño. De uso actual en el español.
NPR34	SEXTA	IV.1; escena final; Caballero 6	El que haze cudolete, le meresce en su posada	Refrán	Hacer cudolete es una locución verbal proveniente del valenciano «fer cudolets» que significa «Fer veu de falset tapant-se amb la mà, per a burlar-se d'algu o declarar-li faltes» (Diccionari Normatiu del Valencià). De este modo, interpretamos que puede referirse a quien burlar también será burlado. Esta locución se utiliza también en la <i>Comedia Eufemia</i> de Lope de Rueda.

3.4. Análisis específico de secuencias y unidades

Una gran diversidad de géneros literarios, temas y motivos de diferentes literaturas se entrelazan a lo largo de las seis Jornadas de *El cortesano*. En este apartado, estudiamos diversas secuencias relevantes como la *Aventura del Monte Ida* relatada en la Tercera Jornada en el Cartel de Miraflor de Milán o la *Farsa del Canonge Ester-convida festes* relatada al inicio de la Quinta Jornada. La primera está vinculada a los recursos literarios y tópicos de la ficción caballerescas y la segunda pertenece al género teatral y se aproxima a la teatralidad medieval catalana. De igual modo, en los siguientes dos apartados nos ocupamos del análisis de diferentes unidades literarias individualizadas y clasificadas según su grupo, hemos diferenciado dos apartados: las unidades líricas y las narrativas.

3.4.1. La ficción caballerescas: *Aventura del Monte Ida*

La ficción caballerescas es uno de los géneros que influyen en la composición de *El cortesano* de Luis Milán. Sin duda, el uso en su obra advierte al lector que era un género del gusto de los cortesanos valencianos¹²⁹. Si atendemos a las publicaciones de novelas de caballerías de la época vinculadas a los dos focos cortesanos comentados, entre los hechos narrados y la publicación de *El cortesano* encontramos algunos títulos y dedicatorias significativas como el *Valerián de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, dedicado a la segunda esposa del Duque de Calabria, doña Mencía de Mendoza.

La llamada *Aventura del Monte Ida* se localiza en la secuencia II.4, la parte final de la Tercera Jornada de *El cortesano*. Los personajes presentes en el Palacio del Real, encabezados por el Duque y la Reina Germana, son sorprendidos por Francisco Fenollet, quien avisa a los virreyes de la presencia de un Rey de Armas. Este pretende publicar un cartel y pide licencia para hacerlo, el Duque intuye que es una fiesta preparada por Luis Milán y concede el permiso. El nuevo personaje se presenta ante los cortesanos como Miraflor de Milán y comienza a narrar su aventura en Frigia. Una voz le sugiere que ha de subir al monte Ida y así lo hace. En este monte Miraflor se enfrenta a tres pruebas divididas en tres fuentes, cada una correspondiente a una mujer relevante en la historia

¹²⁹ Cabe considerar que Valencia fue uno de los focos de edición caballerescas en la primera mitad del siglo XVI. Véase los estudios de Berger (1987), Lucía Megías (1998), Haro (2007, 2008) y la información respecto a la imprenta valenciana del siglo XVI en el servidor web Parnaseo: < <https://parnaseo.uv.es> >.

troyana: Policena, Casandra (hijas del rey Príamo de Troya) y Helena (amante de Paris y esposa del rey Menelao). En cada una de las fuentes encontrará un letrado sobre el beneficio que obtendrá si consigue beber del agua de esa fuente, diferente en los tres casos: hermosura, sabiduría y ventura, respectivamente. Así como también deberá enfrentarse a un caballero armado en cada caso: Aquiles, Corebbo (hijo de Migdón y pareja de Casandra) y Paris. En las tres situaciones, tras una batalla feroz, una voz anónima detiene el combate, actúa en favor de Miraflor y lo deja beber en cada una de las fuentes.

Al finalizar esta triple prueba, nuestro protagonista llega a una hermosa plaza ante un Palacio del Real y un hombre lo guía hasta la «Sala del alegría» donde se nos presenta a Cupido y su madre Venus sentados en unos grifos de oro flotantes. Miraflor le agradece a Cupido ser favorecido de él y le ruega que le mande aquello que desee. Cupido le explica el cometido que ha de afrontar: viajar hasta Valencia, descrita como su mortal enemiga porque lo ahorcaron en una justa, para enviar el cartel como «Revolvedor» y que se presente como combatiente de la querrela en un torneo de a pie. Asimismo, le pide que cuente a los caballeros y damas las maravillas vividas en el monte y que exponga las reglas del desafío: el tiempo «en un mes», el lugar en la «plaza Mayor dicha del Mercado» y la forma de combate: Miraflor habrá de defender que no beban del agua de la fuente, el que consiga superarle a él y a los otros caballeros que él se enfrentó, llegará al Palacio del Real y obtendrá un anillo, nombrado «Venturoso».

Se finaliza el episodio con las reacciones al cartel de los virreyes y los caballeros principales (Francisco Fenollet, Diego Ladrón, Juan Fernández de Heredia y Luis Milán) y con la invitación del Duque para conversar sobre la corte del rey Príamo de Troya, que nos anticipa la Montería descrita en la Cuarta Jornada. La resolución de este cartel de desafío se ofrece en la Fiesta de Mayo representada en la Sexta Jornada. El autor nos describe una fuente de plata con la figura de Cupido, apodada «la Fuente del Deseo», dentro del jardín del Palacio del Real de Valencia, que será el lugar donde se prueben los virreyes y demás cortesanos sin éxito hasta que acude Miraflor y consiguen todos beber del agua. Finalmente, se desvela la identidad de este Miraflor, que no es otra que la de nuestro autor, Luis Milán, y se demuestra que todo ha sido una fiesta en servicio de los virreyes.

En cuanto al análisis de esta aventura de Miraflor de Milán en el monte Ida nos centraremos en diversos aspectos divididos en cuatro apartados: el género y la funcionalidad; la figura del protagonista del episodio, Miraflor del Milán; las tradiciones

literarias que recoge esta aventura; y finalmente, su singular descripción de fuentes antropomórficas femeninas.

El episodio entraría perfectamente dentro del género o apartado literario del «cartel de desafío», que, junto con la «carta de desafío» constituía el prolegómeno de los desafíos o lides, tanto en la ficción literaria como en la cultura caballeresca europea de la época. En el ámbito terminológico, el «cartel de desafío» será utilizado, por ejemplo, en el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal como han estudiado Bueno Serrano (2011: 180-183) y Del Río Noguerras (2008: 389-394), entre otros. Las diferencias formales y funcionales entre el cartel y la carta de desafío son mínimas. Por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* (1514) aparece una carta de batalla similar al cartel del *Floriseo*. Por tanto, siguiendo a Bueno Serrano:

El cartel participa de la morfología de las cartas de desafío o de batalla [...], tienen una estructura prefijada y una retórica propia [...]: identificación del que emite el desafío; identificación del que solicita venganza, justificación del desafío; identificación del receptor, condiciones de la lucha expresadas por el desafiador: lugar, hora, armas, participantes, etc. (2011: 180)

Todos los elementos se cumplen en nuestro episodio, Miraflor, nombrado «el Revolvedor», emite el desafío, Cupido reclama venganza porque lo quieren ahorcar en una justa, acusa a las damas y caballeros de Valencia de desamorados, y expone las condiciones de la lucha: en la Plaza Mayor, al cabo de un mes, deberán retarse a pruebas similares a las que ha relatado Miraflor. En cuanto a la estructura interna del cartel, comprobamos como sigue la retórica habitual, pero no incluye todos los elementos, sino que solo se centra en la *narratio* y muy brevemente la *petitio*, donde justifica las causas de imponer esa querrela y expone las condiciones de la lucha.

De igual modo, podríamos dividir en dos partes la *Aventura del monte Ida*: la primera constituye la «aventura» o itinerario de pruebas que atraviesa Miraflor hasta que llega al Palacio del Real, y en una segunda descubrimos la causa y petición del cartel. En la primera parte advertimos similitudes con las pruebas rituales —en ocasiones, verdaderas ordalías— de las novelas de caballerías. En este caso se suceden tres pruebas frente a tres caballeros armados troyanos, que en los tres casos cesarán su enfrentamiento o lid al escuchar y obedecer el mensaje de una voz anónima, que posteriormente asociaremos a Cupido. Las novelas de caballerías del siglo XVI siguen incluyendo este tipo de pruebas.

Y así, por ejemplo, en el capítulo 96 de la Segunda Parte del *Valerían de Hungría* (1540)¹³⁰, escrito pocos años después de la que se supone la primera redacción de *El cortesano* y, además, por un notario valenciano, Dionís Clemente, que formaba parte de los círculos poéticos de la ciudad del Turia, hallaremos también una triple prueba, en la que los caballeros Asoradel, Clemino y Ocernio deben enfrentarse, uno tras otro, a la apertura de la puerta de tres castillos.

Pese a que la estructura sea similar a los carteles o cartas de desafío históricos, la visión que Luis Milán pretende dar a este episodio no se corresponde con los valores de la caballería ni con la visión amoroso-cortés, sino que existe una distorsión perfectamente asumida respecto a un eventual sentido o motivación reales o verosímiles. El autor lo acerca a una perspectiva burlesca y grotesca, donde la querrela es causada no por una ofensa caballeresca, sino por la queja ante la ausencia de amor por parte de las damas y caballeros valencianos, por lo que el desafío se compone de unas pruebas para conseguir el perdón de Cupido y lograr un anillo que dote a quien lo posea de la cualidad de «aventuroso». Si acudimos al texto, comprobamos cómo Cupido describe a los desamorados como: «Las damas hacen gestos a los caballeros burlando dellos, y ellos guiñan dellos de cola de ojo, que días hay que no se conocen los unos a los otros, pues ellos parecen tuertos por guiñar, y ellas desamoradas por mofar.»¹³¹

Estas burlas y guiños no hacen más que reafirmar esa visión burlesca. Consecuentemente, el autor se sitúa en un ambiente alegórico-jocoso similar al de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor* (1330), en el episodio de la Batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, donde también encontramos una carta de desafío de doña Cuaresma a don Carnal (estr. 1074-1076), que desembocará, tras la batalla, entre otras cosas, en la rendición de pleitesía de Juan Ruiz-protagonista al dios Amor (estr. 1260-1261). Otra visión similar, jovial y festiva, a la vez que alegórica, pero ahora en el campo de las artes figurativas, estaría representada en el famoso cuadro de Pieter Brueghel, el Viejo, sobre el mismo *Combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, realizado en 1559 y cercano en el tiempo, por tanto, a la publicación de *El cortesano* (1561). Por no hablar de *La Fuente de la Eterna Juventud*, pintada por Lucas Cranach el Viejo, una década antes (1546), donde se representa el jolgorio libre de hombres y mujeres que salen rejuvenecidos tras el baño en las aguas de la gran piscina que preside la Fuente de Cupido y Venus.

¹³⁰ Seguimos la edición y estudio del *Valerían*, a cargo de Duce (2009).

¹³¹ El término de «cola de ojo» es un claro catalanismo: «mirar de cua d'ull», de lado, de reajo.



Ilustración 25. *La fuente de eterna juventud* (1546) Lucas Cranach el Viejo, pintura al óleo. Fuente: Gemäldegalerie de Berlín.

Así, una de las funciones de este cartel es la vertiente alegórico-burlesca que se deriva de una tradición literaria anterior. Si atendemos a la función de la aventura en cuanto a las pruebas que supera Miraflor, ya el Duque nos adelanta al principio que es un servicio en favor de su dama. Por tanto, Miraflor demuestra ser el más virtuoso caballero al lograr con éxito todas aquellas pruebas. Esto conecta con otros episodios de combate dialéctico a lo largo de la obra, donde Luis Milán vence a otros cortesanos en el ámbito de la conversación o la recitación de versos. Aquí, aparece una muestra más de la autopromoción del protagonista en este caso, el propio autor como perfecto cortesano, ya que en la Sexta Jornada descubre el velo de su verdadera identidad. Por último, si pensamos en la función global de todo el episodio representado ante los virreyes y el resto de cortesanos, nos encontramos con una práctica escénica más —si bien especialmente singular y curiosa— de divertimento y entretenimiento palaciego.

El nombre que adopta el protagonista de esta aventura es sin duda significativo. Su presentación en el cartel es la siguiente: «Yo, Miraflor del Milán, caballero errante, os hago saber que soy llegado a esta tierra». En primer lugar, el sobrenombre que escoge el autor para su *alter ego* en el episodio alude directamente a un tópico de la naturaleza recurrente en la antroponimia caballeresca. Coduras, en su estudio sobre antroponimia caballeresca, constata que:

La raíz ‘flor’ es la más repetida en el ciclo amadisiano y del resto de ciclos de libros de caballerías españoles: Florencio (*Claribalte*), Florión (*Primera Parte del Espejo de príncipes y caballeros*) o Florando (*Florando de Inglaterra*). Su significación es doble, por una parte, la flor solía representar el símbolo arquetípico del alma, la belleza y la fugacidad; por otra, puede referirse a la parte mejor y más escogida de algo como la flor y la nata o la flor de la caballería (2015: 261-262).

Su caracterización como «caballero errante» —apuesto, como un epíteto épico— es también singular, porque el lema «errante», unido al sustantivo «caballero» aparece en contadas obras de la literatura peninsular antes del *Quijote*. Aparece solamente en catalán, en el *Curial e Güelfa*, como claro galicismo, y luego en castellano, en el *Tristan de Leonís*, dentro de la tradición de origen igualmente francesa (1501). Se trata, pues, de un latinismo y galicismo, que es utilizado de forma original por nuestro autor. Con esta denominación tan pomposa y peculiar, imaginamos a Mirafior como un caballero «andante», dedicado a viajar —a errar— por distintos lugares del mundo; es una presentación que nos predispone a aceptar como verosímil, dentro del amplio campo de la ficción, el relato que se está a punto de narrar.

Otra de las características del personaje es la ocultación de su verdadero nombre y la utilización de un disfraz, en este caso una rica armadura. Esta ocultación o simulación lo vincula igualmente a los personajes del libro de caballerías, que en muchas ocasiones emplean como estrategia ese disfraz. Volviendo a la caracterización antroponímica de Coduras:

La ocultación del nombre y normalmente su sustitución por un sobrenombre suele ir acompañada de un cambio de armas que impida la identificación del personaje, dado que estas, su color o emblema, junto con el nombre propio, conforman otros de los principales rasgos identificativos de los caballeros (Coduras, 2015: 222).

Los motivos de la ocultación aquí pueden ser diversos, pero probablemente se trate de justificar con un amago de anonimato la aparición de un personaje más que a medias reconocible («Milán» sería inmediatamente identificado), por tanto de pseudo-ficción, que se supone que, como personaje, ha realizado una hazaña fuera de la corte virreinal y pretende volver para servir a su dama y, a la vez, pretende, como autor, que su relato sea verosímil, especial y ejemplar.

Es momento ahora de ocuparnos de las diversas fuentes literarias que, a nuestro juicio, fundamentan este episodio. En líneas generales podemos decir que serían básicamente tres las influencias principales: la Historia troyana, por un lado, y los motivos del Valle sin retorno y del Castillo de amor, por otro. Tres tradiciones literarias relevantes, que se complementan en la elaboración de este breve, pero densísimo relato.

HISTORIA TROYANA

No es preciso insistir en que las pugnas históricas entre griegos y los troyanos, y especialmente el conjunto de relatos y leyendas sobre la destrucción de Troya era uno de los temas predilectos de la literatura del Renacimiento¹³². No sorprende, pues, que también este relato se encuentre vinculado a esta temática, pero creemos que existen, además, algunas razones específicas para enlazar con la materia troyana. Gracias a la historiografía conocemos que era un tema de especial interés desde antiguo entre el público femenino. Así lo reconoce y detecta Marín Pina:

El tema troyano atraía a las mujeres y además de los inventarios son muy diversos los testimonios que lo confirman. Entre ellos contamos con el brindado por Gómez Manrique, quien en las glosas de unas coplas consolatorias nos informa de que los aposentos de su hermana, la condesa Doña Juana de Castro fueron testigo de coloquios y disputas literarias sobre la materia troyana (Marín Pina, 2011: 290).

La historia de Troya era uno de los temas favoritos del Duque de Calabria. Partimos del presupuesto legendario y fabuloso de que los romanos descendían del troyano Eneas. Pero, además advirtamos, siguiendo el estudio de Tateo (1990, 223-235), que la lucha entre griegos y troyanos ya fue utilizada por la dinastía aragonesa para ejemplificar la prosperidad del reino en tiempos de Fernando I de Aragón (1423-1494). Comprobamos como la evocación de Troya era recurrente en el *mezzogiorno aragonese* en obras como *De bello napolitano* de Giovanni Pontano, pero quizá el motivo principal de la especial preferencia por el mundo troyano era la identificación que se hacía entre la historia del Rey Príamo y la destrucción de su fortaleza inexpugnable, y el papel del padre del Duque,

¹³² Sobre la importancia del tema troyano en la tradición hispánica desde la Edad Media, véase Pla Colomer y Vicente Llavata (2020), entre otros.

el rey Federico y la ciudad de Nápoles ocupada, lugar de donde había sido originalmente desterrado por órdenes de Fernando el Católico.

Numerosos libros de caballerías —el *Cristián de España* (1545) de Beatriz Bernal, o *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, el que fuera el libro favorito del emperador Carlos V, por poner dos ejemplos notables— recogen historias y personajes troyanos¹³³. Quizá Milán compartiese la misma visión que estos autores. En todo caso, las breves disquisiciones sobre la historia de Paris o la historia de Cassandra y Corebbo insertas en el episodio supondrían un deleite especialmente sabroso para el público cortesano.

VALLE SIN RETORNO

El Valle sin retorno o Valle de los Falsos Enamorados proviene, en cambio, de la materia artúrica, concretamente de la *Historia de Lanzarote del Lago*. Alvar sintetiza perfectamente esta tradición:

Recibe estos nombres como consecuencia de un encantamiento lanzado por Morgana contra quienes se atrevieran a entrar en el valle en el que encontró a su amigo con otra mujer: todos los caballeros que a partir de entonces entraban en el lugar, no podían volver a salir de él si habían traicionado alguna vez la fidelidad amorosa que debían a su dama. Solo cuando llegara allí un caballero absolutamente fiel y leal, quedarían todos libres y el hechizo terminaría (Alvar, 2004: 32).

Lanzarote será el escogido que logrará vencer todos los obstáculos, que incluían combates con animales, atravesar un río caudaloso por una tabla, salir indemne de las llamas de una hoguera atravesada y vencer a tres caballeros. El elemento mágico que ayude a superar todas estas dificultades será un anillo. Se trata de superar una verdadera ordalía, prueba o rito para dirimir la inocencia o culpabilidad del acusado, que servirá, en este caso, para confirmar la inconstancia amorosa de todos los hombres en general y, en las antípodas, el carácter excepcional de Lanzarote. De acuerdo con Alvar (2004: 35-37),

¹³³ Orduna, entre otros, se encargó de estudiar los personajes griegos y troyanos en el *Belianís* y afirmó que Jerónimo Fernández mezcla a sus propios personajes con estos para enriquecer la obra y ofrecerle una «enigmática atemporalidad» (1989: 566).

el carácter mágico de este episodio entronca con el motivo del Vergel de la Alegría de la Corte en *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes.

Existen múltiples alusiones en nuestro episodio a esas tradiciones. En primer lugar, Mirafior de Milán actúa como Lanzarote ya que consigue vencer su personal prueba u «ordalía», y destaca su carácter excepcional como amador fuera de lo común en esta aventura relatada en la Tercera Jornada. Pero no solo eso, sino que en la Sexta Jornada logra que todos los amadores desleales consigan beber de la Fuente del Deseo, rompiendo así el «hechizo» que no les permitía hacerlo. La aventura de Milán solo comporta el enfrentamiento con tres caballeros masculinos, pero no se trata de cualquiera, sino de auténticos héroes griegos y troyanos, nada menos que Aquiles, Corebo y Paris. El anillo que protegía a Lanzarote se convierte en nuestra historia en la recompensa por haber conseguido superar los obstáculos, aunque en la Sexta Jornada no se hace ya mención a este anillo. Por último, la Alegría de la Corte de *Eric y Enide* sería en muchos aspectos y funcionalmente similar a la Sala del Alegría en el Palacio del Real donde habitan Cupido y su madre, que Mirafior describe: «que fue en la sala del alegría, pues todo parece que reya».

Se dan, por supuesto, otras ficciones caballerescas que incluyen esta tradición de pruebas amorosas, empezando por el Arco de los Leales Amadores en *Amadís de Gaula* (1508) o en el *Lisuarte de Grecia* (1514)¹³⁴. El universo general de *El cortesano* participa de ese universo caballeresco, pero el relato de Mirafior de Milán establece un diálogo mucho más directo y familiar con él.

CASTILLO DE AMOR

El origen de esta tradición del Castillo de Amor se suele identificar con la composición del *Roman de la Rose*. El Castillo de Amor consiste en un viaje a un lugar identificable dentro de un mundo alegórico. Guillaume llega a un jardín que da a un edificio del que es dueño el Dios del Amor. Allí el protagonista pasea por los jardines y se encuentra una fuente de mármol, apodada la Fuente del Amor, donde el dios le dispara y queda a merced de los mandamientos del amor, viéndose sometido a diversas pruebas, entre ellas la de

¹³⁴ Sobre las ordalías en la tradición hispánica, véase Avalor-Arce (1952), Alvar (2004), Aguilar Perdomo (2005), entre otros.

los celos. La tradición continua en dos pasajes más del *Roman* de Jean de Meun: uno es la referencia a la fuente como «Fuente de la juventud», de la cual quienes beben ni vuelven a sentir sed ni a enfermar; el segundo, la reflexión sobre cómo el hombre dará cuenta de sus pecados.

La influencia de la tradición del Castillo de Amor en nuestro episodio es innegable. Por un lado, la visión del jardín de amor como paraíso terrenal con la presencia de fuentes. En el caso del *Roman* es la fuente del Amor, mientras que en nuestra obra serán tres fuentes con figuras antropomórficas. Los materiales coinciden parcialmente: por ejemplo, las piedras de cristal en el suelo de la Fuente del Amor y el cristal como material para la figura antropomórfica de Policena. Sin embargo, el habitual mármol no aparece en nuestro episodio. Coincide, igualmente, la aparición de la figura del dios de Amor, que en nuestra historia se identifica con Cupido, adoptando la terminología grecolatina. Otra similitud es la petición que el Dios de Amor hace tanto a Guillaume como a Mirafior para entrar y mantenerse a su servicio. Por último, la Fuente de la Juventud se puede relacionar con la primera fuente de Policena, que se asociaba a la cualidad de la hermosura.

Es interesante comprobar cómo esta tradición literaria del Castillo alegórico se plasma y constata históricamente, y no solo en códices medievales y, luego, ediciones de libros, sino también en otros objetos de lujo artístico, como serían la fuente del Castillo de Amor que perteneció a Pere el Ceremoniós (Pedro IV de Aragón) o un salero real con ese mismo motivo. El poder simbólico del tema y su sofisticación se combinan con la máxima riqueza ornamental de la orfebrería medieval, así como también con una ingeniería hidráulica artística, la de las llamadas «fuentes de mesa» («Fountain tables»), que irá evolucionando con el paso del tiempo (Pérez González, 2016: 16).

Puesto que nos referimos a aspectos caballerescos, no querríamos cerrar este aspecto sin atender a las similitudes existentes entre esta aventura y un episodio narrado en *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell. En los capítulos LIII-LV se narran las bodas reales que duran un año y un día¹³⁵. El Castillo de Amor se representa aquí como una gran roca hecha de madera y encima de la que se ubica un gran castillo, con cientos de hombres de armas que lo protegen. Los hombres del Duque de Lancaster, incluido el mismo Duque, intentan entrar y al no permitirlo sus defensores, luchan contra la roca sin lograr el éxito. Posteriormente, la reina se acerca a la puerta y pide saber quién es el amo del castillo y

¹³⁵ Seguimos para la descripción el sugerente artículo de Mahiques (2021).

le dicen que el Dios de Amor, de modo que se arrodilla y le suplica con grandilocuencia que la deje entrar. Así sucede y posteriormente dejan entrar a todo el mundo. Entran a un jardín lleno de tapices y con un cielo hecho de telas de brocado azul donde ángeles hacen sonar sus instrumentos. El Dios de Amor acepta las demandas de la reina, a quien toma como su favorecida y dispensadora de gracias, dándole potestad absoluta para premiar y castigar a los amadores. Una vez realizado esto, se procede a un cambio de escenografía: en una de las cuatro partes en las que se abre el Castillo, se describen fuentes antropomórficas o con figuras de animales, de las que brotan líquidos preciosos (agua, vino, aceite y miel).

Podemos establecer similitudes entre las dos narraciones, como la figura de la reina como favorecida del Dios de Amor, con la potestad de premiar y castigar, cumpliendo la misma función que Miraflor de Milán bajo el mandato de Cupido. El ambiente del jardín y la decoración del cielo hecho con telas de brocado azul se representan en la Sexta Jornada del siguiente modo: «Estava un cielo de tela pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidro como vidriera». Por último, la aparición de figuras antropomórficas de las que brotan diferentes líquidos se observan en las dos narraciones. Nos vamos a ocupar de ellas con mayor detenimiento en el siguiente y último apartado.

La descripción de las fuentes antropomórficas que aparecen en la *Aventura del Monte Ida* destaca por su singularidad y originalidad. Partiendo del sólido estudio de Deonna (1958: 239-296) sobre la mujer en las figuras antropomórficas de estas fuentes y en otros elementos arquitectónicos, podemos establecer el origen de estas fuentes y la existencia de otras similares históricas. En cuanto al origen, Deonna confirma que en la tradición grecolatina no conservamos figuras de mujeres de cuyos sus senos broten agua y otros líquidos. En cambio, sí que encontramos figuras semejantes en otras civilizaciones como la siria o la civilización fenicia. Esta figura en particular aparece más adelante en los siglos XVI y XVII, en fuentes decorativas, entremeses, entradas reales, etc.

La primera referencia escrita que conocemos hasta el momento sobre ese tipo de figuras antropomórficas en fuentes medievales se presenta en la obra italiana *Lo balzino* (1498) de Rogeri di Pacienza. Se trata de una obra poética encomiástica a la figura de Isabella del Balzo, esposa de Federico de Aragón, rey de Nápoles. En la obra se describe el viaje de Isabella a Nápoles, cuando su marido se convierte en sucesor al trono.

Durante el trayecto van sucediéndose diferentes entradas reales con arquitectura efímera, representaciones teatrales breves, danzas, cánticos. En su entrada a Molfetta,

cerca de Bari, se describen varias fuentes antropomórficas. Adesso (2011: 119-140) dedica un capítulo de su obra a este poemario y recoge la cita de las mencionadas fuentes:

Il corteo di Isabella ammira la consueta fontana, ovvero un busto femminile dai cui seni sgorga vino, poi raccolto in un vaso «a l'antica e pinto di verdura» nel quale due uccellini «vernivano con gran delicatezza» (vv.1093ss.) (Adesso, 2011: 135)

Più avanti ce era un'altra alta colonna, tessuta de verdure, e como una dea, in cima vidi star nuda una donna, Che latte da le sise ella spandea, spremendo cum le mano che più abonda, cum el bel mutuo che questo dicea: *Effunditur gracia per tuum adventum* el latte in una conca se versava (e) qualunque ne voleva ne pigliava. (vv. 1187-1220) (Adesso, 2011: 136)

Es interesante comprobar que este tipo de figuras antropomórficas existían en las prácticas cortesanas partenopeas dedicadas a Isabella del Balzo, madre del Duque de Calabria, lo que sugiere una posible influencia entre la tradición festiva aragonesa y la corte valenciana virreinal.

En cuanto a la primera ilustración conocida del tema de las fuentes antropomórficas, se ofrece un grabado de las tres Gracias dentro del *Sueño de Polifilo* en la primera edición impresa en Venecia en 1499. Deonna (1958: 245-248), cita varios casos de este tipo de fuentes, como las tres Gracias imaginadas por Rabelais, una figura que representa la Filosofía en Rouen de 1525, que mana agua de sus pechos y una mujer de cuyos senos brota vino en una entrada real de Carlos V en Cambrai, en 1540.



Ilustración 26. Las tres gracias en el *Sueño de Polifilo* (1499) de Francesco Colonna en la imprenta de Aldo Manuzio. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

No es baladí que en nuestro episodio se mencione precisamente a estas tres Gracias en relación al juicio de Paris, ya que este se produce en el monte Ida, al igual que nuestro episodio, y que, además, sean tres las figuras antropomórficas que aparezcan en total.

Cada una de las fuentes posee su simbolismo, como se puede observar en el siguiente esquema:

FIGURA FEMENINA	MATERIAL	LUGAR DEL CAÑO	CABALLERO	ATRIBUTO
Policena	Cristal	Pechos [oro]	Aquiles	Hermosura
Cassandra	Piedra amatista	Frente	Corebo	Sabiduría
Helena	Diamante	Pecho izquierdo	Paris	Ventura

Tabla 18. Esquema de las figuras antropomórficas y sus características en la *Aventura del Monte Ida*. Elaboración propia.

Estas figuras antropomórficas también hacen su presencia en el *Tirant*, en el episodio anteriormente comentado y son interpretadas como fuentes eróticas. Redondo (2019), que ha estudiado estas fuentes al detalle, destaca cómo los caños aparecen en diferentes partes del cuerpo, incluyendo los órganos genitales y con diferentes tipos de líquidos (agua, vino y leche), a diferencia de nuestro episodio.

La mención de estas fuentes deja constancia de la importancia de este tipo de ornamentación en el desarrollo de los jardines renacentistas. También aparecen, por supuesto, en algunos libros de caballerías, como es el caso de la Fuente de Píramo y Tisbe en el *Silves de la Selva*. De los costados de las estatuas de piedra de los personajes de la fábula ovidiana manan leche y vino, como estudia Aguilar Perdomo (2022). Formarían parte, naturalmente, de una ornamentación de espacios abiertos con arquitecturas maravillosas, muy bien estudiados por Neri (2007), con implicaciones que es difícil sintetizar dentro de los límites de presentación de un episodio caballeresco que nos hemos marcado para este trabajo. La singularidad de estas figuras antropomórficas reside en el hecho de que no hay una gran cantidad de manifestaciones en la época, pero Milán, muy al tanto de las novedades artísticas de todo tipo, las utiliza precisamente en este episodio como un recurso que enriquece y dota de espectacularidad a su relato.

El cortesano es una obra nutrida por ricas tradiciones literarias, que reúne, para describir una práctica escénica en apariencia sencilla —y, a la vez, para proponer o confirmar su validez—, un conjunto de temas y motivos clásicos, a los que añade novedades de su tiempo, como son algunos de los recursos que le facilita un género, la

ficción caballerescas, que mantenía pleno prestigio entre los cortesanos de la época. En la Valencia de los años 30 del siglo XVI, que es la que representa *El cortesano*, no solo se escriben, no solo se leen con avidez y no solo se editan libros de caballerías, sino que en ocasiones se tratan de imitar, con toda la distancia irónica, jovial y burlesca que se quiera, teatralizando algunos de sus episodios. El ejemplo de la *Aventura del Monte Ida* de Miraflores de Milán, en *El cortesano*, es un testimonio más de la vigencia y vitalidad, y también de la versatilidad del género.

3.4.2. La representación teatral: *Farsa del Canonge Ester*

Luis Milán actúa a lo largo de toda la obra de *El cortesano* como el autor, el organizador del texto (narrativo y teatral) y en muchos casos como actor. En la *Farsa del Canonge Ester* la teatralidad es un aspecto clave y en estas páginas vamos a mostrar cómo se desarrolla esa teatralidad en la secuencia I.1. de la Quinta Jornada de *El cortesano*.

La *Farsa* se inicia con la propuesta del Duque a la Reina para que el Canónigo Ester y el Paje del Mal Recaudo visiten a los nobles para invitarlos a la fiesta que va a tener lugar en el Palacio del Real: «sarau y máxcara después de mañana, por no poderse hazer más». La sucesión de secuencias coincide con la visita que estos personajes han de hacer a los distintos nobles invitados. Estos le pagarán el favor de la visita y el aviso de diversas formas, todas ellas desagradables para el Canonge Ester (Sirera, 1984c: 268).¹³⁶

En primer lugar, el canónigo visita la casa de Juan Fernández de Heredia, y allí se incorpora a la farsa una falsa criada, la perra Maricorta: «Ah, senyora Maricorta! Estem segurs? Fora d'aquí! Fora d'aquí! Quin diable de gossa és esta, que m'ha esqueixada la clotxa?». La segunda visita tiene lugar en la casa de Diego Ladrón, donde aparecen las criadas Marimancha y Martineta, quienes increpan verbalmente al canónigo: «Dijo Marimancha: Rabo rastrando: heme aquí, que no traigo sambenito. Más porque veo, san maldito, que sois vos»; y, «Salió Martineta, la criada de casa...». La siguiente parada se sitúa en casa de Francisco Fenollet y allí conversa con un paje: «Un patge veig a la finestra, que hi prenc plaer». En los tres casos, se burlan del Canónigo, quien regresa humillado al Palacio del Real, donde vuelve a ser objeto de nuevas burlas: «Dixo el duque: Canónigo, descansad, que yo haré con la reina que no tengáys más ese oficio, sino guardadamas o guardapolvo».

En síntesis, la pieza está retratando una situación cotidiana que se vivía en la corte virreinal valenciana: el acto de invitación a las fiestas celebradas en el Palacio del Real se hacía mediante los bufones o pajes. La propuesta que le hace el Duque a la Reina remarca la finalidad lúdica: «Y tenremos parte de las burlas por relación de los burladores, que yo començaré la pláctica para que riamos». Esta situación cotidiana posee una

¹³⁶ Aunque son escasos son los estudios publicados sobre la estructura y la composición de *La farsa del Canonge Ester*, ha sido considerada casi unánimemente como una escena cómica, que trasciende la influencia del teatro profano valenciano: Rubió i Balaguer (1949), Romeu i Figueras (1951, 1994) Sirera (1984), Massip (1986, 2000, 2012).

captación realista de acciones, circunstancias y diálogos, característica esencial en el teatro medieval profano valenciano, que hereda Luis Milán, del mismo modo que lo hacen otras obras de tema costumbrista contemporáneas como *La vesita* de Juan Fernández de Heredia.¹³⁷

Se advierte en el texto que frecuentemente el Canónigo Ester era el encargado de avisar a las damas: «Com se pot comportar açò, que la reyna vulla fer corro de bous tot l'any ab mi, embiant-me a combidar dames, que par que sia andador de festes?».

Sabiendo anticipadamente que va a ser objeto de burla apunta: «Yo yré ab la ballesta parada, puix no faltaran a la mia gepa aljava virots qu'em tiraran per a tornar-los a tirar». Su acompañante, el Paje de Mal Recaudo, prevé las burlas sobre el Canónigo y le contesta al Duque en verso: «Yendo en compañía del canónigo Ster, que para defender su giba, manos y lengua sería menester». La desaparición del Paje de Mal Recaudo obliga al Canónigo Ester a presentarse solo ante los nobles y sus criados, mientras que la aparición de personajes como Marimancha, Martineta, el paje y la criada que viven con Diego Ladrón, son testimonio de otro nivel de estatus social representado en la *Farsa*.

Milán plantea un mundo cohesionado por la corte, pero también un segundo nivel social que contiene claras reminiscencias a la obra de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia. De modo que otra de las características del teatro profano valenciano, el popularismo, se puede aplicar a la *Farsa*, dado que emplean un lenguaje con menor elaboración retórica y mayores vulgaridades que la de sus señores. Baste como ejemplo la respuesta de Marimancha al Canónigo Ester: «¿Ha de caso? ¿Ha de caso? ¿Para qué cruzáis la casa? Guardad, no's crucen la cara, si ya no lo hazéis por entrar el diablo en ella, que soys vos».

Lo que completa las similitudes con el antiguo teatro profano valenciano es el constante tono burlesco que encierra una clave satírica en las burlas del resto de personajes hacia el Canónigo Ester. Ejemplo de ello podría ser esta intervención de Juan Fernández: «Perdone, señor canónigo, que pensaba que le queríades hurtar sus hijos, que dicho le han que soys hurta perrillos»; o las quejas del mismo Canónigo: «que si tant de cort fossen com ells se pinten, no serien tan descortesos sos criats, que en los servidors se veu lo senyor qual és».

¹³⁷ Una prueba de ese realismo e historicidad sería la mención del obispo de Fez, que correspondería a un personaje histórico, Francisco Mejía de Molina, dominico que fue arzobispo de Valencia entre 1534 y 1536; autor de diversas obras religiosas y que consta en nómina al servicio del duque de Calabria, al menos en torno a 1550.

Una muestra de estas semejanzas fue la representación de la farsa del *Canonge Ester convidada-festes* en octubre de 1983 por el grupo de Teatro del Instituto de Experimentación teatral de la Universitat de Barcelona. Se utilizaron para la representación diversos fragmentos bilingües dialogados de *El cortesano*, dos diálogos catalanes del Cancionero de Híjar, un pasaje de la comedia *Seraphina* de Bartolomé Torres Naharro y el *Llibre de les dones* de Jaume Roig.¹³⁸

Acerca del nombre de Canonge Ester, hay que tener presente que el sustantivo Mosén Ester o Coster ('torcido'), apodo eclesiástico del bufón, estaba definido desde el primer momento como paródico y suponía una inversión burlesca de roles, puesto que el tratamiento de «mosén» estaba reservado a caballeros y eclesiásticos. Massip explora a fondo la identificación del personaje con un tal Ballester, de origen catalán: «Que en ma terra un temps no em deien mossén Ster sinó mossén Ballester». Y procedente, al parecer, de algún lugar concreto de los alrededores de la capital Tarragona, como se señala más adelante: «parents meus del camp de Tarragona». Entre la exigua información que del personaje aporta *El cortesano* se cuenta que era jorobado («giboso»)¹³⁹ y que mantenía una relación con una moza de color llamada Corbina —nombre que haría probable referencia al color de su piel, negra como la del cuervo—, con la que tenía un hijo: «la mare del seu Corbinet Ster que cascun any la lloguen per a ballar ab los diables de la roca del infern».

Los estudios de Romeu i Figueras (1951, 1994) y posteriormente de Massip (1986, 2012) relacionan al Canónigo Ester con ese Mossén Ballester que menciona, pero lo consideran, sobre todo, heredero del famoso Antoni Tallander, Mossén Borra, quien fue heraldo y maestro de los albardanes —bufones— de los reyes Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo (1986: 259).¹⁴⁰ El incremento en la presencia de este tipo de personajes gibosos en las monarquías europeas e incluso en alguna corte de las Indias, como la de Moctezuma en Tenochtitlán, se explica en parte por la superstición popular de que los jorobados proporcionan buena suerte. De ese modo,

¹³⁸ El libro editado por Salvat (1986) contiene una edición anotada con aclaraciones históricas y lexicográficas de la farsa del *Canonge Ester convidada-festes*.

¹³⁹ Esta deformación de la espalda es la que le hace distinto al resto y lo convierte en un ser fuera de lo común y exótico para el mundo cortesano (Bouza, 1991: 18).

¹⁴⁰ Sobre este personaje se conoce la participación en las fiestas ceremoniales de la coronación de Fernando de Aragón, celebrada en 1414 en la Aljafería de Zaragoza. Antoni Tallander (? – 1446) fue un hombre versado en leyes y gramática, diplomático y eficiente embajador. Mantuvo amistad con Ausiàs March, quien le dedica un poema «Oh, quant és foll». Su relevancia como personaje histórico es tanta que se conserva su lápida sepulcral en la Catedral de Barcelona (Massip, 1986, 2012).

a la vez que provocaban a la hilaridad, ofrecían también una suerte de protección de carácter supersticioso (Massip, 2012: 30-31).

Por último, la actuación del Canónigo Ester ha sido relacionada con la de ciertos personajes tipificados del teatro popular español, aunque su vínculo podría perfectamente extenderse a los de otras literaturas, como el «Pulcinella» o Polichinela de la *commedia dell'arte* en Italia (Sanfilippo, 2009) o su similar en Inglaterra, Punch. Sin olvidar que el personaje tendría conexión con personajes satíricos deslenguados que acusan a las élites de la sociedad directamente, echándoles en cara sin vergüenza sus defectos (Fàbregas, 1986: 101). De hecho, no habría que alejarse del ámbito cortesano valenciano, puesto que en *La vesita* de Fernández de Heredia ese carácter satírico se observa en las criadas, similares en todo —desenfado, descaro, lenguaje— a las que aparecen en esta *Farsa*.

En cuanto a la estructura y escenografía de la *Farsa*, hemos de partir de que esta escena cómica se interpreta en conjunto como un preámbulo de la *Máscara de griegos y troyanos* que se celebrará en la secuencia III.2. de la Sexta Jornada, de modo que se adscribe a un fasto cortesano (Sirera, 1992: 354). Su sencilla arquitectura formal se fundamenta sobre un diálogo mantenido entre los personajes e introducido por una tercera persona identificada con el narrador Luis Milán.

La *Farsa* no contiene acotaciones explícitas que indiquen su lugar de representación ni cómo debía ser representado. Pero a partir de la distinción que ofrece Massip entre «espacio de la ficción o espacio dramático», «espacio escénico» y «espacio teatral», se puede plantear una hipótesis de la escenografía de la pieza teatral:

Se trata del llamado *espacio de la ficción* o *espacio dramático*, es decir, la proyección física del espacio en el que se coloca la ficción dramática, el lugar concreto y metafórico de los personajes. Por otro lado, el llamado *espacio escénico* o lugar de representación reservado a los actores. [...] El espacio *teatral* que reúne en todo su conjunto a actores y espectadores. (1992: 45)

Partiendo de los estudios previos, las prácticas teatrales medievales identifican de un modo ambivalente el espacio real con el espacio teatral y esta concepción prosigue durante el siglo XVI y XVII. En el teatro palaciego, el espacio teatral se trataría de la sala o el patio, y formaría un recinto con gran capacidad de espectadores (Ferrer, 1990: 307-311). La práctica escénica cortesana que se desarrolla en la sala o el patio debe considerarse que se trataba de un «espai escènic ocasional» (Quirante, 1999: 107-111),

pero cuando se produjo la separación entre espacio real y espacio de la representación, estas representaciones quedarían fijadas o adscritas al interior de edificios teatrales (Ferrer, 1990: 314).

El espacio dramático de la *Farsa* incluye diversas localizaciones. En primer lugar se sitúa en el Palacio del Real, ya que quienes intervienen al inicio son el Duque de Calabria y la Reina doña Germana. Tras la orden de los virreyes, el Canónigo Ester y el Paje del Mal Recaudo se trasladan desde el Palacio del Real a las calles de la ciudad de Valencia, hasta llegar a su próximo espacio, que será el formado por las casas de Juan Fernández de Heredia, de don Diego Ladrón y de Francisco Fenollet; y, por último, el círculo se cierra con su vuelta al Palacio del Real. Obsérvese el siguiente gráfico, que sintetizaría el espacio dramático:

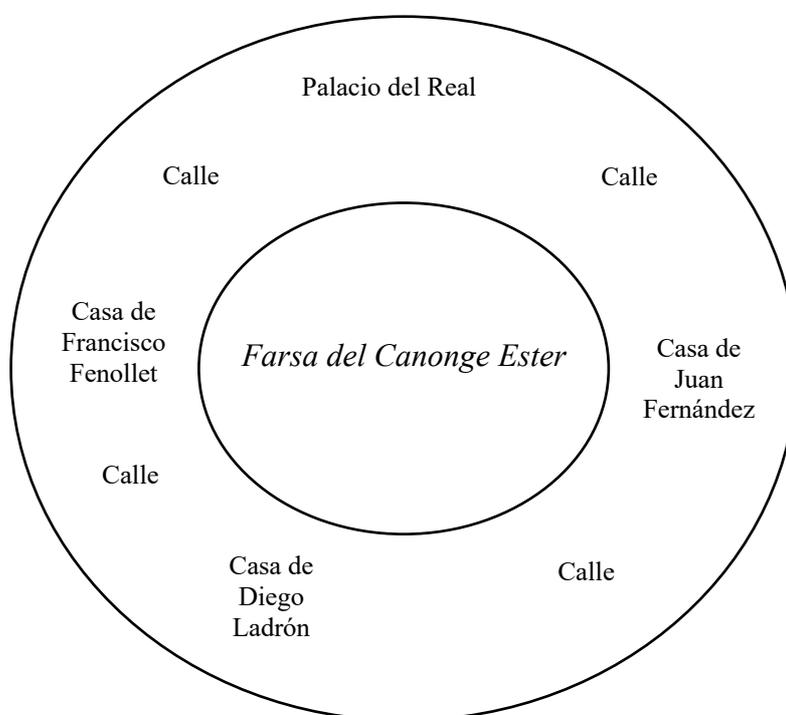


Ilustración 27. Espacios de la *Farsa del Canonge Ester*. Elaboración propia.

¿Cómo representar esa multiplicidad de lugares en un mismo espacio escénico? Si aceptamos que la sala palaciega es el lugar más apropiado para las prácticas escénicas cortesanas, podría proponerse como lugar de representación la Sala Mayor del Palacio del Real de Valencia. La hipótesis que planteamos se centra en la existencia de una escenografía que identificaría la casa de los nobles y en la que aparecerían —en cada secuencia— los diferentes personajes para intervenir en su parte del diálogo. Así, a un lado de la Sala Mayor se situaría el tablado de la representación y al otro los espectadores de palacio. Pero, aun aceptando esta hipótesis como perfectamente factible, resulta difícil

imaginar cómo fue exactamente la representación —en caso de que la hubiese—, dada la escasez de acotaciones teatrales explícitas en el texto.

Como se advierte en los diversos estudios sobre el contexto sociolingüístico de la época, uno de los fenómenos más importantes que tuvo lugar en la corte virreinal valenciana del siglo XVI fue el proceso de castellanización. Sin duda la corte fue, como expresa con contundencia Oleza, una «caja de resonancia de la cultura castellana» (1984a: 64). A lo largo del siglo y paulatinamente el catalán iría disminuyendo como lengua de cultura, quedando relegado al ámbito popular, pero pese a ello aún se conservan textos en que la lengua catalana sigue estando presente, reflejando en cierto modo que la castellanización no fue ni inmediata ni absoluta.¹⁴¹ En la *Farsa del Canonge Ester convida-festes* aparecen veintiuna intervenciones en catalán y se ponen en boca de los personajes que pertenecen a la esfera social de los criados —el Canónigo Ester, Martineta—, pero también en boca de Doña Jerónima, esposa de Juan Fernández de Heredia. Dieciocho de estas intervenciones son del Canónigo Ester y las otras tres son de doña Jerónima (dos) y de la criada Martineta (una). De acuerdo con Romeu i Figueras: «les escenes millors són precisament aquelles en què figuren els fragments catalans» (1988: 55), porque en ellos se exhibe la mayor expresividad teatral (Massip, 2012) y son un testimonio, en parte, de aquel teatro profano catalán que perdió su relevancia y del que hoy restan tan escasos documentos. Anteriormente a la publicación de *El cortesano* (1561) hay noticia de obras teatrales bilingües o plurilingües, como es el caso de Torres Naharro y su *Seraphina* (1514), en el que una quinta parte de la comedia está escrita en catalán (Massip, 1986: 253). Otra de las piezas teatrales que utiliza el catalán, entre otras lenguas, es *La vesita* de Juan Fernández de Heredia. El dialecto valenciano, en efecto, es el que emplean las criadas, pero también las nobles, como su mujer Doña Jerónima Beneito (quien igualmente participa activamente en *El cortesano* y en la misma *Farsa*).

El cortesano (1561) se sirve de muchas lenguas pero las que mayor preponderancia poseen son el castellano y el catalán. A la vez, hay personajes que se expresan en catalán continuamente, a lo largo de toda la obra, como es el caso del Canónigo Ester o de su compañero el bufón Gilot.¹⁴² Asimismo, destaca el caso excepcional de Jerónima Beneito porque emplea las dos lenguas y progresivamente se decanta por el uso del catalán

¹⁴¹ Véase Fuster (1976).

¹⁴² Sánchez Palacios proporciona una tabla con todas las intervenciones en catalán de cada jornada (2015: 290-291).

(Sánchez Palacios, 2015: 292). Según Romeu i Figueras, el catalán que aparece en *El cortesano* no es tan rico como el de *La vesita*:

La llengua és el català de València de l'època, però més afectat de castellanismes que el dels textos de Juan Fernández. L'estil i expressió, ben estimables per llur precisió i llur vivacitat, no hi són, però, tan vigilats ni elaborats com en els versos de *La vesita*. (1988: 60)

En la *Farsa*, el diàlogo interrumpido de carácter burlesco se entremezcla con unidades líricas, entre las que destacan las canciones y los motes, y con unidades narrativas, consistentes fundamentalmente en juegos de palabras y proverbios morales. Es en el empleo recurrente de estos elementos compositivos donde el autor, como en el resto de *El cortesano*, demuestra su pericia y conocimiento humanístico, además de dotar a la obra de una profundidad, densidad y hasta calidad estética y literaria. En efecto, la *Farsa* contiene una serie de unidades líricas y narrativas que poseen influencias clásicas o contemporáneas y que son merecedoras de un comentario y análisis detallado.

Seleccionamos en la *Farsa*, a modo de ejemplo, dos unidades líricas que coinciden con dos canciones. La primera de ellas sería: «¿Quién os ha mal enojado mi buen amor, quién os ha mal enojado?». La canción se halla recogida en el *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos xv a xvii)* de Margit Frenk, en el apartado de las canciones de amor gozoso (nº 446). Frenk aporta como variantes principales las del *Cancionero* (1508) de Ambrosio Montesino y la ensalada «Vos havéys perdido el seso», incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia. La variante de Montesino es interesante, porque altera la temática amorosa, transmutándola al ámbito divino: «¿Quién te ha niño tornado, / eterno Dios? / ¿Quién te ha niño tornado?». Asimismo, destaca la variante que se ofrece en el romance «Ay Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara», en *Primavera y flor de romances* (1856): «¿Qué es aquesto, doña Lambra?, / ¿quién te ha querido enojar?». Pero Milán le saca más punta todavía a los versos, al traducir al catalán una variante y ponerla en boca del Canonge, como si fueran un eco y una respuesta personal suya, al final de la *Farsa*: «Que l'amor ab lo que enuja, desenuja».

Ya en la Primera Jornada de *El cortesano*, de hecho, se localizan variantes de esta canción en los diálogos entre el matrimonio de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito: «Dixo Juan Fernández: ¿Quién os hizo trovadora, mi señora? ¿Quién os hizo trovadora?»; «Dixo Juan Fernández: / Quién os ha mal enojado, mi buen amor, que me

hezistes corredor? / Respondióle su muger: / Quién os hizo paxarero, cavallero? Quién os hizo paxarero?».

La segunda canción se presenta con su primer verso: «Bella de vós só enamorós» (2001: 433). La forma métrica de la estrofa a la que pertenece este verso consiste en un cuarteto de eneasílabos y pentasílabos de rima consonante, que Luis Milán modifica ligeramente, pero que conserva una evidente influencia directa, en principio del poema de Joan Timoneda en *Flor d'enamorats*: «Bella, de vós só enamorós. / Ja fósseu mia! / La nit i el jorn, quan pens en vós, / mon cor sospira». Pero también, indirectamente, de la versión del poema de Pere Serafi que se incluye musicado por Mateo Flecha el Viejo en el *Cancionero de Uppsala*: «Bella de vós som Amorós, / ja fósseu mia. / Sempre sospir quant pens en vos, / la nit i el dia». Teniendo en cuenta la proximidad de los dos ejemplos aducidos, a los que suma el de la *Farsa*, hemos de deducir, como hace Romeu i Figueras al estudiar la poesía de Serafi, que la canción podía ser una de las más populares en aquella primera mitad del siglo XVI.¹⁴³

En cuanto a las unidades narrativas, si buscamos ejemplos representativos, destacaríamos el uso de frases vinculadas al mundo eclesiástico, pero que se trasladan y adaptan con frescura al marcado carácter burlesco de la *Farsa*. De este modo, leemos desde advocaciones irónicas, como «Per Deum verum, per Deum vivum *cortesano* contiene, además, todo», hasta adaptaciones burlescas de frases bíblicas, como: «Lo que ha unido Dios no lo separe el hombre» (Mateo, 16: 9), cuando afirma el Canónigo Ster: «Quos diabolus conjungit, homo non separet». *El cortesano* constituye un arsenal de refranes y frases proverbiales. Si nos limitamos a las pocas páginas de la *Farsa*, leeremos, entre otros: «Riñen las comadres y dícense las verdades», refrán expresado por Doña Jerónima. O, como ejemplo en catalán: «eixir del foch y donar en les brases», variante de un proverbio todavía en uso: «sortir/eixir del foc per caure en les brases».

En conclusión, la *Farsa del Canonge Convida-festes* es una pieza dialogada que no se puede calificar de totalmente teatral, debido a la falta de acotaciones y a la distorsión y desajuste entre el tiempo y la acción. Sin embargo, el reflejo evidente de una realidad de personajes-actores (empezando por el propio Canonge Ester) y de una representación que se pudo haber dado no sólo en una, sino en varias ocasiones, hace no sólo que la

¹⁴³ El ejemplo ha sido legado a la tradición de la literatura catalana hasta el siglo xx, como comprobamos en las reminiscencias que tiene en Josep Carner: «amor, amor, sóc amorós / de vós» (*apud.* Medina, 1998: 49). La canción, por otra parte, forma parte hoy del repertorio habitual de las corales de los distintos territorios de habla catalana. Romeu i Figueras la incluye en su *Corpus de antiga lírica popular* y estudia esta composición (1999).

teatralidad sea un ingrediente esencial para su análisis, sino que la *Farsa* se convierta en un texto determinante para el estudio de la evolución de la teatralidad cortesana. De hecho, el protagonismo del personaje del Canónigo Ester permite que el lector conozca una de las figuras más peculiares dentro de la corte virreinal valenciana del siglo XVI y descubra una faceta imprescindible —la de la burla bufonesca— en la cotidianeidad palaciega.

3.4.3. Examen de una selección de unidades líricas

La amalgama de unidades con diversa naturaleza que se halla en *El cortesano* supone un verdadero reto para el investigador que decida enfrentarse a ellas. A lo largo de las seis Jornadas van apareciendo un nutridísimo número de composiciones líricas de todo tipo que testimonian el gusto poético de la época, desde formas tradicionales hasta formas algo más novedosas. En un apartado anterior hemos realizado la catalogación de las unidades siguiendo su tipología. Aquí nos proponemos presentar un análisis algo más detallado de algunos ejemplos relevantes de la Primera Jornada. No nos podíamos plantear un análisis exhaustivo, ni siquiera representativo, de las decenas de unidades señaladas, por lo que nos limitaremos al comentario de una selección que sirva como ejemplo de lo que podría ser un examen del paradigma completo de esta clase de unidades en la obra.

La poesía cancioneril refleja lo que había sido y era un *modus vivendi*, un hábito social directamente relacionado con ese tipo de producción literaria. La sociedad medieval había creado «una identidad simbólica a base de cacerías, torneos y cortes de amor e incluso, a veces, borrando límites entre vida y literatura» (Pérez Bosch, 2009: 64-65), identidad que cuenta con un ejemplo más que representativo en la obra de Luis Milán.¹⁴⁴ La temática amorosa, pero temática expresada de manera breve y ambigua —por sintetizarlo en dos ideas fundamentales, relativas a fondo y forma—caracteriza esa lírica, desde sus inicios en las cortes provenzales.¹⁴⁵ Y esos dos rasgos esenciales van a tener su continuidad y confirmación también, efectivamente, en la poesía de la que hallamos testimonio en *El cortesano*.

Los versos de *El cortesano* hacen uso sistemático de cinco recursos o grupos de recursos fundamentales de la *elocutio* retórica: la *brevitas*, la *disputatio* dialéctica, la citación, la antítesis (atenuada muchas veces como contraste o paradoja) y la

¹⁴⁴ Véase la evolución generacional de la poesía cancioneril del siglo XV en Pérez Bosch (2009), sintetizada por Sánchez Palacios (2015). A partir de distintos trabajos, en especial de Vicenç Beltran, Pérez Bosch establece cuatro etapas distintas: 1. Poetas entre 1375-1385. 2. Momento de plenitud, poetas nacidos entre 1425-1479. 3. Producción en el reinado de los Reyes Católicos. 4. Desde la publicación del *Cancionero general* hasta el 1573.

¹⁴⁵ Como dice Sánchez Palacios: «La poesia amorosa de cançoner va tenir una gran presència en la lírica castellana del segle XV i del començament del segle XVI. Sovint ha estat bandejada de l'estudi per part dels investigadors que van criticar algunes de les característiques que ara hem de reconèixer com a definidores d'aquesta escola poètica: la brevetat i la ambigüitat» (2015: 196).

annominatio.¹⁴⁶ La *brevitas* se desarrolla principalmente en los géneros breves como la esparsa, el villancico, la canción y el mote de invención. La *disputatio*, en la línea del *tornejamen* trovadoresco, provoca una tensión entre argumentaciones y refutaciones en el diálogo. La citación puede ir desde la copia literal o directa hasta la manipulación o acomodación del texto ajeno. Igualmente, la antítesis y la paradoja (antítesis aparente) permiten contrastar lexemas o discursos opuestos, produciendo ambigüedad. Por último, la *annominatio*, como recurso de repetición léxica incluye alguna variación fónica que produce cambios de significado de distintas clases: como paronomasia, políptoton o *derivatio*.¹⁴⁷

En este análisis, vamos a incluir ejemplos de algunas formas estróficas y métricas vistas en la catalogación anterior observadas en la Primera Jornada, exceptuando dos, el soneto y la quintilla. El primero está bien estudiado, monográficamente, por Ravasini (2014), mientras que las quintillas no aparecen exentas, sino integradas en décimas. Por tanto, organizamos la información siguiendo composiciones métricas fijas de mayor tamaño —coplas, octavas, décimas, redondillas y cuartetos—, composiciones métricas de menor tamaño —motes, tercetos y pareados— y composiciones métricas no fijas —romances y unidades de lírica popular tradicional.

COPLAS (LC)

Analizaremos cuatro composiciones que aparecen con formulación casi idéntica en el *Proceso de coplas* de Juan Fernández de Heredia estudiado exhaustivamente por Villanueva (2011), más otras cuatro.

1. «NO SE VIO MEJOR EMPRESA»

Esta novena se introduce en el acto I.2, escena 6, en medio de una intervención extensa de Luis Milán:

¹⁴⁶ Coinciden básicamente con los que Pérez Bosch selecciona en su análisis de la poesía cancioneril del grupo de valencianos en el *Cancionero General* de 1511, basándose fundamentalmente en la tipología establecida por Casas Rigall (1995).

¹⁴⁷ La paronomasia se caracteriza por tener semejanza entre las palabras, pero disimilitud semántica; el políptoton sufre una variación léxica por su flexión nominal o verbal; la *derivatio*, que puede confluir con las dos anteriores, emplea las flexiones derivativas a partir de un lexema determinado.

No se vio mejor empresa
ni azuleja mas galana,
tan turco soys con la grana,
como con l'azul turquesa.
Azulejo, mi señor,
turquesa contra caýda,
no tengáys ningún temor,
que no caeréys d'amor
en vuestra vida.

El contexto en el que surge este poema viene marcado por la burla que Juan Fernández de Heredia hace sobre don Diego Ladrón: «A no dezirse vuestro cavallo Mahoma, pensáramos que soys moro». La respuesta de este da pistas sobre el motivo de la copla que le compone Milán:

Mas antes yo lo soy, después que moro con vuestra amistad, aunque más lo parecistes vos, el tiempo que truxistes la turca de grana, que enojastes en traella a dos veranos de caliente y a tres inviernos de frío; que don Luys Milán se acordó d'esto en una copla que os hizo, haciéndoos turquesa, quando sacastes una ropa larga de paño azul.

La burla de los ropajes de Juan Fernández de Heredia es el principal motivo de la composición de Milán. La respuesta que Juan Fernández da a Milán mediante otra copla se analizará posteriormente. En el poema destaca el juego poético con los términos «turco/turquesa» y el políptoton «azul-azulejo». En cuanto a la estructura formal, la copla se forma mediante una redondilla (abba) y una quintilla —no exacta en el octosilabismo, ya que el último verso es pentasilábico— con rima consonante (cddcd). Casi idéntica composición contiene el *Proceso de burlas* de Juan Fernández, en el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya, donde el poema núm. 3 es el siguiente:

Nunca vi mejor empresa
ni azuleja más galana.
Tan turco soys con la grana
como con l'azul turquesa.
Azulejo, mi señor,
turquesa contracaýda.
No tengáys ningún temor,
que no caeréys de amor
en vuestra vida.

El contexto de viene explicado a partir de la rúbrica siguiente: «Scrive don Luis del Milán a don Joan Fernandes sobre que se avia quitado una ropa de grana y puesta una azul» (Villanueva, 2011: 82). En la edición de las *Obras* de 1562 la rúbrica se simplifica: «De don Luys Milán a una ropa azul que don Juan Fernández traýa».

2. «SEÑOR UT, RE, MI, FA, SOL»

Este poema se localiza en II. 2, escena 1, copla 1. La intervención de Luis Milán es la siguiente:

Señor, vt, re, mi, fa, sol,
Ioan Fernández sin par,
ogaño os podrán pescar
en la mar por verderol.
Vn tiempo fuýstes pajel,
trayendo turca de grana.
Yo no sé por qual desgana
dexastes la color de [é]l
por vna [e]sperança vana.

Suplicos se os acuerde
sobre tal caso scrivir.
Si no, hauremos de dezir:
¡Adelante los del verde!
Y a refrán tan conocido,
por quitar murmuradores
dad razón a trovadores,

si de verde os soys vestido
por yr verde en los amores.

Por mote no lo toméys,
pues es pregunta que os pido.
Si no, yo seré el corrido,
si vos desto os corréys.
Y perdone la ocasión
que lo verde me ha dado,
que por verderol pescado,
entre platos y vn limón,
al duque os he presentado.

El contexto en el que se enmarcan estas coplas es una competición, escaramuza (como se la denomina en algún momento en el texto) o *tornejamen*. Luis Milán justifica el motivo de la composición de las tres coplas:

Juan Fernández vino al juego de pelota muy canicular en los días caniculares, en cuerpo, sin capa, vestido de monte o de mote, con un sayo y calças y montera de paño y jubón algodonado de fustán. Todo tan verde, que no vino nada maduro, con tan grandes calores como hazía, que no se podía vivir con tafetanes. Y diciéndome don Francisco Fenollet: «¿Qué risa es esta que se ha levantado tan grande?». Yo le dixé: «Del cielo viene lo que por castigo se haze. ¿No véys qual ha venido nuestro amigo, un enero en juliol, hecho un verderol?». Y por esto le hize estas tres coplas.

De nuevo, la vestimenta de Heredia es el motivo de las coplas burlescas de Milán. Se describe una vestimenta verde y sofisticada en Heredia, inapropiada para el juego de pelota al que acude. Habría de ir cómo y suelto (con sayo y calzas), pero va hecho un pincel, con paño y jubón, si bien algodonado con fustán (que es una felpa vulgar). Sintetiza el contraste la última expresión antes del poema, con una paradoja y rima interna: «un enero en *juliol* [«julio»] hecho un *verderol*». Tanto la prosa como el poema incluye y gravitan sobre el juego de palabras entre verde y «verderol». El «verderol» es un pescado, como un pajel, y se presenta como tal («verderol pescado»), pero también es, en catalán, un ave, y además bastante común (*Chloris chloris*; *verdum* o *verderol comú*), como el castellano «verderón» o «pájaro verde». De ahí la sentencia: «Del cielo viene lo que por castigo se haze». Hay que tener en cuenta, además, que «*tenir verderols al cap*»

es locución popular valenciana, en catalán, que significa lo que en castellano «tener pajaritos en la cabeza», «tener poco conocimiento». No hay que perder de vista el cambio de color (de pajel-grana a verderol-verde) del que parece que acusa Milán a Heredia, y que llevaría consigo algún otro cambio de actitud (por «esperança vana») que se nos escapa.

Por lo que respecta a su estructura formal, las tres estrofas contienen nueve versos que combinan una redondilla (abba) más una quintilla (cddcd). No es baladí que el inicio de la primera copla sea: «Señor, ut, re, mi, fa, sol». Milán avisa, antes de transcribir sus coplas: «Si comiençan con puntos de música, fue por burlar de la suya». Esto podría indicarnos que critica así, desde su jactanciosa y evidente superioridad como músico, la poca destreza de Heredia en ese arte, aunque tratándose de unas coplas burlescas probablemente solo estemos ante una pulla más con la que Milán se encarniza burlescamente con Fernández de Heredia. Respecto a la composición similar en el *Proceso* del ms. 2050, la variante se da en el poema núm. 21:

Señor, ut, re, mi, fa, sol,
Juan Fernández sin par,
hogaño os podrán pescar
en la mar por verderol.
Un tiempo fuistes pagel de roca,
quando la grana,¹⁴⁸
yo no sé por qual desgana,
dexastes la color d'él
por una esperança vana.
Suplico's se os acuerde
sobre tal caso escrevir;
si no, abremos de dezir:
¡adelante los del verde!

Y es refrán tan conocido,
por quitar inconveniente,¹⁴⁹
dar razón [a] alguna gente,¹⁵⁰

¹⁴⁸ En *El cortesano*: «trayendo turca de grana»

¹⁴⁹ En *El cortesano*: «murmuradores».

¹⁵⁰ En *El cortesano*: «trovadores».

si lo verde os ha¹⁵¹ vestido,
o vos a él de accidente.¹⁵²

Por mote no lo toméys,
pues es pregunta que os pido,
si no yo seré el corrido
si vos d'aquesto os corréys.
Perdone la ocasión¹⁵³
que lo verde me á dado,
que por verderol pescado,
entre platos y un limón,
al duque os he presentado.

La rúbrica que acompaña al poema es la siguiente:

Réplica de don Luis del Milán a don Juan Fernández; y diola al duque; y el duque la dio al gobernador don Luis Ferrer¹⁵⁴ para que la diese a don Joan; y así el gobernador se la embió. Tócale en ella aver dexado la ropa de grana y la azul y aver tomado lo verde.

Aunque el tono de escarnio siga siendo el mismo, la composición es una réplica que Milán envía al Duque de Calabria, mientras que en *El cortesano* inicia la competición de coplas que tiene lugar tras la comida. La rúbrica de las *Obras* (1562) sigue la rúbrica del ms. 2050. Las variantes entre los dos poemas son patentes, pero no hay duda de su origen común. Milán trastoca levemente los poemas en *El cortesano*, cambiando algunas formas léxicas y permitiéndose licencias métricas, pero sin alterar el significado, ni la forma (tres estrofas novenas, de redondilla y quintilla).

En cuanto al aspecto literario, en la primera de las coplas observamos un juego poético entre «grana-desgana-vana». Juan Fernández cambia su color «grana» por el verde azulado del «verderol» —pez limón—. En las zonas catalanoparlantes se emplea el término verderol para referirse a esta especie. La utilización de notas musicales para encabezar poemas la encontramos en la lírica popular que aparece en el cancionero, en

¹⁵¹ En *El cortesano*: «soys».

¹⁵² En *El cortesano*: «por yr verde en los amores».

¹⁵³ En *El cortesano*: «Y perdone la ocasión»

¹⁵⁴ Luis Ferrer, hijo de Jaume Francesc Ferrer, fue gobernador de Valencia y comparte este cargo durante un tiempo del virreinato del Duque de Calabria con don Jerónimo Cabanillas; véase Martí Ferrando (2002).

concreto en las canciones de danza.¹⁵⁵ En la segunda copla, el juego poético sigue el ámbito cromático, se juega con ir vestido de verde, color asociado a la locura, e «ir verde en amores». Se burla de la inexperiencia amorosa de Juan Fernández. La expresión idiomática utilizada en el poema «estar verde» se ha conservado en nuestra lengua actual. Por último, la tercera copla retoma los dos juegos poéticos cromáticos de las dos coplas anteriores y hallamos un recurso frecuente en la poesía de Milán, un políptoton entre «corrido-corréys».

3. «DICHO ME HAN, SEÑOR DON IOAN»

El siguiente poema se localiza en el II.2, escena 1, coplas 6. La intervención de Luis Milán se inicia con una facecia y con la siguiente composición:

Dicho me han, señor don Ioan
que se toma residencia
en la ciudad de Valencia
del officio de galán.
El pueblo está alborotado,
que en cuerpo y desabrochado
remedáys al mallorquín,
dezidme qu'es vuestro fin,
que de risa m[e] [h]e finado.

El poema se relaciona directamente con la intervención anterior de Milán, una facecia que justifica el sentido de la copla (como se verá en otro apartado):

Ítem más salió el señor Ioan Fernández por la iglesia mayor, sin capa y con el sayo desabrochado, para oyr la onzena que es la missa de los perezosos. Y fue tan mortal este peccado que nadie lo quiso absolver, sino el obispo de Fez de vuestra excellencia, que perdona de todos los peccados, y porque supo que no peccó en día de fiesta ni por mostrar su gentil cuerpo, sino por remedar a vn cauallero mallorquín que quiso poner este mal vso en nuestra Valencia. Y fue tan reydo, qu'l señor Ioan no hosó más boluer a pecar en este peccado y por esto fue de las damas perdonado. Pero no se me fue sin copla.

¹⁵⁵ Acerca de la utilización de la notación musical en la lírica popular hispánica véase Romeu i Figueras (1949:60).

El motivo que genera la burla es la forma de vestir de Heredia: «sin capa y con el sayo desabrochado». Y se aclara que el personaje lo hace para: «remedar a un cavallero mallorquín que quiso poner este mal uso en nuestra Valencia». Con respecto al contenido, Luis Milán se burla de la vestimenta de Juan Fernández y utiliza el oficio de galán con sentido burlesco. El poema se compone de una redondilla (abba) y una quintilla (ccddc), la misma estructura formal y el mismo motivo que se aprecian en el poema núm. 23 del *Proceso*:

Dicho me an, señor don Joan,
que se toma residencia,
en la ciudad de Valençia,
del oficio de galán.
Monsoriu me a [a]visado,¹⁵⁶
qu'en cuerpo y desabrochado,
contrahazéys¹⁵⁷ al mallorquín;
dezidme qu'és vuestro fin,
que de risa m'e finado. (2011: 104)

La rúbrica en ms. de las *Obras* el que presenta esta composición: «Réplica de don Luis del Milán, en la qual nota a don Juan Fernández porque un día en verano fue sin capa a l'yglesia mayor» (2011: 104). En las *Obras* de 1562, únicamente se hace referencia al autor y al protagonista y receptor de la copla: «De don Luys a don Juan Fernández». Milán varía ligeramente la composición en los versos quinto y sexto.

4. « ¡BUENO VAYS, SEÑOR DON IOAN! »

En II.3, escena 2, Luis Milán presenta la siguiente composición:

¡Bueno vays, señor don Ioan!
Puesto estáys en buena fama.
Yo [o]s tenía por galán
y [h]anme dicho que soys dama.

¹⁵⁶ En *El cortesano*: «El pueblo está alborotado».

¹⁵⁷ En *El cortesano*: «Remedáys».

Bien podéys cantar de [h]oy más
aquella triste sonada
de Dido desdichada:
«Eneas, pues que te vas
y me dexas tan burlada.»

Este poema tiene que ver con el tema de la despedida de Elisa Dido, tal como la transmitió la *Heroida* VII de Ovidio. Los dos últimos versos fueron populares, probablemente desde finales del siglo XV, como demuestran las variantes en nada menos que cuatro pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVI (entre 1515 y 1552),¹⁵⁸ además de una parodia incluida entre los *Disparates* de Gabriel de Saravia, textos bien analizados por Gamba Corradine (2021a, 2021b).

El poema de Milán, también paródico, aunque en sentido no tan disparatado como el despropósito de Saravia, va precedido en *El cortesano* por una anécdota que lo contextualiza como *refacimento* o *contrafactum* de un poema atribuido a Lope de Rueda:

Bien se os acuerda quando fuystes dama de don Eneas Ladrón, que os sacó a dançar en el Real, estando en serau, la reyna mi señora y su excellencia, y vos no le negastes vuestro cuerpo, que parescistes la reyna Dido, que yva dançando con su Eneas, troyano, como vos con el vuestro, que parecía Eneas gitano, que por parecernos vos tan feo para dama, como él para galán le apodamos camafeo y a vos damafea. Pues fue el caso tan feo que no hallamos con qué salvaros, sino con Lope de Rueda que lo quesistes contrahacer, por dar plazer, a costa vuestra, como esta copla muestra.

El motivo de burla que plantea Milán es el suceso que acontecería en una fiesta del Palacio del Real, donde Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón bailaron juntos. El tema es ciertamente interesante, porque alude a un tema ciertamente tabú: la homosexualidad (Castaño, 2020). Milán acusa a Juan Fernández de haber bailado con don Diego Ladrón, de no haberle «negado el cuerpo», hasta el punto de haber parecido actuar como una mujer (como Dido con Eneas). No puede incidir demasiado en la cuestión, por razones obvias, pero deja caer la apreciación insidiosa como broma punzante, como objeto de chanza y como asunto «feo» («camafeo», «damafeo»), asociando

¹⁵⁸ Se trata de Rodríguez Moñino, 843 (Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1515), RM 842 (Burgos, Juan de Junta, c. 1530), RM 844 (Burgos, Juan de Junta, c. 1530-1535) y RM 931 (Sevilla, Domenico de Robertis, c. 1552) (Gamba Corradine, 2021a: 288-295).

homofóticamente una discriminación sexual con otras, como la étnica o la religiosa: el «Eneas gitano». Porque «Ladrón» (Diego Ladrón) se equipara a «gitano», y éste a «homosexual», en una época en que los «gitanos» o «egipcianos» eran proscritos y expulsados de España, como lo habían sido en 1492 los judíos (Szászdi, 2009). Esta acusación desviada y burlesca, con la velada alusión a los judíos iría en la misma línea de la que acabamos de comentar, en el ejemplo anterior, que aparece en el *Cancionero de Juan de Molina* de 1527.

La homosexualidad se atenúa tal vez como travestismo. Lo apunta Gamba Corradine:

La cita del poema se introduce dentro de un diálogo que recuerda una escena dramático-burlesca de travestismo entre dos hombres, donde uno representa a la dama. Se compara aquí a estos dos personajes con los amantes clásicos, en un tono de crítica y sátira: se juzga la entrega física de Dido a Eneas, y a este se le llama «ladrón» y «gitano». Aunque el contexto en el que la escena se representó resulta algo oscuro, es evidente que la copla se utilizó allí en un sentido paródico. (2021: 387)

En cuanto a la estructura formal del poema, se trata de una novena compuesta de cuarteta (abab) y quintilla (cddcd). Sin embargo, la copla que aparece en el *Proceso*, al mutar el orden de los dos versos primeros, se compone de redondilla (abba) y quintilla. En esta obra, la rúbrica contempla el mismo motivo de composición: «Réplica de Don Luis del Milán a don Juan Fernández, porque avía dançado con un cavallero llamado don Eneas, y avía hecho la dama» (2011: 108). Aunque en *El cortesano* se explica de mejor modo, la rúbrica del *Proceso* explicita el tabú: «avía hecho la dama». El poema n. 27 del *Proceso* es el siguiente:

Donosa está vuestra fama,
bueno vays, señor don Joan,¹⁵⁹
yo's tenía por galán
y anme dicho que soys dama.
Bien podéys cantar de oy
más aquella triste sonada
de Dido, la desdichada:
«Eneas, ¿por qué te vas,
y me dexas tan burlada?»¹⁶⁰

¹⁵⁹ Intercambio de versos 1-2 en *El cortesano*.

¹⁶⁰ En el *El cortesano* y los pliegos estudiados por Gamba Corradine: «pues que te vas...».

La importante influencia greco-latina en *El cortesano* explica la introducción del binomio trágico Dido y Eneas en un contexto de poca afectación sentimental. Se emplea como un elemento intensificador de la burla hacia Juan Fernández de Heredia. Por otra parte, la modificación de los versos iniciales produce un cambio sustancial en la forma de la composición, en el caso de *El cortesano* incluye en sus primeros versos una cuarteta, y en el caso del *Proceso* una redondilla.

Por lo que se refiere a los siguientes cuatro ejemplos, las composiciones no están presentes en las obras de Heredia, pero dos de ellas son réplicas a coplas que se incluyen y ya se han analizado previamente en este estudio. Otros ejemplos que se dan son presentados en la obra por Francisco Fenollet y Diego Ladrón.

5. «NOMBRAR MI ROPA AZULEJA»

En I.2, escena 6, Juan Fernández de Heredia presenta el siguiente poema:

Nombrar mi ropa azuleja
de azulejo fue tomado:
paresce que [h]auéys sacado
vestido de ropa vieja.
Turco y turquesa me hezistes:
corristes carrera vana.
Búfalo me parescistes,
que l'azul aborrescistes
por la grana.

El poema se ofrece como réplica del ejemplo primero en la misma escena, de modo que el contexto en el que se ubican es el mismo. Heredia trata de defenderse de las pullas que Milán le ha lanzado a propósito de su vestimenta, pero antes se advierte lo siguiente:

Y recibid esta con perdón que os haze búfalo, por ser animal que aborresce la grana y a toda cosa que con ella stá. Pues mi ropa azul aborrescistes, por vos auer sacado tras ella mi turca de grana, que me quesistes matar a motes quando la traýa, assí como el búfalo quiere quitar la vida a quien la trae. Y la respuesta que doy a vuestra copla es esta:

El tema alude a la lucha tauromáquica, entre el toro («búfalo») que «aborresce la grana», es decir, que se enfurece y arremete contra el trapo rojo; de ahí el «matar a motes» como el toro al toreador. Las fiestas de toros y cañas no gozaban aún del prestigio y la importancia que adquirirían a partir del siglo XVIII, pero ya existían en muchas villas de la Península. Formalmente, estamos de nuevo ante novena, compuesta de redondilla (abba) y quintilla octosilábica —excepto el último verso que es tetrasilábico— (cdccd). El autor recurre a la *annominatio* de diferentes modos. Por un lado, utiliza la paronomasia en los ejemplos «azuleja-azulejo» y «turco-turquesa». Por otro, el políptoton verbal de «parescer»: «paresce, parescistes».

6. «SEÑOR: RE, MI FA, SOL, LA»

En II. 2, escena 1, copla 2, Juan Fernández de Heredia presente el siguiente poema:

Señor, re mi, fa, sol, la,
respondo al, vt, re, mi, fa, sol
vuestro, galán.
De vos se quexa mi águila
que la hizo verderol
vuestro milán.
En el vuelo se ha mostrado
vuestro milán como encaxa en amor.
Quien tras águila ha bolado
sí por verderol se abaxa,
es pescador.
Vos hazéys lo que hazer suele
el milán en su bolar,
por biuir sano.
Que por muy alto que buele
l[h]auemos visto abaxar
por vn liuiano.
Esse milán que tenéys,
daltibaxo es su gran buelo
en llano y sierra.
Cantad lo que vos hazéys,

que buelo hasta el cielo
y quedó en tierra. [D-r]
Las damas os desengañan,
que nos quieren mirar más
si las miráys.
Pues vuestras cosas engañan,
todo es, Pedro, por demás
si festejáys.
Dizen que os han descubierto,
que soys muy desamorado
en amores.
Quel primer día soys muerto
y al tercer resucitado
sin dolores.

Esta composición consiste en una réplica a las coplas de Luis Milán que se han analizado en el ejemplo segundo. Antecede a ellas una facecia vinculada temáticamente al contenido burlesco de las coplas. Las alusiones bisémicas son evidentes y explícitas en las dos coplas primeras, haciendo referencia a Milán, identificado con el milano. Esta ave en la poesía cancioneril aparece como signo de mal augurio, de modo que adquiere connotaciones negativas —aquí también, pero dentro de lo humorístico— en algunos poemas (Rodado 2011: 382); en cuanto al «verderol» se puede referir al pez limón de la familia del jurel. La identificación en el poema del águila (dama) y el hecho de que el milano (Milán) la hiciese «verderol» sirve para metaforizar el menosprecio que supuestamente Milán hace de su mujer. En versos siguientes, Fernández de Heredia acusa a Milán de ser infiel: «quien tras águila ha bolado / si por verderol se abaxa / es pescador», donde la similitud entre «pescador / pecador» es evidente. La alegoría en torno al milano continúa en la segunda copla, donde su vuelo simboliza la dignidad del hombre cortesano. El «yo» poético (Juan Fernández de Heredia) vuelve a encarnizarse con Milán: «Que por muy alto que buele / l'avemos visto abaxar / por un liviano».

Formalmente, se emplean las conocidas como «coplas manriqueñas», a partir de Jorge Manrique, que, aunque las popularizó en las *Coplas a la muerte de su padre*, no fue el primero, ni sería el único en hacer uso de las mismas. Se trata de tres grupos de sextillas

dobles, compuestas por dos octosílabos y un tetrasílabo o pentasílabo, en rima: abcabc-defdef.

La *annominatio* se articula aquí a través de políptotos, como el formado sobre el lexema «hacer»: «hazéys-hazer-hazéys»; sobre «volar»: «bolar-buele-vuelo-bolado»; sobre «amor»: «desamorado-amores»; o sobre «engañar»: «engañan-desengañan». La *derivatio* se presenta también en la segunda copla: «abaxar-daltibaxo».

7. «TENED AL REY, TROVADORES»

Diego Ladrón ofrece este poema en II. 2, escena 1, copla 6:

Tened al rey, trovadores,
qu'el rey m[e] [h]a dado poder
que presos pueda traer
a quien son copleadores.
Copleadores parecéys
porque mucho os encendéis,
que burlas no s[e] [h]an de alargar,
ya os podéys espauilar,
que gran páuilo tenéys.

La copla cierra la escena que antecede al resultado de la competición de Coplas, por lo que los «trovadores» son sin duda Luis Milán y Juan Fernández de Heredia. Su forma métrica es la ya conocida de redondilla y quintilla. Se emplean nuevos recursos: la anadiplosis, entre los versos cuarto y quinto: «a quien son copleadores. / Copleadores parecéys»; y la falsa figura etimológica en «espabilar-pávililo». El poema 13 del *Proceso* del ms. 2050 presenta una variante interesante:

Obispo me parecéys
pues lo soys en continuar,
obispalmente coméys,
obispalmente bevéys,
Dios os guarde d'enbeudar.

Las similitudes entre ambas son explícitas en la utilización de los verbos: en ambos casos se combinan el uso del infinitivo y la segunda persona. La revelación de estas semejanzas nos puede ayudar a iluminar el modo de escritura de Luis Milán, a quien pertenecen las dos composiciones.

8. «NO CAYGO BIEN EN LA CUENTA»

Esta unidad lírica se presenta en II. 2, escena 1, copla 3.

No caygo bien en la cuenta
y he caýdo de quién es,
que esse sayo que traés
a los dos os descontenta.
Para sayo, más es cuera,
para cuera, más es sayo,
librea pensé que fuera,
digámosle sayocuera
o, si queréys, cuerasayo.

Luis Milán endilga otra copla burlesca a Juan Fernández de Heredia, precedida de la siguiente justificación:

Señor duque, si estuviese en mi mano lloraría, por no dar en reýr de lo que diré. Que no sé como lo diga, que ya me río del sayete de paño naranjado que sacó el señor Ioan Fernández para ruar [«pasear por la rua»], o reýr a hora de vueltas. Y estaua guarnescido con vna trepilla o tripilla cortesana de terciopelo negro, que tan negro terciopelo nunca vi. Pues fue tan reýdo por la trepilla como trepado de todos, por ser tan corto como viscaýno y tan estrecho como catalán, que don Diego Ladrón, en vna copla que le hizo, le dixo que era sayopaje, y don Francisco Fenollet, en otra, le apodó a sayomono, y yo, a cuerasayo, como en esta copla vuestra excellencia verá.

El mismo juego de palabras se utiliza en el número 19 del *Proceso* del ms. 2050:

No quiero caer ni cayo,
y cayo bien en lo que es,
qu'esa cuera que traés
me pareçe cuera y sayo».

En *El cortesano*, el personaje del que se habla lleva un sayo; en el *Proceso*, una cuera («especie de chaqueta de piel, que se usaba sobre el jubón»), pero los dos emplean el mismo verbo «traer», y una variante complementa los juegos de la otra: «caygo», «cayo» y «sayo». El contraste implica una distinción social, en términos de elegancia, puesto que el sayo era prenda vulgar, frente a la cuera, prenda de corte y elegancia.

Dentro de la forma habitual de la novena (redondilla y quintilla), destaca el políptoton del verbo «caer» («caygo-caído») y el enrevesado juego de palabras, basado en la libre combinatoria léxica —«sayo, cuera, cuerasayo, sayocuera»—, que produce retruécanos enlazados en los versos quinto y sexto, y octavo y noveno.

«INVENCIONES/MOTES»

En *El cortesano* hay una serie muy limitada, pero también muy significativa de fragmentos versificados, que corresponde a lo que se suele llamar «invenciones poéticas».

1. «INVENCIÓN 1: EL DUQUE DE CALABRIA Y DOÑA GERMANA»

Salió el real duque de Calabria y la reyna Germana muy ricamente vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro, por inuinción, muchas matas de retama, que los granos dellas eran muy gruesas y finas perlas orientales de gran valor. Diciendo a todas las damas:

—MI INVENCIÓN TRAYGO POR MOTE

A esto respondió la reyna con vnos celos cortesianos y dixo:

—LA RETAMA ES MI AMOR Y VOS DELLA EL AMARGOR

Dixo el duque sonriendo:

—Mi amor es la retama, por mostrar sobrado amor. Que en mí no [e]stá el amargor, sino en mi dama.

La retama de esta «inuinción», al igual que otras plantas como la hiedra, tiene una extensa tradición en la literatura española (López Alemany, 2009: 319-320). Su amargor se ha utilizado para simbolizar diversos aspectos de la vida como la tristeza, la muerte o las penas de amor. También, se puede referir a su belleza y el dulce olor comparables con el tomillo y el jazmín. El estudio de Navarro Durán (1983) resume la fortuna literaria de

la retama aportando ejemplos específicos de su uso de todas las épocas, pero especialmente de la clásica. Destaca de entre las numeras citas: «De la retama la rama / de la rama la corteza, / no hay bocado más amargo /que amar donde no hay firmeza». Pero el mejor precedente de esta invención es, que conozcamos, la lucida por Diego López de Haro, tal como se encuentra recogida en el *Cancionero general*, donde el noble aparece vistiendo una capa bordada con una retama verde con la flor amarilla y un mote que reza: «Es la rama el esperança / mas su fin es de manera / que la flor la desespera» (*Cancionero general*, fol. cxxxxi).

En nuestro caso, el Duque no aporta un «mote», sino que mediante el empleo de un octosílabo afirma que su imagen sobra para expresar lo que desea: «Mi inuinción traygo por mote». Se plantea aquí una ambigüedad, lo que Milán señala como «palabras de dos sentimientos», ya que no se puede adivinar si el Duque lo emplea con un carácter positivo, refiriéndose a la belleza de su esposa, o refiriéndose al amargor de la planta. Siguiendo a Sánchez Palacios (2007) y López Alemany (2009), doña Germana contesta al Duque con su lengua afilada —denominada por López Alemany como «lengua spada»— y alude ambivalentemente al carácter infiel de su marido, no traspasando los límites del «buen palacio» (Sánchez Palacios, 2007: 419): «La retama es mi amor y vos della el amargor». La reacción del duque, sonriendo a la pulla de doña Germana, marca de nuevo el carácter ambivalente del término, pues el suave amargor de la retama no es siempre considerado negativo, sino una de las virtudes de esta planta, la cual tiene facultades medicinales (Navarro Durán, 1983: 215).

2. «INVENCIÓN 4: DON LUIS MARGARITE Y DOÑA VIOLANTE MASCÓ»

Vino a esta caça don Luys Margarite y la señora doña Violante, su muger, con ropas muy bien diuisadas y ricas de terciopelo, afforradas de tela de oro. Y entre vnos recamos y brosladuras de cañutillo estauan vnas medallas, y en las del marido los rostros d'el y su muger, que se mirauan el vno al otro, y el mote dezía:

«VIOLA ANTE MI DESSEO QUE LA VEO»

Y en las medallas que la señora doña Violante traía estauan vnas manos con el puño cerrado y el dedo más pequeño, alto, que se nombra el margarite, y el mote dezía:

«MI MANO MUESTRA CON RAZÓN, QUIÉN ESTÁ EN MI CORAÇÓN»

El diálogo entre los vestidos de don Luis Margarite y su esposa, doña Violante, juega con la complejidad de los enigmas. En el primer mote se ofrece un juego de calambur con el nombre de la dama: «Violante-Viola ante». Además, se emplea un políptoton con el verbo ver para testimoniar la imagen de la amada en la medalla, de modo que se proporciona el vínculo entre lo visual y el texto. Por otra parte, el segundo mote se entiende únicamente si el lector visualiza la imagen que se describe del puño cerrado con el meñique sobresaliendo. Ese meñique se llama «margarite», como en valenciano, incluyendo así una *annominatio*: «Margarite (dedo)-Luis Margarite».¹⁶¹ Esta unidad puede hacer referencia a un signo de gestualidad dentro de «Mi mano muestra con razón», lo que nos hace plantear la posibilidad de que, aparte del emblema bordado en sus vestidos, doña Violante estuviera con el meñique levantado mientras aparecía ante la corte.

La utilización del nombre de la dama y el apellido del hombre dotan a la invención de un carácter lúdico e ingenioso que demuestra la agudeza retórica que posee Luis Milán. Las connotaciones positivas amorosas que ofrece esta empresa contrastan con el diálogo posterior sobre los celos que enfrentan al marido y la mujer.

3. «INVENCIÓN 9: DON MIGUEL FERNÁNDEZ Y DOÑA ANA MERCADER»

Vino a esta caça don Miguel Fernández y la señora doña Ana, su muger, con ropas de monte de terciopelo naranjado llenas de muchos oýdos broslados que [e]staván entre vnas obras que hazían muy buen matiz de cordonzillo de hilo de plata y seda verde. Y los motes que en sus monteras traían dezía el del marido:

«TODO ESTOY HECHO OÝDOS, EN SENTIROS POR OÝROS»

Y el de la señora doña Ana su muger dezía:

«TODO ESTOY HECHO OÝDOS,
DEL QUE OYGO DE MARIDOS»

¹⁶¹ Hay que señalar que el dedo pequeño se puede llamar en valenciano «margarite» (aunque el DCVB no recoge el término). Bajo la voz «meñique», María Moliner explica en su Diccionario que procede de «un antig. ‘margarique’, variante de ‘margarite’, del fr. antiguo ‘margariz’, traidor, por el papel de acusón que se atribuye al dedo meñique en el folklore infantil». La tradición popular dice que el dedo con el que Cristo escribió en la arena era el meñique, el más acusica de los dedos: bajo esa etiqueta, ha pervivido hasta el folklore moderno. Es inequívoca también la formulación de conjuro o ensalmo de esta bendición apócrifa.

La invención siguiente toma como elemento visual uno de los órganos sensoriales del cuerpo: el oído. No es el único ejemplo en *El cortesano*. La invención que narra la entrada de don Francisco Fenollet recurre igualmente a otro sentido, en este caso el de la vista. Ambos vestidos están decorados de igual forma, con oídos bordados en un ropaje de color naranja, lo que sugiere una connotación positiva amorosa, porque simboliza la firmeza y la constancia.

El análisis conjunto de los dos motes: «Todo stoy hecho oýdos / en sentiros por oíros» y «Toda stoy hecha oýdos / del que oigo de maridos», permite destacar algunas características: el paralelismo del primer verso, el uso repetitivo de «oídos» y el empleo del poliptoton (variantes de un lexema) sobre verbo «oír». Rasgos que dotan a la invención de un carácter burlesco e ingenioso. De hecho, para Sánchez Palacios el mote de doña Ana probablemente advertiría sobre una supuesta infidelidad por parte del marido (2015: 224).

4. «INVINCIÓN 11: DON BERENGUER AGUILAR Y DOÑA LEONOR GÁLVEZ»

Salió don Berenguer Aguilar y la señora doña Leonor Guálvez, su muger, con vnos vestidos de terciopelo leonado, y el marido traía vnos círculos redondos de plata, con vn león de oro dentro dellos, que tenían este letrero:

«LEONOR DE ORO ES MI INVINCIÓN,

COMO MUESTRA ESTE LEÓN»

Y la muger sacó vnas águilas bolando, brosladas de hilo de oro, y en vna montera traía el mote que dezia:

«TRAS ÁGUILAS FUE MI BOLAR»

El león y el águila de esta «invención» son dos símbolos connotativos positivos que representan el poder real según los bestiarios medievales. Teniendo en cuenta el análisis de Morales Muñiz (1996), el águila y el león representan el poder, y en algún caso el león se asocia con la generosidad. El letrero de Berenguer Aguilar sí referencia la parte descriptiva previa, es decir, se relacionan el objeto y el texto. Igualmente sucede en el caso de doña Leonor, puesto que las águilas doradas bordadas en sus ropajes se vinculan

al mote: «Tras águilas fue mi bolar». Se utiliza en esta invención el recurso retórico de *annominatio* —la falsa *derivatio*— entre el nombre de la dama: «león-Leonor»; y el apellido del hombre: «águila- Aguilar» (Sánchez Palacios, 2015: 217). El empleo del nombre de la dama dentro de la empresa o divisa es frecuente y a continuación veremos un ejemplo de ese grupo. Sabemos que Juana (o Ivana), Catalina, Ana, Guiomar, Isabel, María... encuentran sus nombres escondidos en medio de enigmas poéticos de la época y posteriores. Leonor es más difícil.¹⁶²

Los dos animales representan a los reyes de la naturaleza: el león ha sido considerado como el rey del mundo animal en la tierra y el águila como rey de los animales voladores. Por un lado, desde la Antigüedad el león ha significado un símbolo de diversas deidades, en la Edad Media adquiere un sentido de justicia en la impartición de juicios pero siempre se ha tomado como un emblema de la soberanía y el poder real no sólo en la literatura, sino también en otros ámbitos artísticos y arquitectónicos (Martínez Montero, 2013: 375-376). Algunas de las características asociadas a este animal son la fuerza, la magnanimidad y la fortaleza con los que se pretende sentir identificada la mayoría de la nobleza de alto linaje. Y este matrimonio supone un ejemplo clarificador.¹⁶³

1. «PRESENTO DE LO QUE DAYS / MUERTO, PUES QUE VOS MATÁYS»

En el acto I, 2., escena 2, Luis Vique, tras matar al puerco, declara a su señora Mencía:

«Presento de lo que days: / muerto, pues que vos matáis».

¹⁶² En una demanda adivinatoria propuesta por el valenciano Bernat Fenollar a Francesc Castellví, que recoge el *Cancionero General* de 1514 (núm. 118), se juega a la adivinanza de Eleonor Corbera, cuyo nombre se descubre letra a letra, con acróstico interno. Y Narcís Vinyoles, otro escritor valenciano, se suma a la demanda como tercero, y escribe parecido calambur al que presenta el mote: «Mon esperit està ple de sospita / cercan[t] lo nom per arbres y plantes / però lo ver en part me da sospita / per cotlocar leonor entre les santes. / [...] / Del nom donat al bé de les Corberes / Elionor és, cert, la qu'ens contenta, / e, si no és, no siento quien lo sienta» (El verso final, en castellano). Y antes que estos dos, en *Tirant lo Blanc*, aparecía el mismo juego de palabras: «E otro cavallero era venido primero, que traía otra donzella en el hombro, y traíe en los paramentos y en la cabeça del cavallo un mote que dezía: Enamorados, hazedle onor, pues de todas es la mejor, y esto dixo porque la donzella a quien servía se llamava Leonor» (cap. 189; trad. castellana de 1511).

¹⁶³ En el Diccionario de símbolos de Chevalier señala que para los Bambara —grupo étnico africano—: «el león corresponde a la nobleza en la jerarquía social tradicional» (1986: 639), esta identificación ya se interpretaba en el Renacimiento español y pervive de manera similar en otras civilizaciones y culturas. La imagen del águila ha sido estudiada siempre como otro de los símbolos de poder. Se plantea, en fin, en esta invención una ambigüedad en cuanto al significado de estos animales, tanto uno como el otro pueden estar aludiendo a Cristo (Chevalier 1986; Morales Muñiz 1993), pero en el contexto en que aparece la invención es correcta su interpretación amorosa.

Este mote de dos versos octosilábicos se incluye, por tanto, como parte de la ofrenda que Vique le hace a su señora. La unidad reitera el recurso retórico de la *brevitas* y, aun no tratándose de una invención propiamente dicha, se vincula de algún modo con lo visual, ya que la pieza muerta se identifica con el tipo de amor —supuestamente cruel, mortal— que recibe de su amada. Se implícita el vínculo entre el amor y la muerte, original de la poesía provenzal, que la poesía cancioneril hereda.

2. «QUIEN DE VOS SE VIO MOCHUELO, ¿CÓMO PUEDE SER MOCERO?»

En el acto II.3, escena 4, la «cortesanía» cuarta comienza con la intervención, de nuevo, de doña Mencía. Su marido, Luis Vique, le responde lo siguiente:

«Quién de vos se vio mochuelo, ¿cómo puede ser mocero?»

Se trata de una composición de dos versos octosilábica en la que Luis Vique trata de desmentir las acusaciones de infidelidad («mocero», aficionado a las «mozas») de su esposa doña Mencía. Esta unidad guardaría reminiscencias del poema cancioneril «Quien de vos merced espera», de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que comienza así: «Quien de vos merçed espera / señora, nin bien atiende, / ¡ay qué poco se le entiende!». Quizá la queja hacia la dama sea el vínculo de unión más significativo entre las dos composiciones.

3. «COMO GAVILÁN EN MANO, TAL LEAL FUE MI MOCHUELO, QUE JAMÁS LE VI MOCERO»

La «cortesanía» quinta (II.3 escena 4) se inicia con la intervención de doña Castellana Bellvís:

«Como gavilán en mano, tan leal fue mi mochuelo, que jamás le vi mocero»

Esta dama sigue el correlato temático que iniciaba Luis Vique en su intervención anterior, pero a diferencia de esta, la mujer aquí defiende la fidelidad de su marido, Pedro Mascó. El mote se compone de tres versos octosilábicos y sigue la misma tradición amorosa cancioneril que se contempla en los otros dos ejemplos escogidos. El «gavilán en mano» tenía una larga tradición, como atestigua el *Romance de Gaiferos*, donde «la mano del gavilán», que se le mutila al héroe carolingio de pequeño, es la mano derecha,

la mano de la espada. Tanto en el ejemplo anterior como aquí se emplea el término «mochuelo», que es interpretado en la tradición cancioneril como un mal augurio (Rodado, 2011: 382), de modo que Milán pudo emplear ese simbolismo para dotar a estas cortesánias de un carácter burlesco. No se excluye, al mencionar el vigor del «gavilán» frente al despectivo «mochuelo», un sentido erótico malicioso.

ROMANCES (LR)

El cortesano presenta, como hemos visto, múltiples muestras de textos líricos de diferentes formas estróficas y el romance es uno de los géneros poéticos más importantes de toda la historia de la literatura española y más divulgado y popular en la Edad Media y los Siglos de Oro. El primer romance conservado, como se sabe, data de 1421, «Gentil dona, Gentil dona» de Jaume de Oleza, aunque cabe la posibilidad de que existieran romances desde aproximadamente mediados del siglo XIV. A pesar de que el género esté vinculado, en su vida de variantes, a la tradición oral, se cultivó y prodigó abundantemente en las cortes medievales y renacentistas, empezando por la de los Reyes Católicos, en cuyo tiempo —a partir del *Cancionero General* de 1511 y posteriormente— los romances antiguos son recuperados, adaptados y difundidos como entretenimiento culto y divertimento poético-musical, como demuestran cancioneros como el *Cancionero de Romances* de 1550 o el *Cancionero de Uppsala* de 1555, que contienen secciones donde se incluyen romances tradicionales, glosas y otras composiciones vinculadas a este género lírico (Pérez-Bosch, 2009: 275-285).

En *El cortesano* encontramos varios romances, de distinta temática y extensión, sobre todo a partir de la Segunda Jornada. Destaca el romance de «Durandarte», que aparece en diversos cancioneros (*Cancionero de Constantina*, *Cancionero general* de 1511, *Silva de romances* de 1550) y en el libro de música del propio Milán, *El Maestro* (1536). Pero en el caso de la Primera Jornada, encontramos un solo romance el que pertenece a la «Aquel ciervo cariblanco» en el acto I. 2, escena séptima, cuando un tal Olivarte (de quien no tenemos constancia, pero que parece un apodo sacado de la materia carolingia, entre Oliva y Durandarte) aparece cantando:

Aquel ciervo cariblanco
que corre por aquel llano,
quien fuere mi cauallero,

tráygamelos a la mano.
Días [h]a que yo ensoñé
que mi mal no será sano
sino me traen vn cieruo
cariblanco y rabilcano,
con el pie derecho negro,
que no [e]s de señal villano,
por la propiedad que tiene,
que sabella no es en vano;
quien comiere deste cieruo,
de Cupido será hermano;
no le matara el amor,
que no le dará de mano.

Este romance es una apropiación culta que Milán hace del género, basándose en otro de la materia de Bretaña, que posee una larga tradición: el «Romance de Lanzarote y el ciervo del pie blanco», publicado en su versión más antigua en el *Cancionero de Romances* de 1550 (Amberes, Martin Nucio), que comienza:

Tres hijuelos avía el rey
Por enojo de uno de ellos
el uno se tornó ciervo,
el otro se tornó moro,
Andávase Lançarote
grandes bozes dio la una:
Si fuesse la mi ventura,
que yo casasse con vos
y me diéssedes en arras
—Dároslo he yo, mi señora
y supiesse yo las tierras
tres hijuelos que no más.
todos malditos los ha:
el otro se tornó can,
passó las aguas del mar.
entre las damas holgando;
—Cavallero, estad parado.

cumplido fuese mi hado
y vos conmigo de grado,
aquel ciervo del pie blanco.
— de coraçon e de grado
donde el ciervo era criado.

En los 30 versos siguientes, Lanzarote, en su búsqueda, se encuentra con un ermitaño que le dice que el ciervo ha estado en la ermita, acompañado de siete leones y una leona parida, y que ha dejado siete condes muertos, además de «mucha caballería». Lanzarote se lamenta entonces y maldice a la «dueña Quintañoña» (se supone que la misma del v. 6, quien le había encomendado la empresa), porque «tanto buen caballero por ti ha perdido la viña».

El romance es totalmente novelesco y muy raro de localizar en la tradición oral donde, sin embargo, pervive hasta el siglo XX o XXI. La primera manifestación del romance antiguo es, como hemos dicho, la del *Cancionero de Romances* de 1550, pero se conocería mucho antes, ya que Nebrija emplea algunos de sus versos en su *Arte de la lengua castellana*: «Digas tú, el ermitaño, / que haces la vida santa, / aquel ciervo de pie blanco, / ¿dónde hace su morada?» (Lorenzo Vélez, 1982). Con todo, precisamente la escasez de versiones en la tradición moderna es un factor que dificulta su estudio.¹⁶⁴ Laiglesia (1917), su primer estudioso, encuentra elementos del argumento en el *Lai de Tyolet* y en un Lanzarote holandés, y perfila el posible argumento del episodio completo. Para Entwistle, sin embargo, el romance sería el fragmento de un poema más extenso, que resumiría capítulos del Lanzarote castellano en prosa. Y para Diego Catalán, ese carácter fragmentario estaría desde el primer momento presente y entenderían la esencia del argumento los oyentes del romance en sus orígenes. Catalán señala que en los primeros decenios del siglo XVI los romances referidos a Lanzarote eran considerados como tradicionales y presentaban variaciones entre las versiones; así, en Valencia lo conservamos en una glosa de la *Comedia Thebayda* (1521), en *El cortesano* (1561) y también en *Flor de enamorados* (1562) de Joan Timoneda (Chicote, 2002: 46).

¹⁶⁴ Las versiones modernas han sido recogidas en escasos lugares, dispersos, lo que habla de su posible conocimiento extenso, desde antiguo: Almería (1914), Chimiche-Icod (Tenerife, 1954, 1956, 1957), Castellón (1974), Tudela del Duero (Valladolid, 1981) o Asturias (Suárez, 1993). Véase el Pan-Hispanic Ballad Project: <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0535>

En el romance, observamos que una dama le ha ofrecido matrimonio a Lanzarote, pero a cambio le ha impuesto como prueba la resolución de una *quête*. La dama podría ser perfectamente una Morgana, diabólica y lujuriosa (Di Stefano, 2010: 224), aunque Laiglesia (1917) propone una amalgama de personajes funestos, entre los que dominaría la Malehaut de un *lai* bretón. En todo caso, ese mismo esquema argumental inicial podría coincidir con el romance que canta Olivarte en *El cortesano*, donde la dama caprichosa pide que se le traiga un imposible, una ensoñación: el ciervo blanco que soñó. Estaríamos ante lo que se llama un «romance mudado», es decir un romance que se basa en conceptos y formas de un texto tradicional para el provecho propio. En el primer verso se observa la presencia del «ciervo cariblanco» que es, sin duda alguna, una correspondencia con el romance de Lanzarote. Milán describe al ciervo «cariblanco», pero con la siguiente fundamental diferencia: «el pie derecho negro». A partir de aquí, todo es diferente en la versión de Milán: de novelesco pasa a cortesano o amoroso. La petición de la dama se justifica mediante la curación de un mal —el mal del amor—. Se define al ciervo con propiedades sobrenaturales, elemento que coincide con la versión tradicional, pero en este caso se vincula con la tradición mitológica de Eros, puesto que se supone que la carne de este ciervo proporciona una cualidad sobrenatural a los amantes: «quien comiere desta carne / de Cupido será hermano». La presencia de ese elemento sobrenatural pone al ciervo blanco del Milán, de nuevo, en la órbita del romance tradicional, puesto que Cid (2011), que es quien más a fondo y más recientemente ha estudiado el romance, aunque en sus versiones orales —de hecho, es extraño que no mencione siquiera la versión de Milán—, destaca el factor originalísimo del ciervo sobrenatural y homicida. A diferencia de los romances tradicionales, los dieciséis versos octosílabos de este romance riman en los versos pares en consonante a causa de la influencia que la poesía culta tiene en este tipo de composiciones (Rodado, 2000: 179).

Como hemos visto, en el romance original de Lanzarote se suceden diversas acciones: transformación del hijo del rey en ciervo, petición de caza por parte de la dama, advertencia del ermitaño y desenlace supuestamente trágico. Sin embargo, en la versión de *El cortesano*, aunque se realiza una alusión a la petición de la dama («quién fuere mi caullero / tráygamelos a la mano»), el desenlace varía, ya que el caballero sale triunfador y vence al ciervo. La escena séptima, de hecho, corresponde al ofrecimiento que Francisco Fenollet le hace a su esposa. De manera que tras el romance afirma: «Señora, con el romance que hize por seruiçio de vuesa merced, antes de seros marido, os he presentado este ciervo cariblanco que la ventura me ha hecho caçar para que se

cumpliese mi desseo de presentaros lo que yo represento: Ciervo caçado del amor, para ser vuestro amador.»

Naturalmente, Fenollet está jugando con dos parónimos —ciervo y siervo—, es decir con la confusión a partir de dos términos que tienen la misma pronunciación (ciervo en valenciano, y siervo), aunque escritura y significado diferentes. Por ello, se entiende la servidumbre amorosa: el ciervo / siervo - casado / cazado del amor.

«UNIDADES DE LÍRICA POPULAR TRADICIONAL» (LPT)

La presencia de la lírica popular tradicional es patente en diversas unidades dentro de *El cortesano*, revelando, como ocurre en otros géneros (el teatro renacentista y barroco, la novela pastoril, etc.), una incorporación del mundo de las canciones tradicionales no sólo al oído y la sensibilidad de los autores, sino también a la música y la expresión literaria cultas. La Primera Jornada contiene un mínimo de doce unidades que podríamos clasificar como fragmentos —estribillos, casi siempre— de canciones tradicionales, que son las que en las siguientes páginas vamos a tratar de analizar. Ha sido y es imprescindible en un tema como éste el manejo del extraordinario *Corpus de Lírica Popular* de Margit Frenk (1990) y el *Nuevo Corpus* (2003), que recopilan la antigua lírica popular hispánica, específicamente entre los siglos XV a XVII, y que han sido de imprescindible ayuda para fijar este apartado. Teniendo en cuenta la clasificación de recursos retóricos previamente mencionada, las unidades de lírica popular serían un claro ejemplo de uno de ellos, la citación, aunque en algunos casos Milán acomoda las variantes que le llegan a su gusto, imitándolas, pero también transformándolas no sabemos hasta qué punto. Asimismo, incorporaremos en cada uno de ellos si existen correspondencias de estas unidades en el NIPEM (*Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*).¹⁶⁵

1.ÉL ES DE ELLA Y ELLA ES DE ÉL

¹⁶⁵ El NIPEM es un trabajo realizado por Mariano Lambea, Lola Josa y Francisco Valdavia que se encarga de recoger los primeros versos de la poesía española puesta en música en cancioneros poético-musicales y otro tipo de documentos desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII. Puede consultarse en <http://aulamusicapoetica.info/nipem.html>.

Esta unidad se encuentra en I. 1, escena 5, como segunda unidad de la invención que se describe en la entrada de Pedro Mascó y Castellana Bellvís:

Vino a esta caça don Pedro Mascó y la señora doña Castellana Bellvís, su muger, con unas ropas de terciopelo encarnado, todas brosladas de unos mançanos al natural: las hojas verdes y la fruta colorada, con unos letreros de oro colgados d'ellos. Y tenían unas letras que haziendo de cada una d'ellas síyllaba, dizen: «Él es de ella y ella es de él».

El letrero va acompañado de otro que nos proporciona la imagen visual de la descripción de Milán: «L.S.D.L.A.I.L.A.S.D.L.». El juego fonético entre las iniciales y las sílabas es original del autor y plantea la posibilidad de interpretarse el letrero en valenciano ya que no sufre ninguna modificación en su transcripción. Siguiendo el corpus de Frenk, se trataría de una variante de la composición núm. 2: «En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. / En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él» (1990: 5). Se clasifica esta unidad dentro del grupo de canciones de amor gozoso y el ejemplo que ofrece Frenk como base aparece en la Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco voces de Ioan Vasquez (Sevilla, 1560) y en *Libro de Mvsica de vihuela, agora nuevamente compuesto por... vezino dela ciudad de Salamanca* (1552) de Diego Pisador. Otras variantes se localizan en la *Farsa del matrimonio de Sánchez Badajoz* (Recopilación, 1554): «se hagan servicio fiel / él a ella y ella a él»; y en *El lacayo fingido* de Lope de Vega: «Habíanselos dado / la palabra de casarse... / De cada uno un papel: / él el de ella y ella el de él». La unidad también se manifiesta de forma paremiológica en diccionarios a partir del *Vocabulario* de Correas: «En casa de Miguel, él es ella i ella es él». Esta misma unidad presenta tres correspondencias en el NIPEM: la obra de Bal y Gay, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*, donde se atribuye la música a Juan Vásquez, el Libro de música de vihuela (1552) de Diego Pisador y la *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560) del mismo Juan Vásquez.

2. ¿QUIÉN OS HIZO TROVADORA, MI SEÑORA? | ¿QUIÉN OS HIZO TROVADORA? | ¿QUIÉN OS HA MAL ENOJADO, MI BUEN AMOR, QUE ME HEZISTES CORREDOR? | ¿QUIÉN OS HIZO PAXARERO, CABALLERO? | ¿QUIÉN OS HIZO PAXARERO?

Las siguientes unidades pertenecen a I. 1, escena 6, y corresponden a las intervenciones cuarta, octava y novena del diálogo que mantiene el matrimonio de Juan Fernández de Heredia y doña Jerónima Beneito. La primera de ella surge como una réplica de Juan Fernández de Heredia a las acusaciones de infidelidad de su esposa, cuya intervención anterior ha sido una composición lírica que incluye dos pareados:

Dixo Juan Fernández: ¿Quién os hizo trovadora, mi señora? ¿Quién os hizo trovadora?». Las dos unidades siguientes forman parte del diálogo entre el matrimonio: «Dixo Juan Fernández: / Quién os ha mal enojado, mi buen amor, que me hezistes corredor? / Respondióle su muger: / Quién os hizo paxarero, cavallero? Quién os hizo paxarero?»

La entrada núm. 446 del Corpus de Frank cataloga las variantes de nuestras unidades: «Quién os ha mal enojado, mi buen amor, quién os ha mal eno[jado]?». Frenk señala esta canción en el grupo de las de amor gozoso y transcribe como variantes principales el *Cancionero* (1508) de Ambrosio Montesino y la ensalada *Vos havéys perdido del seso*, incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia y en la Quinta Jornada de *El cortesano*. La variante de Montesino es interesante, porque altera la temática amorosa, modificándola a lo divino: «¿Quién te ha niño tornado / eterno Dios? / ¿Quién te ha niño tornado?». También resulta interesante la variante que se da en el romance «Ay Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara», en *Primavera y flor de romances* (1856): «¿Qué es aquesto, doña Lambra?, / ¿quién te ha querido enojar?».

3. COMO FLOR ES DE JAZMIL, EL AMOR DE POCA FE: QUE, ENTRE MANOS, SÉCASE

La siguiente unidad aparece en I. 1, escena 10 y se interpreta como la parte lírica de la invención. Además, en el propio texto se la denomina «mote»:

Salió a esta caça don Balthasar Mercader y la señora doña Ysabel Ferrer, su muger, vestidos de terciopelo verde, con muchas flores de jazmil brosladas de hilo y plata, y el mote dezía:

«Como flor es de jazmil,
el amor de poca fe:
que, entre manos, sécase».

Se trata esta unidad de la única fuente directa de la entrada núm. 720 en el Corpus Frenk y se clasifica en el grupo de canciones de desamor. La imagen visual, que proporciona este terceto es totalmente reconocible por los lectores de la época a los que estaba destinado el libro. El jazmín era una planta cultivada en la Valencia del siglo XVI y pudiera ser estar presente en la vegetación de la finca virreinal de *La Garrofera* en Liria o en los jardines del Palacio del Real. Simbólicamente, no tiene una relación directa con lo religioso (aunque se hable de «amor de poca fe» en la canción), como sería, por ejemplo, el caso del lirio, teniendo en cuenta lo frágil de sus pétalos, con lo efímero y evanescente del amor. No obstante, el tema de la flor que se seca en el campo, como la carne del cuerpo humano, sí que es de clara procedencia bíblica (*Isaías*, 5 y 28; *Evangelio de Pedro*, 1, 24-25, etc.).

4. MAL CASADA NO TE ENOJES, QUE ME MATAN TUS AMORES

En I. 2, escena 5, Juan Fernández de Heredia incluye en su intervención la siguiente canción:

«Mal casada no te enojés, que me matan tus amores».

Similar caso al anterior es la variante fijada como núm. 398 del *Corpus* de Frenk, clasificada dentro de las de amor gozoso: «Mal casada, no te enojés, / que me matan tus amores». Aunque el tema de los enojos sí que aparece, con muchas variantes, en otras canciones cercanas (como la núm. 399B). La única fuente directa es la de *El cortesano*, pero a diferencia de la anterior, aparece en las antologías de Cejador –*La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*– y Alín —*El cancionero español de tipo tradicional*–. Aún más, se menciona esta composición de nuevo, posteriormente, en *El cortesano*: «que no dexasse cantar por casa, a su criada Marinsueña: «Mal casada, no te enojés...», que cantando le va esta canción por meternos en quistión».

5. AY, SEÑORAS, SI SE USSASE QUE QUIEN MAL MARIDO TIENE, QUE LO DEXASSE

En la misma secuencia y escena que la anterior se sitúa esta nueva canción, que se utiliza como réplica de la señora Jerónima Beneito a la intervención de Juan Fernández:

«Ay, señoras, si se usasse / que quien mal marido tiene / que lo dexasse»

Se trata sin duda de una canción, porque la intervención anterior era igualmente un cantar y el narrador afirma previamente a la señora doña Jerónima: «Y ella le respondió con este otro» (2001: 205). La entrada que incluye esta fuente de *El cortesano* es la núm. 238 del *Corpus* de Frenk, quien la adscribe también a la temática del amor gozoso: «¡Ay, señoras, si se usasse / la que mal marido tiene / que lo dexasse!». Otra de las fuentes citadas para esa entrada son las coplas que aparecen en los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional y en la ensalada «Soy garridica», incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia. Igualmente, Frenk señala las diferentes variantes. Las antologías previamente mencionadas de Cejador y Alín recogen también esta misma unidad.

6. NO ME SIRVÁIS, CAVALLERO, ¡YOS CON DIOS! ¿QUIÉN HACE MALAS COPLAS? NESICIO:
¡VOS!

La localización de esta unidad es II. 2, escena 1, copla 2, y se inserta dentro de una facecia que cuenta Juan Fernández de Heredia sobre Luis Milán:

Yo soy este portugués, que por lo mismo fuy despedido de una dama que servíamos don Luys Milán y yo. Y despidióme con este cantar de muertos: «No me sirváis, cavallero: ¡yos con Dios! ¿Que quién haze malas coplas? Nescio: ¡Vos!».

La entrada clasificada como núm. 711 en el *Corpus* de Frenk, dentro de la temática del desamor, es la siguiente: «No me sirváys, cavallero / yos con Dios, / que no me parió mi madre / para vos». Claramente, la de Milán es una imitación y variante de la misma. Las fuentes directas de esta composición que presenta Frenk están en los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional y en la ensalada «Çe señora, çe deçí», incluida en el *Cancionero toledano*. Por otro lado, la recogen antologías como la de Alín y la de Frenk —*Lírica española de tipo popular*—. Las variantes de esta entrada, por una parte, cambian su temática amorosa por la religiosa, como es el caso del Auto segundo de Jorge de Montemayor: «No me sigáys can Cerbero, / pues que Dios / se ha hecho manos cordero / contra vos». Por otra parte, existen en *El cortesano* otras dos imitaciones, además de la unidad presente, en la Jornada Sexta: «No me sirváys, cavallero, / híos con Díos, / que pelliscada voy por vos»; y «No me sirváys, cavallero, / yos con Dios, / que purgada estoy por vos». Por último, se menciona la canción en las *Obras completas* de Camões y se

señala una correspondencia en las *Séguedilles anciennes* editadas por R. Foulché-Delbosc: «Y responde la moza / desde la cama: / —No me parió mi madre / para alquilada». Es frecuente en Milán el recurso de la imitación de estas composiciones líricas, que adapta según las circunstancias pertinentes del contexto de escritura. Así, tanto en el ejemplo segundo de este apartado, como en este se han visto hasta tres variantes distintas sobre una misma canción.

7. ¡CANTÓ L'ALVA LA PERDIZ! MAS LE VALIERA DORMIR, PUES DANÇASTES CON BEATRIZ PARA DARNOS QUE REYR

Juan Fernández de Heredia incorpora esta canción en II. 3, escena 2, respondiendo de forma burlesca a la copla de Luis Milán: «¡Canto l'alva la perdiz! / Más le valiera dormir, / pues dançastes con Betriz [sic] / para darnos qué reyr». Su composición tiene el esquema formal de una cuarteta con rima cruzada (abab) y se une en forma de copla a otra estrofa de cinco versos. La entrada que se relaciona con esta unidad es la núm. 517 del *Corpus* de Frenk, clasificada entre las de temática del amor adolorido: «Cantó l'alva la perdiz: / más le valiera dormir». Las fuentes directas que indica Frenk son los *Refranes o proverbios en romance* de Núñez (2001: 48) y el *Vocabulario* de Correas (1992: 105). Este último comparte también una serie de correspondencias con la misma unidad. Por ejemplo: «Cantó el pardal i cantó por su mal». Por último, otra de las correspondencias es la *Tercera parte de Flor de Varios Romances* (1593): «Levantóse la casada / una mañana al jardín, / dizen que a gozar del fresco: / más le valiera dormir».

8. MAL ME QUIEREN MIS COMADRES PORQUE LES DIGO LAS VERDADES

En la secuencia II. 3., escena 3, verbalizada por doña Germana, que se enmarca en el diálogo burlesco que mantienen doña Germana y doña Jerónima con sus maridos respectivos. Afirma doña Germana:

Doña Hierónyma: siempre querría que hablásedes en valenciano, que en vuestra boca es gracioso. Las dos podemos cantar: «Mal me quieren mis comadres, / porque les digo las verdades».

Este fragmento ha sido considerado por la crítica como una evidencia clara del bilingüismo de la corte virreinal, de la aceptación de la diglosia por parte de los virreyes, pero también de la conciencia de superioridad del castellano y el menosprecio del valenciano, minorizado o rebajado a «lengua graciosa», como expresa doña Germana. Pero centrándonos en la unidad lírica, Frenk considera esta de *El cortesano* como una fuente directa de su entrada núm. 2013A, dentro del grupo de «Más refranes rimados». Otras de las fuentes que se señalan son: el *Seniloquium: Refranero del siglo XV* de la Biblioteca de Salamanca, los *Refranes* de Santillana, los *Refranes o proverbios en romance de Núñez* (2001: 145) y el *Tesoro de Covarrubias*, quien la califica como proverbio. El *Seniloquium* de Diego García de Castro apunta en su entrada núm. 273:

273. Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades. Ciertamente, como dijo Gregorio, tememos decir la verdad por miedo de lo que puedan pensar otros (1). Y se mantiene oculta la verdad (2). Muchos por la verdad sufren suplicios, como afirma el propio Agustín (3). Realmente es preferible sufrir por la verdad que obtener una recompensa por una adulación (4). Hay algunos que prefieren matar a quienes dicen lo que oyeron. Lo comenta Juan Crisóstomo (5). El iracundo de ninguna manera soporta los consejos de los sabios que le asesoran correctamente, de modo que lo que no sepa atender por sí mismo, pueda al menos escucharlo de otro. Así opina Gregorio (6). Porque Cristo decía la verdad, lo crucificaron los judíos, pues les recriminaba: «Si sois hijos de Abrahán, haced las obras de Abrahán; sin embargo, ahora queréis crucificarme por deciros la verdad» (7). (2006: 213)¹⁶⁶

Además, se hace mención a la composición, dentro de los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional, en la *Copla de las Comadres* por Rodrigo de Reinoso: «porque digo las verdades / cierto querría más un higo, / que porque las verdades digo/ me queriénd mal mis comadres». Finalmente, la correspondencia en *La Celestina*, auto II, donde Pármeneo dice «Mal me quieren mis comadres» (2012: 187), hace plantearse la hipótesis de que Milán pudiera haber sido lector de la *Tragicomedia* y tomase influencias del texto de Rojas para su propia obra. Aunque el refrán, o refrán cantado, era tan popular, como acabamos de ver, que no requeriría esa ascendencia.

¹⁶⁶ Este fragmento sintetiza bien la multiplicidad semántica de la unidad que, además, va acompañada de numerosas referencias a otras: el «Mal me quieren mis comadres / porque les digo las verdades», en la comedia *Andria* de Terencio: «obsequium amicos veritas odium parit»; en los *Refranes de las viejas*: «Mal me quieren mis comadres por que digo las verdades»; Espinosa: «Reñen las comadres, descúbrense las poridades»; o Correas: «Riñen las comadres y descúbrense las poridades» y «Riñen las comadres y dicéense las verdades» (1992: 437).

9. QUITAD EL CAVALLERO, LOS OJOS DE MÍ, NO MIRÉYS ANSÍ

La secuencia II.3, escena cuarta, cortesanía segunda, se inicia con la siguiente intervención de Berenguer Aguilar:

Señora muger: pues a dezir condiciones de casados va, yo diré la vuestra y la mía y su alteza séanos juez cuál de las dos es mejor. Yo le digo a doña Leonor, mi muger, cantando por casa: «Tus ojos, Leonor, mis enemigos son». Y ella me responde con este otro cantar: «Quitad el cavallero los ojos de mí, no miréys ansí».

Esta unidad es denominada «cantar» en *El cortesano* y es tomada como fuente directa de la entrada núm. 371 del *Corpus* de Frenk y clasificada dentro de las de temática del amor gozoso. Tanto la antología de Cejador —*La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*— como la de Alín —*El cancionero español de tipo tradicional*— contienen esta entrada. Por último, otra de las fuentes que incorpora esta unidad es el *Cancionero Musical de Palacio*, si partimos de su índice, aunque en el ms. 1535 de la Biblioteca Real el folio se ha perdido y la música no se ha conservado (véase la correspondencia del *Cancionero Musical de Palacio* en el NIPEM).

10. SOY MOZO Y VERGONÇOSO, SOY MOZO

Cercana es la ubicación de esta unidad a la anterior, II. 3, escena 4, cortesanía cuarta. La intervención de doña Mencía anuncia:

No temo yo de mi marido que se me haga mochuelo ni mocero desvergonçado viéndose tan bien casado, que cantando va por casa: «Soy moço y vergonçoso, soy moço».

Este ejemplo es el único señalado por Frenk como fuente directa de la entrada núm. 1655B del grupo de juegos de amor. Evidentemente es un «cantar» como se indica.

11. SI VISTEN COMO MAYOS, DE COLORES, HA DE SER EN JUSTAS Y CAÑAS, POR AMORES

La unidad se sitúa en II. 4, escena 1, intervención quinta. Luis Milán realiza su exposición acerca de cómo se ha de ser un buen cortesano y afirma lo siguiente:

También ha de ser el cortesano enemigo de pesadumbre, que si fuere pesadilla no le cumple yr en Castilla ni en corte de Portugal, quan pesados hazen mal y burlan d'ellos. Sepan más que el buen galán, sus vestidos y ademán han de ser buenas razones, honestas calças y jubones, capas y sayos, que si visten como mayos, de colores, ha de ser en justas y cañas, por amores.

La unidad se incluye en una composición lírica compuesta de cuatro pareados y un terceto con versos de pie quebrado, pero en el texto aparece amalgamado en prosa. La correspondencia que establece este ejemplo con la entrada núm. 311 del Corpus es de tipo asociativa: «cañas-amor». Frenk clasifica esta entrada en el grupo de amor gozoso, con la siguiente variante: «Canas do amor, canas, / canas do amor. // Polo longo de um rio / canaval vi florido. / Canas do amor». La fuente directa de esta composición pertenece a la comedia *Inés Pereira* de Gil Vicente y existen otras correspondencias, entre las que destaca la ensalada de «Las Cañas» de Mateo Flecha: «L'amor y la magestad / se tienen malas entrañas, / y por hazer l'amistad, / quieren jugar a las cañas»; *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega: «A las cañas juguemos, / señoras damas, / que de cañas y de amores / lo mejor son las entradas»; el *Vocabulario* de Correas: «De amores y de cañas, las entradas. Las entradas en las fiestas de cañas y juegos en la primera carrera, parecen bien; en los amores, los principios son dulces y los fines amargos, porque dicen que los amores entran riendo y salen llorando» (1992: 150); y un romance que recopila el *Romancero general*: «Dízele: –Madre, desseo / tirarme quatro o seys cañas / con los francos Bencerrages / y con Muça, el de Daraxa. // Morico, a las cañas / passa el amor con ellas las entrañas».

12. MÁS NO, PEDRO, POR DEMÁS, COMO VOS EN UNA SALA

El lugar en que se ubica la unidad 11 es el mismo que la de esta (II. 4, escena 1):

Como dixo un cortesano a otro de amor malsano: «Por demás soys en gala». Dixo el otro: «Más no, Pedro, por demás, como vos en una sala»

Milán menciona aquí la composición que Frenk clasifica en la entrada núm. 1922 B, dentro del grupo de sátiras y burlas: «No soys vos para en cámara, Pedro, no soys vos para en cámara, no». Entre sus numerosas fuentes Frenk menciona las siguientes: la ensalada «Cantar quiero con primor», contenida en el ms. 1587 de la Biblioteca Real; la

ensalada «Quien madruga Dios le ayuda», en varias ediciones: en el *Tercero quaderno de varios romances*, en los *Pliegos poéticos españoles* de la Biblioteca universitaria de Pisa, en la *Flor de varios romances. Novena parte* de Luis de Medina, y en el *Romancero general*; la ensalada «Quien madruga Dios le ayuda» de Valdevies, en el *Romancero de 1612*; el auto *La amistad en el peligro* de Valdevieso; la ensalada «Bien aya aquel que no cura», atribuida a Liñán en el *Romancero de Brancacciana*; la loa en prosa «Castígame mi madre»; y el *Vocabulario* de Correas: «No sois vos para en cámara, Pedro, ni menos para en corredor; o no sois vos para en cámara, no» (1992: 362).

Además, cabe señalar la presencia de esta unidad en antologías, como la de Alín y Cejador ya mencionadas, la de Frenk —*Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*— y la de Alonso-Blecua —*Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*—. Por último, las correspondencias que se presentan se encuentran en el *Lazarillo de Tormes*: «Yo le satisfice de mi persona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía no ser para en cámara»; y en el folklore actual, recogido por Torner en su *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*: «No estás tú para ir a San Roque, / no estás tú, no estás tú, no estás tú».

Tras el análisis de estas doce unidades se observan determinadas características que se reiteran. Milán aprovecha una determina canción de lírica popular, escuchada o leída, y la imita de diversos modos, acomodándola al texto, como ocurre en las unidades segunda y sexta. Pero, además, constituye la única fuente directa conservada (que conozcamos) de este tipo de composiciones de lírica popular en la tercera, cuarta y décima unidades. El hecho de que se presente la unidad casi siempre como «canto» y la inclusión de algunas entradas en ensaladas musicales permite reforzar la idea de que Luis Milán conocía y se servía de los vínculos estrechos entre lírica y música, exhibiendo solamente algunas de sus posibilidades en *El cortesano*.

3.4.4. Examen de una selección de unidades narrativas

Como explicamos en el Catálogo de unidades prosísticas, diferenciábamos entre narrativa breve —facecias, anécdotas y apotegmas—, glosas, paremias —refranes, sentencias y proverbios— y juegos de palabras. En este apartado nos limitaremos a examinar con más detalle que anteriormente diversas anécdotas, facecias, apotegmas y una serie de refranes y proverbios/sentencias, que localizamos principalmente en la Primera Jornada.

«APOTEGMAS»

Los apotegmas pertenecen al grupo de la narrativa breve, no poseen siempre un tono humorístico y su propósito es didáctico. En el apotegma se remata con una sentencia breve, ingeniosa o graciosa, un contenido serio, aleccionador. El conjunto de personajes que aparecen en estas unidades es heterogéneo, en comparación con las facecias. En la Primera Jornada localizamos hasta doce apotegmas, que hemos ordenado siguiendo el motivo. Dentro de la Primera Jornada, observamos los siguientes motivos: Caballeros, mundo clásico, nobles y cortesanos, filósofos y oficios. El análisis siguiente trata de contextualizar una selección de unidades y destacar los elementos que consideramos pertinentes.

Los siguientes apotegmas tienen lugar en II. 4, escena 1.

«UN CAVALLERO DE MUY GRAN PRESENCIA Y GRAVEDAD»

«Un cavallero de muy gran presencia y gravedad topó con una reyna de gran hermosura y auctoridad que se passeava sola por una deleytosa floresta y díxole: «Señora, ¿quién soys, que tanto contentáys a quien os mira?». Respondióle: «Yo soy la reyna de la gravedad». Dixo el cavallero: «¿Y por qué vays sola?». Respondió ella: «Más vale soledad que mala compañía». Que la gravedad ha de yr acompañada de virtudes y sola de vicios.»

«COMO DIXO UN VALEROSO CAUALLERO CASTELLANO EN LA GUERRA DE GRANADA, NOMBRADO DON MANUEL DE LEÓN»

«También ha de ser varón con ley, como dixo vn valeroso cauallero castellano en la guerra de Granada, nombrado don Manuel de León, que siendo muy amado por su gran valentía, de vn moro no menos valiente que él, que se dezía Muça, fue catiuado

en vna escaramuça. Y trabajando el rey don Fernando y la reyna doña Ysabel que se hiziesse christiano, viéndose muy importunado, dixo: «Yo no haré sino lo que me aconsejare don Manuel de León, mi gran amigo». Fue a hablalle por mandado de los reyes y díxole: «Muça, si tú te passas a nuestra ley y de coraçón no fueres della, ni serás de la tuya ni de la nuestra y quedarás hombre sin ley. No dexes de serlo. Que no deue estar sin ley vn momento el coraçón, para ser todo varón».

Muy bien mostró este cauallero tener lo que aconsejava, pues hallándose en Roma, assaltado de malechores vna noche, hizo tan marauillosas cosas en armas que, siendo los contrarios muchos, los hizo pocos, venciendo a todos, huyendo de su gran coraçón. Y viendo esta hazaña, vn romano dixo a su muger lo que don Manuel de León hauía hecho, y ella enamorada de su gran valor, fuese a él y contóle lo que su marido le hauía dicho, ofresciéndose para cumplir su vountad, si della se quería seruir. A esto respondió él: «Híos señora, que muy mala obra haría yo a quien me la hizo tan buena, que fue vuestro marido”. Que jamás está sin ley l’agradescido».

En el primer caso, la enseñanza fundamental se da al finalizar el apotegma: «Que la gravedad ha de yr acompañada de virtudes y sola de vicios». En el segundo caso, se trata de dos apotegmas protagonizados por un mismo protagonista, el caballero don Manuel de León, quien en primer lugar representa al «varón con ley», a propósito de lo que se cuenta su enfrentamiento con el musulmán Muça; en segundo lugar, también representa al caballero agradecido que rechaza a la mujer de su servidor en señal de respeto.

La biografía de Manuel Ponce de León (Torres de los Navarros, 1447 - Sevilla, 1515) ha sido perfectamente estudiada a lo largo de una serie de artículos complementarios por Carriazo Rubio (2002, 2005, 2012). Estos trabajos se centran en los aspectos biográficos, pero también —y muy especialmente— en las representaciones literarias de su figura, y en concreto en su protagonismo en un conjunto de romances fronterizos. A partir de los datos ofrecidos por Carriazo, que recogen y condensan otros de anteriores trabajos historiográficos, podemos incidir en el vínculo que tendrían estos dos apotegmas, que pensamos que no se habían relacionado con anteriormente con el personaje—, con la finalidad de tratar de contribuir al estudio sobre su figura y sus representaciones literarias (Castaño, 2018b).

Nace en las proximidades de la ciudad de Sevilla, en 1447.¹⁶⁷ Era hijo de Juan Ponce de León, II conde de Arcos, y de Leonor Núñez; segundo en el orden de sucesión de la

¹⁶⁷ Marcado por los buenos augurios, según cuenta un testigo: «estando en los brazos del ama el día que nació, o dende a poco, entró por una ventana de la huerta un pajarito y se le puso en la cabeza y los pechos»

casa de Arcos y Marchena, después de su hermano Rodrigo. Aunque se conoce algún compromiso anterior suyo,¹⁶⁸ don Manuel casaría con doña Guiomar de Castro, hija de Pedro Niño y de Isabel de Castro, con la que tuvo tres hijos: Rodrigo, Roldán e Isabel (Carriazo, 2002: 110).

En el año 1465 don Manuel sufrió un percance en la ciudad de Sevilla con partidarios del mariscal de la misma.¹⁶⁹ Dos años más tarde lo encontramos capitaneando las tropas sevillanas en la toma de Segovia, al servicio del infante-rey don Alfonso. El siguiente suceso, que marcaría el destino del linaje, fue la muerte del padre de ambos hermanos, en el año 1471. La discusión en torno a la sucesión del linaje a don Rodrigo provocaría pocos meses después la ruptura familiar entre don Rodrigo y don Manuel. Este enfrentamiento coincide con las guerras entre la nobleza de las casas de Arcos y de Medina Sidonia, entre Ponces y Guzmanes (1471-1474). Aunque don Manuel participa en el bando familiar durante unos meses, ayudando a don Rodrigo en algún asalto, como el de la villa musulmana de Cardela (1472), rápidamente se distancian, al negarse éste a satisfacerle la cuantiosa herencia en tierras y rentas (al parecer, por el carácter dilapidador de Manuel). Manuel intentó infructuosamente apoderarse de Marchena, cabeza de los estados de los Ponce de León, en 1473, lo que provocó la pérdida de bienes y hasta la condena a muerte, con el agravante de *damnatio memoriae* (Carriazo, 2005: 65). Pasó entonces al bando del duque de Medina Sidonia, intentando casar con doña María de Mendoza, cuñada del duque. Pese a no conseguirlo, obtuvo la protección de éste. Entre los años 1477-1478 sabemos que don Manuel obtuvo una veinticuatría de la ciudad hispalense y fue capitán de su milicia de la Santa Hermandad. Pero el descontento de Isabel la Católica llevará a su destitución en poco tiempo (Carriazo, 2012: 30).

La muerte de su hermano don Rodrigo en agosto de 1492 provoca que el enfrentamiento siga por la línea judicial en cuanto a los derechos sucesorios. Con el fin de evitar que don Manuel lograra la sucesión, Beatriz Pacheco, viuda del marqués, planea un secuestro. Tras varios días de encarcelamiento en las localidades Mairena de Alcor y Zahara, fue puesto en libertad por las autoridades. A partir de este momento, su lucha

(Carriazo, 2012: 29). Al parecer, su padre, Juan Ponce de León también consideró ese hecho insignificante como signo de suerte.

¹⁶⁸ Como un símbolo de acercamiento entre los linajes de los Ponce de León y los Guzmanes se acordó el matrimonio de Manuel Ponce de León con doña Leonor de Guzmán, cuando ésta contaba con tan solo diez años de edad. Pero este matrimonio no se llevaría a cabo.

¹⁶⁹ Mientras tanto, don Rodrigo, su hermano, había resultado ya herido en la batalla del Madroño, en 1462; batalla que enfrentó a Rodrigo y al alcaide de Osuna con el hijo del sultán Muhammad XI, Ali Muley Hacén, quien había saqueado la zona cristiana de la sierra de Estepa.

por conseguir sus derechos sucesorios no cesará y tras su muerte en 1515, la continuará su hijo don Rodrigo, conde de Bailén (Carriazo, 2012: 30).

Un espacio intermedio para analizar y calibrar las convergencias y divergencias entre las figuras históricas y las leyendas de ambos hermanos —del linaje de los Ponce de León en general— lo ocupan las crónicas, que en el caso de don Manuel generan abundantes dudas. Resulta hasta cierto punto lógica la ausencia total de don Manuel en la biografía de don Rodrigo Ponce de León, la *Historia de los hechos del marqués de Cádiz*, ya que se trata de un panegírico y a la vez de un instrumento de validación del linaje que conforma, como señala Carriazo, «una carta de adhesión al proyecto de los Reyes Católicos» (2005: 68). Otras genealogías existentes de la familia, como la que ofrece Padilla en su *Crónica de los Ponce de León* (1530), lo mantienen igualmente ausente del relato genealógico familiar, mientras que Francisco de Rades y Andrada, en su *Genealogía de los Ponce de León* (1598), solamente menciona a los hijos de don Manuel, condes de Bailén.

Si revisamos las crónicas de esta época hallaremos de igual modo diferentes tratamientos de la figura del hermano de don Manuel, don Rodrigo, dependiendo del autor de la crónica. Así, don Rodrigo asume un papel claramente protagonista en la *Crónica de España* (1493) de Diego de Valera. Sin embargo, ocupa un lugar secundario en la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar. Ahora bien, pese a que hay distintas versiones sobre su grado de participación en la Guerra de Granada, lo cierto es que don Rodrigo Ponce de León va a ser recordado por la historiografía como un nuevo Cid Campeador (Carriazo, 2005: 66).

Don Manuel, su hermano, en cambio, no tuvo ni de lejos ese reconocimiento. El castigo del olvido (la *damnatio memoriae* antes comentada) se extiende a las crónicas, ya que es un personaje que pasa casi desapercibido en los relatos de la Guerra de Granada de las crónicas de Diego de Valera y Hernando del Pulgar. Conservamos algunas noticias suyas en los *Anales* de Jerónimo Zurita, con matices personales, así como descripciones como las que Gonzalo Fernández de Oviedo ofrece en su *Libro de linaxes y armas*, donde un epígrafe está dedicado a don Manuel.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Este mismo autor narra en sus *Batallas y Quincuagenas* una aventura de don Manuel Ponce de León quien se encamina a una expedición a Tremecén para matar a tres moros a petición de una dama a la que servía. Y una anécdota que dice mucho de la fama de galante del personaje, pues al volver de su viaje de dos años por África, con su recompensa y esperanzado de conseguir la mano de su dama, descubre que esta se ha casado con un señor ilustre de Castilla. Pese al lógico disgusto, los visitó a ambos, dio muestra del cumplimiento y se despidió así: «Yo cumplí como caballero lo que prometí, e vos hicisteis como mujer e

La escasa presencia de don Manuel Ponce de León en las crónicas contrasta con el destacado protagonismo que ostenta en el romancero fronterizo. Descrito frecuentemente con el epíteto de «el Valiente», se incluye en el grupo de caballeros que participan en combates singulares. Va cobrando fama de no rehusar combate alguno, aunque sea contra adversarios temibles o superiores en número, pero también de ser capaz de devolver la libertad al enemigo vencido para favorecer que se reúna con la amada (Carriazo, 2012: 30). Sus adversarios siempre son caballeros notables, exóticos y reconocidos: el moro Muza, el alcaide de Ronda, Mudafar —hermano de Boabdil— o Jarluin de Monfurt, caballero francés con el que se enfrentará en la ciudad de París. Todos los episodios legendarios en los que se le hace participar coinciden en la presencia de damas —premios, destinatarias o testigos— y en el desarrollo dentro de ambientes cortesanos (Carriazo, 2005: 73). Por otra parte, los romances sobre su figura han sido recogidos y analizados por Correa en su amplio estudio sobre *Los romances fronterizos* (1999, II: 645-701).

Uno de los primeros romances que circulan sobre don Manuel es el de su enfrentamiento con el moro Muza, incluido en el *Romance historiado* (1582) de Lucas Rodríguez. El monarca castellano pide que alguien combata contra un musulmán que ha matado a cuatro cristianos, cuyas cabezas lleva en el caballo. El moro Muza se presenta como «de los almoradíes, de quien el Çid ha temblado», lo que no deja de ser llamativo, si consideramos que ese recuerdo del Cid podía interpretarse como una referencia a su hermano, don Rodrigo Ponce de León, denominado por más de un cronista como el nuevo Cid (Carriazo, 2002: 112). El romance se presenta dividido en dos partes. La primera presenta las osadías del moro Muza y la matanza de cinco caballeros cristianos, y finaliza con la reina Isabel lamentándose, y preguntándose quien podría matarlo. En la segunda, don Manuel, avisado de la tristeza de la reina, escribe una carta de desafío a Muza, lo vence y exhibe su cabeza ante los reyes (Correa, 1999, II: 674-684).

Otro de los famosos episodios por los que don Manuel sería recordado fue el enfrentamiento con el alcaide de Ronda (Correa, 1999, II: 650-674). Existen dos versiones del mismo: una transmitida por el *Tesoro de varias poesías* (1580) de Pedro de Padilla, y otra en el *Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez. La versión de Padilla nos ofrece el conjunto fragmentado en tres romances consecutivos. En el primero, don Manuel recibe una carta de desafío del alcaide, que acepta, y en su viaje a Ronda se detiene en Teba a visitar a su hermana y cuñado, quien lo desprecia por la decisión de

cumplisteis vuestra voluntad, y está bien hecho, pues a mí me dejasteis por tan honrado e principal caballero» (Carriazo, 2012: 30).

enfrentarse al alcaide: «De matar yo a un solo moro / poca honra ganaría». El alcaide, por su lado, visita a su amada Fátima antes de salir de Ronda. El segundo romance se centra en el desprecio de Fátima al alcaide de Ronda. Éste viaja a Sevilla, donde es hecho prisionero, y finaliza esta segunda parte con la arrepentida Fátima escribiendo una extensa misiva para aliviarle su encierro. Por último, en el tercer romance don Manuel libera al alcaide para que pueda estar con su amada Fátima, recordando así la historia de *El Abencerraje y la famosa Jarifa* (1561).

En cambio, la versión de Lucas Rodríguez presenta dos romances no cíclicos y la perspectiva es distinta a la de Padilla. En este caso, don Manuel recibe la carta de desafío del alcaide de Ronda, pero le responde que no puede pelear solo con un musulmán: «porque jurado lo tengo / en ley de cauallería». De aquí, viaja a Teba («Thebas») a visitar a su hermana y cuñado de camino a Ronda. La principal diferencia en este romance es que don Manuel le corta la cabeza al alcaide y la lleva consigo a Sevilla, como había hecho en otros episodios como el del moro Muza. Respecto al segundo romance, se centra en el desdén de la dama Fátima por el alcaide cuando se entera que va a luchar «con el mejor cavallero / que habita en Andalucía».

Otra de las leyendas que Lucas Rodríguez recoge de don Manuel es la historia de Mudafar, que se divide en dos partes. La primera coincide con las fiestas celebradas por los Reyes Católicos tras la toma de Granada y cuenta cómo Mudafar, hermano de Boabdil, se presenta y pretende enfrentarse a tres caballeros cristianos. Tras el ofrecimiento de don Manuel y la aceptación del desafío, se desarrolla en una segunda parte el combate. La valiosa armadura del musulmán contrasta con la descripción de las armas de don Manuel, presentado como caballero primerizo. Pese a todo, le vence en el combate y Mudafar le ofrece su rendición. Este romance sería el único que presenta a don Manuel exclusivamente en su faceta bélica y se distancia, por tanto, de la imagen del perfecto cortesano que se presenta en los restantes romances (Correa, 1999, II: 684-690).

En el *Coro febeo de romances historiales* (1588) de Juan de la Cueva se incluye un romance curioso y alejado del enfrentamiento con caballeros moriscos (Correa, 1999, II: 690-701). En él se narra la historia del viaje de don Manuel a Francia para enfrentarse al caballero «Jarluin de Monfurt» («de la gran casa de Hungría»), quien había colgado un cartel de desafío en el alcázar de Sevilla. En París, vence a este caballero y se gana los favores del rey de Francia. En una de las fiestas celebradas coquetea con una dama que pretendía «Monsiur de la Lanza». Éste lo reta a un nuevo desafío, del que resulta vencedor porque su contrincante no se presenta al combate. Como señala Carriazo, el romance,

empezando por los atributos a don Manuel como «invencible español» o «valeroso español», estaba haciendo clara referencia a un contexto histórico actualizado de la España imperial, más que al mundo medieval o de los Reyes Católicos (2002: 115).

De la lista de episodios del romancero destaca uno por su pervivencia y mayor popularidad. Se trata del enfrentamiento de don Manuel con unos leones para recuperar el guante de una dama (Correa, 1999, II: 645-650). Tras su victoria y la devolución de la prenda a esta, no dudará en castigarla, abofeteándola por haber obligado a realizar esa acción peligrosa. El episodio ya se menciona en el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz (1511):

Y vi más a don Manuel
de León armado en blanco
y el amor, la ystoria dél,
de muy sforzado y franco,
pintado con vn pinzel.
Entre las quales pinturas
vide las siete figuras
de los moros que mató
los leones que domó,
y otras dos mil aventuras
que de vencido venció. (Carriazo, 2002: 115-116)

En 1549, Gonzalo Fernández de Oviedo, en sus *Batallas y Quincuagenas*, hace una nueva alusión al episodio de los leones, ubicándolo en Segovia y describiendo pormenorizadamente la hazaña con las bestias, la afrenta con la dama y la recompensa matrimonial. Ese mismo año, Jerónimo de Urrea lo recuerda, en la traducción del *Orlando furioso* de Ariosto: «Mira aquel obediente enamorado / don Manuel de León, tan escogido, / que entre leones fieros rodeado, / cobra un guante a su dama allí caído» (Carriazo, 2002: 116). Joan Timoneda publica, en fin, el romance que versifica la aventura en su *Rosa gentil* (1573), dotando incluso de nombre propio a la dama. Ana de Mendoza, en efecto, no queda molesta después de la reprimenda, sino que le declara su amor a don Manuel y se prometen en matrimonio, redondeando así la figura del caballero, perfecto también como galán cortesano.

La temática tratada en el romance de la jaula y los leones guarda innumerables reminiscencias históricas y literarias, siendo la más famosa probablemente el episodio primero del Tercer Cantar del *Poema de Mio Cid*, donde Rodrigo Díaz de Vivar somete al león que tanto pánico había causa en la corte, amedrentando a los infantes de Carrión (Martínez Montero, 2013). Sin embargo, será la historia de don Manuel —y no la cidiana— la que llegue al *Quijote* de Miguel de Cervantes, que menciona al heroico personaje hasta dos veces. Es en la Parte I, capítulo XLIX, donde lo incluye entre una larga nómina de ilustres caballeros:

Un Viriato tuvo Lusitania, un César, Roma; un Anibal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Extremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya lección de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren.

En la Parte II, capítulo XVII, don Quijote, tras su fracaso con los leones de Orán —lo que resulta, en cierto modo, una parodia de episodios como el de Ponce de León—, confiesa su deseo de haber querido convertirse en: «segundo y nuevo Don Manuel de León, que fue gloria y honra de los Españoles caballeros».

Otros ecos del episodio tendrían entrada en el teatro áureo, empezando por la obra *Galán, valiente y discreto* de Antonio Mira de Amescua:

En Castilla sucedió
que una dama arrojó un guante
en presencia de su amante
a unos leones. Entró
el galán y le sacó,
y luego a su dama infiel
le dio en el rostro con él. (2355-2361)¹⁷¹

Y en *El guante de doña Blanca* de Lope de Vega la crítica también ha visto que podría aludirse a este episodio, aunque no se haga referencia explícita al romance dentro de la obra.

¹⁷¹ Disponible, en edición de Josefa Badía, en la Cervantes Virtual:
< www.cervantesvirtual.com/obra/galan-valiente-y-discreto-0/>.

La *Historia de los bandos de los Zegríes y los Abencerrajes* (1595) de Ginés Pérez de Hita —una obra que logró un considerable éxito en España y también en Francia, a partir de su traducción— se retrata a don Manuel como un perfecto caballero cristiano, tanto en su prosopografía, como en su etopeya, es decir, en la cortesía que se desprende de las conversaciones del personaje. Hasta la década de 1660 no se publica la primera novela hispano-morisca, *Almhaide ou l'Esclave reine* de George Scudéry. La protagonista, Almhaide, es adoptada en la casa del duque de Medina Sidonia, donde será educada por nuestro don Manuel Ponce de León. Este, enamorado de ella, cuando su padre la reclama, se disfraza y transforma en esclavo para poder estar junto a ella. Don Manuel participa en justas y torneos, mientras que su amada se casa con el rey de Granada. Lamentablemente, no conocemos el desenlace final por restar inconclusa la obra. Por último, los ecos siguen en siglos posteriores: en *Le duel d'Albayaldos* (1740), con influencias de la obra de Ginés Pérez de Hita; en la inclusión del último de los romances sobre don Manuel, atribuido a un escritor mozárabe, en la novelita *Le captif d'Ochali*, insertado en *Tablettes romantiques* (1823); y, pocos años después, también se incluye como personaje en la novela *Gómez Arias, and the Moors of the Alpujarras* (1828), escrita durante su exilio inglés por el montañés Telesforo de Trueba y Cossío.

En fin, la utilización de estos dos apotegmas en torno al histórico y legendario personaje, sirve para consolidar las ideas y preceptos para el buen cortesano que Luis Milán ofrece en la última parte de la Primera Jornada. Los dos se incluirían en el primer grupo o tipo de la clasificación de Erasmo: «De lo correcto: virtudes y vicios». En el primer apotegma, la representación de don Manuel como «varón con ley» concuerda con el imaginario legendario de su figura previamente descrito y narra el enfrentamiento que tiene con el moro Muza, historia versionada, como hemos visto, en diversos romances. En el segundo, se presenta como un caballero agradecido que rechaza a la mujer de un extranjero en señal de respeto. Creemos que no se había señalado anteriormente que fuera protagonizado por don Manuel, tal vez porque se refiere, como el anterior, a «don Manuel de León» y no a «don Manuel Ponce de León».¹⁷²

En el primer apotegma, el texto del romance del enfrentamiento con el moro Muza (Correa, 1999, II: 674-684), hemos visto que se abre con una pregunta angustiada del rey, solicitando la intervención de algún caballero de los suyos «máspreciado» para decapitar a un moro que resulta invencible en la lidia (acaba de cortar las cabezas de cinco

¹⁷² Solo los hemos visto comentados —sería la excepción—, en relación con alguna otra anécdota de don Manuel y con los romances comentados, por Fradejas (2008: 31-32).

enemigos). Don Manuel Ponce de León se ofrece voluntario, a pesar de su debilidad a causa de unas heridas recibidas. Por ello: «Gran lástima le da a las damas / de velle que va tan flaco» (v. 10). Don Manuel se encuentra con el moro Muza, que sería el mismo que aparece en el apotegma de *El cortesano*. En el romance, el enemigo que trata de intimidarlo para que se retire, revelándole su identidad: «Que yo soy el moro Muza, / ese moro tan nombrado: / soy de los almoradíes, / de quien el Cid ha temblado» (vv. 17-18). Pero el caballero cristiano no puede contrariar a las damas, que en definitiva son quienes alientan su enfrentamiento: «que pues las damas me envían, / no volveré sin recaudo» (v. 20). Tiene, como señala Martínez Iniesta (2003), una doble responsabilidad, marcial y amorosa. Después de este corto diálogo empieza el combate y, aprovechando que Muza se ha apeado del caballo para luchar en tierra, don Manuel lo alancea mortalmente y le corta la cabeza, que ofrece al rey.

Sin duda, el romance tuvo una gran popularidad. Traspasó continentes y, así, lo podemos ver recitado por el gracioso Edonio, en el *Auto del Triunfo de la Virgen* (1620) del mexicano Francisco Bramón (Barrera, 2014). Y, como deduce Catalán, que recoge y estudia testimonios todavía en la tradición oral española de mediados del siglo XX, sería más recordado, desde el mismo siglo XVI, por versiones orales que por textos impresos (1969: 150).

Lo que queríamos destacar como más relevante, en fin, es que el doble fragmento de *El cortesano* contribuye a agrandar la leyenda de Manuel Ponce de León con las dos anécdotas examinadas: la primera, más caballescaca o de cariz bélico; la segunda, predominantemente cortés. Y la primera, la caballescaca, tiene como interlocutor precisamente al mismo moro Muza que aparece en el *Romance*, convertido en un personaje positivo de acuerdo con la maurofilia de la época, tan habitual en el romancero en la primera mitad del siglo XVI. El apotegma, formalmente, se aprovecha de una falsa figura etimológica: «muça-escaramuça»; además, de otras rimas internas: «haré aconsejaré»; alguna paradoja: «los contrarios muchos, los hizo pocos». «Que no deue estar sin ley vn momento el coraçón, para ser todo varón» se trataría de una paremia que parte de un hipébaton, jugando con la rima interna «coraçón-varón» y la antítesis («un momento» vs. «todo [el tiempo]»). En cuanto al segundo apotegma, se estructura con una sentencia final: «Que jamás está sin ley l'agradescido», que recuerda la conocida paremia: «Es de bien nacido, ser agradecido». Finalmente, la decisión de don Manuel respecto a la mujer se puede interpretar como un corolario perfecto a su presencia habitual como: «galán mundano, perfecto y exitoso» (Carriazo, 2002: 115). Por tanto, Luis Milán recurre

a ejemplos de notables figuras castellanas como este con el fin de ensalzar sus comportamientos y entronizarlas como modelos por su alto sentido del honor, su valentía y su buen hacer cortesano.

OTROS CABALLEROS

Los siguientes cuatro apotegmas forman unidad, al ser parte de una misma intervención (I. 1, escena 10). Luis Milán narra su propia aparición, a diferencia de las del resto de personajes:

«COMO FUE EL ALMIRANTE DE CASTILLA»

«Como fue el almirante de Castilla que traía un corazón de piedraçufre, que nombrándole dize la intinción del que le trae».

«Y DON FERNANDO DE TORRES, BAYLE GENERAL DE NUESTRA VALENCIA»

«Y don Fernando de Torres, bayle general de nuestra Valencia, que sacó la vela de la nave que nombran contramesana, que claro dize: “Contra mí es Ana”»

«Y NUESTRO CAVALLERO VALENCIANO, DON BALTHASAR ROMANÍ»

«Y nuestro cavallero valenciano, don Balthasar Romaní, que traía un sino de libra, que es uno de los sinos del cielo, que esta invinción quiere dezir: «Si no, delibera». Como es verdad que si o no, delibera al que spera»

«Y OTRO QUE POR ANA TRAÍA UNA PARTESANA»

«Y un otro, que por Ana traía una partesana, que claro dize: «Parte es Ana», queriendo dezir, que Ana es parte para matar o dar la vida.»

Los cuatro apotegmas sirven para ejemplificar lo que afirma Milán: «las mejores invinciones son aquellas que hablan sin letrado» —por esto, se han catalogado en el apartado de los motes—. El principal recurso que Milán utiliza en ellos —excepto en el primero— es el juego del calambur: «contramesana - Contra mí es Ana»; «sino de libra - Si no, delibera»; y «partesana - Parte es Ana - parte sana». Juegos conocidos ya en ambientes cortesanos. Por ejemplo, el emblema de la PARTE SANA (‘lanza’) ya estaba en Alciato y lo traducía Covarrubias: PAS SYNCERA TRAHATUR > PARA QUE NO SE

CONTAMINE LA PARTE SANA, aportando un dibujo de partesana cortando el cuello a una víbora para que no contamine su veneno.¹⁷³

Los personajes de los apotegmas, el almirante de Castilla, don Fernando de Torres y don Baltasar Romani, son evidentemente históricos, lo que, por tanto, dota de absoluta verosimilitud al relato que los presenta luciendo esas invenciones.¹⁷⁴

FILÓSOFOS

«UN PHILÓSOPHO HAZIENDO VIDA EN UN DESIERTO»

También ha de ser hijo del modo por lo que diré: Un philosopho haziendo vida en un desierto, vio una muy hermosa nimpha y demandóle quién era. Y ella le respondió: «Soy la Justicia». Dixo el philosopho: «¿De dónde veniste?». Respondió: «Vine del cielo». Prosiguió el philosopho diziendo: «¿Por qué vas por desiertos?». Dixo la Justicia: «Porque donde yo reynava han muerto mi padre». Que do el modo se pierde, justicia no reyna.

Este apotegma se ubica en II. 4, escena 1. Luis Milán utiliza diversas facecias y apotegmas para ejemplificar lo que debe ser el comportamiento del buen cortesano. En este caso, se trata de un encuentro que recuerda el famoso de Alejandro Magno con el cínico Diógenes o, en otras versiones, con otros filósofos y eremitas, que dan lecciones de sabiduría. La última sentencia «Do el modo se pierde, Justicia no reyna» es la variante de un proverbio bíblico —«Donde falta justicia, todo se pierde» (Proverbios, 13, 23)— y lo emplea Milán para intensificar esa función ejemplificadora. La personificación de la Justicia como ninfa dota al apotegma de un carácter alegórico —la Justicia se suele representar con espada y balanza— que entronca con la tradición medieval.

¹⁷³ Se puede consultar en la BDEH: *Biblioteca Digital de Emblemática Hispánica*: <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Open&startIndex=1&count=1&first=0&author=COVARRUBIAS%20HOROZCO,%20Sebasti%E1n&briefTitle=Emblemas%20morales%20de%20Sebasti%E1n%20de%20Covarrubias&startIndexEmblem=24>

¹⁷⁴ El almirante de Castilla en aquella época era Luis Enríquez y Téllez-Girón (1542-1567). Este personaje también fue Duque de Medina de Rioseco y quinto Conde de Melgar. Por otra parte, Fernando de Torres es el baile general de Valencia; se le menciona en las *Batallas y Quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo y en la *Historia de la inclita ciudad de Valencia* de Martí de Viciana. Baltasar Romani fue barón de Beniparrell; realizó la primera traducción de Ausiàs March al castellano, a petición del Duque de Calabria.

MUNDO CLÁSICO

«ESSO SERÍA LA COMEDIA QUE HIZO UNA MUGER DE HIERUSALEM»

Esso sería la comedia que hizo una muger de Hierusalem, que estando cercada por Vespasiano Emperador de Roma, y su hijo Tito, teniéndola en gran aprieto al fin de diez años que turo la guerra, vinieron los cercados en tan gran rabia de hambre que una viuda hebrea de las que estaban dentro la ciudad dio la muerte a un solo hijo que tenía mochacho, haziéndolo quatro quartos, y comióselo.

Esta apotegma se localiza en I. 1, escena 5. Pedro Mascó responde mediante esta unidad a su mujer tras la sucesión de intervenciones que tratan sobre los celos. Se trata de la desesperación de una mujer que tras el cerco que sufre su ciudad se ve obligada a matar a su hijo y comérselo. El vínculo que se establece entre la situación del matrimonio de Mascó y la anécdota consiste en subrayar hasta qué punto el nivel de desesperación de los celos puede llevar a realizar actos desesperados, como es el atroz de asesinar a un hijo. Castellana le replica a esta unidad asegurando que no sería capaz de hacerlo. Se juega con el políptoton («cercada-çercados») y destaca el uso en homoiotéleuton del gerundio («teniéndola, haziéndolo»).

NOBLES Y CORTESANOS

9. «YO OS RESPONDO CON LO QUE DIXO EL DUQUE DE FERRARA»

Yo's respondo con lo que dixo el duque de Ferrara en un socorro que hizo a los franceses contra los españoles, en la batalla de Rávena, que viendo los dos campos muy travados y perdidos, para acaballos del todo mandó desparar su artillería a todos y dixo: *Tutti son ynimici*.

10. «COMO DIXO UN CORTESANO A OTRO DE AMOR MAL SANO»

Como dixo un cortesano a otro de amor mal sano: 'Por demás soys en la gala'. Dixo el otro: 'Mas no, Pedro, por demás como vos en una sala'. Y algunas vezes en burlar, prosa y verso deve hablar. Y debaxo sta alegría no calle philosophía muy de veras, que las burlas haze veras.

Los apotegmas que se presentan pertenecen a diferentes narradores. Del primer ejemplo, se hace cargo Jerónima Beneito —único apotegma en voz femenina de la

Primera Jornada—; del segundo se encarga Luis Milán. El apotegma de Jerónima relata un cuento de posible influencia italiana en que el duque de Ferrara considera en una batalla, ante la confusión reinante, a todos como enemigos. Tanto Ercules I como Alfonso I d'Este, duques de Ferrara, fueron, junto con Fernando de Aragón y otros, modelos de El príncipe de Maquiavelo, pero no encontramos la fuente de este apotegma. La intervención de Jerónima se relaciona con la burla que su marido le realiza previamente: «¿A quién veníades a socorrer, a mí o al puerco?».

La segunda unidad, pronunciada por Milán, sirve para ejemplificar el beneficio de las burlas en un buen cortesano, así se señala: «agudeza muy graciosa es apenas enojosa». De este fin habla el protagonista del apotegma. El elemento de mayor interés literario es la unidad de lírica popular tradicional —estudiada en el capítulo anterior—, que prosigue con una serie de rimas internas o versos prosificados: «burlar-hablar», «alegría-philosophía».

OFICIOS

11. «YVAN CAMINO DOS CAMINANTES»

Yvan camino dos caminantes y pasando por un pajar dixo el uno: «¡Oh qué buena paja es esta!». Y de allí a una hora respondió el otro: «Para albardas». Esta paja se les podría dar a comer a los que no están en lo que están, ni traen cuenta con quien les habla, «que no se ha de responder tarde para luego, ni luego para tarde.

12. «TOPÁRONSE CAÇANDO DOS CAÇADORES, MUY LINDOS HOMBRES»

Topáronse caçando dos caçadores, muy lindos hombres, dixo el uno al otro: «Tan bien me pareces que yo querría saber tu nombre y de qué bives». Respondióle: «A mí me dizen don Venturoso y vino de caçar lo que desdichados no alcançan. Yo también querría saber lo mesmo de ti». Dixo el otro: «A mí me nombran don Bien Criado y bivo de caçar lo que mal criados pierden». El cortesano deve ser el uno, qu'es don Bien Criado, y caçará siempre lo que mal criados vienen muchas vezes a perder, que es el cielo y la tierra. Y puede ser el otro, que es don Venturoso, porque el cielo da la ventura a quien trabaja de ganalle con bondades y no parencerías, como deve ser la criança, que no ha de ser fingida para engañar, sino verdadera para contentar.

Estos dos últimos apotegmas se localizan en II. 4, escena 1. El primer ejemplo se da en la intervención de Francisco Fenollet, quien ofrece su cuento tras haber planteado lo que debe ser el buen cortesano: «siempre debe estar en lo que haze y dize». Y se supone que estar con presteza, puesto que el ejemplo habla de no actuar lacónicamente, no dejar para mañana lo que se pueda hacer hoy. «No se ha de responder tarde para luego ni luego para tarde», la frase que cierra la anécdota, es una proverbial y juega con el quiasmo. El cuento lo recoge, en efecto, Chevalier (1999: 210-211), dentro del grupo de cuentecillos tradicionales sobre estúpidos, y con tres variantes del tipo genérico que denomina como «El caminante lacónico» (T 1702 A). La primera variante es la de Milán; la segunda y tercera son de Correas, *Vocabulario*: «Dos iban caminando, y vieron un centeno muy crecido. / Dijo el uno: ¡Que buen bálago! / Pasadas leguas, respondió el otro: —Para albardas». Y la otra: «Iban dos caminando, y vieron una huerta con repollos y coles. / Dijo el uno: / ¡Qué buenas berzas! / Andadas algunas leguas adelante, respondió el otro: —Para con tocino». Como señala Chevalier, el cuento pertenece a la tradición catalana (Bertran i Bros, Amades, etc.). Pensamos que esta localización del cuento y su motivo folclórico no habían sido advertidas nunca antes.

Por otra parte, la intervención última pertenece a Milán, quien explica su razonamiento mediante un largo discurso que incluye múltiples unidades. En este fragmento, el autor trata de ejemplificar la importancia de la buena crianza. Los protagonistas del apotegma son dos cazadores que se denominan, alegóricamente, Bien Criado y don Venturoso, y que explican cada uno cómo vive y caza. Sirve este cuentecillo moralizante como ejemplo para explicar la importancia de la crianza.

«FACECIAS»

Recordemos que la facecia se entiende como unidad narrativa breve, como la anécdota, pero casi siempre asociada al diálogo de tono humorístico y jocosos, que incluye en muchas ocasiones abundantes juegos de palabras. A causa de la multiplicidad de temas que encontramos dentro ellas, las clasificamos a partir de la tipología de protagonistas. Estos pueden ser personajes de *El cortesano*, o bien personajes con algún tipo de relevancia o relevancia histórico-social. Así, por ejemplo, de dieciséis contabilizadas en

la Primera Jornada, diez, es decir, más de la mitad, son protagonizadas por personajes históricos, lo que contribuye a un mayor grado de verosimilitud, cohesión y autorreferencialidad en el texto. Los personajes históricos y contemporáneos a la obra entran dentro del grupo de «vida cotidiana», pero podemos detectar otros grupos, como el de los «Portugueses» o los «Nobles», con una facecia correspondiente a cada uno ellos. Nos hemos limitado a incluir y analizar aquí, del primer grupo —vida cotidiana—, seis ejemplos protagonizados por Juan Fernández de Heredia, uno por Canonge Ester, uno por Francisco Fenollet y otro por el Gobernador Cabanillas.

VIDA COTIDIANA

JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA

1. «Y QUEDA TAN DESCONOSCIDA COMO CONOCIDA DE LA SEÑORA DOÑA HIERÓNIMA, POR SER MUY ENEMIGA DE LOS AJOS»

Y al assar, encorpórase todo en la perdiz y queda tan desconocida como conocida de la señora doña Hierónima, por ser muy enemiga de los ajos, que su marido no los osa comer en su casa porque un día le corrió con el majadero que los havían hecho y arrojóselo. Y él vino huyendo a mi casa a hora de comer, hediendo a los ajos y díxome: «Señor acojéme en vuestra mesa, que huyendo vengo del majadero». Que nunca estuvo más donoso en su vida por los donayres que aquel día dixo, y fueron tales que doña Elena, mi nuera, le puso nombre Joan Donayre.

La facecia se localiza en II.1, escena 1. El narrador es el Gobernador Cabanillas y surge como réplica a las burlas que Doña Jerónima había hecho previamente al Gobernador con el juego de palabras «perdzageras» - «perdz agera», es decir, ‘perdz con ajos’. Los personajes que reciben las burlas son Fernández de Heredia y doña Jerónima, como matrimonio. Por una parte, el «ser enemiga de los ajos» era cosa frecuente en la clase social alta, ya que este alimento estaba relacionado con los villanos (como bien explica Salomon [1985]). Don Quijote, por ejemplo, insulta a Sancho en más de una ocasión, cuando quiere incidir en su villanía, como «harto de ajos».

Sirvan de ejemplo estas otras dos anécdotas —facecia la segunda— del mismo siglo y que emplean el mismo planteamiento (Sánchez Palacios, 2015: 134). La primera, de la *Floresta española* (II, cap. I, 11): «A la reina doña Isabel en extremo le eran aborrecibles

los ajos, no solamente en el gusto, mas en el olor». Y aclara que una vez que los cocineros le sirvieron un plato con ajo y lo trataron de disimular con grandes dosis de perejil, dijo ella: «¡Venía el villano vestido de verde!». La expresión hizo fortuna y se quedó ya como metáfora de una amenaza oculta, una especie de caballo de Troya.

Y la segunda, de la *Sobremesa y alivio de caminantes* de Joan Timoneda (I, cuento XXXIII):

A una dama, que era una gran decidora, no había persona que le hiciese comer ajo, ni cosa que supiese a él. El cocinero por más disfrazar el negocio, picó algunos ajos en el mortero, y quitados de allí, hizo una salsa verde en el mismo mortero, y llevándola delante de la dama, al primer bocado paró, y dijo: —¡Oh, hideputa el villano! ¡Cuál viene disfrazado de verde, como si no le conociésemos acá!

El campo semántico del «ajo», el «mortero» (Timoneda) o, aquí, en Milán, el «majadero» bisémico (de ‘majar’ ajos y ‘necio’) se prestaba a este tipo de anécdotas o cuentos. Y también de refranes, porque recuérdese: «Muchos ajos en un mortero mal los maja el majadero», referido a cuando por ambición se quiere abarcar demasiado. Por otra parte, para la burla a Juan Fernández de Heredia se utilizan recursos retóricos como el políptoton de «donayre», la paronomasia «desconocida» / «conocida», la reiteración de verbos en gerundio: «huyendo, hediendo, huyendo» —que proporcionan una sensación de agilidad y movimiento a lo que se está narrando— y, sobre todo, el juego de palabras con la polisemia o bisemia de «majadero» (‘mazo o mortero de majar ajos ’y ‘necio, estúpido’).

2. «Y TRATANDO MUY GRAN VERDAD, DIGO QUE JUAN FERNÁNDEZ VINO AL JUEGO DE PELOTA MUY CANICULAR EN LOS DÍAS CANICULARES»

Y tratando muy gran verdad, digo que Juan Fernández vino al juego de la pelota muy canicular, en los días caniculares, en cuerpo, sin capa, vestido de monte o de mote, con un sayo y calças y montera de paño y un jubón algodónado de fustán. Todo tan verde, que no vino nada maduro, con tan grandes calores como hazía, que no se podía bivar con tafetanes. Y diziéndome don Francisco Fenollet: «¿Qué risa es esta que se ha levantado tan grande?» Yo le dixé: «Del cielo viene lo que por castigo se haze. ¿No veys cuál ha venido nuestro amigo? Un enero en juliol, hecho un verderol».

La facecia se sitúa en II. 2, escena inicial. La voz que narra esta escena es la de Luis Milán y la facecia coincide con el contexto que ofrece la rúbrica de la copla 21 del ms. 2050 del *Proceso*.¹⁷⁵ La facecia amplía la información para justificar la creación de una copla previamente comentada: «Señor, ut, re, mi, fa, sol». La vestimenta de Juan Fernández de Heredia es la que mueve a risa al personaje de Milán. No se explicita la fecha concreta, pero hacia el final de la facecia se refiere al mes de «juliol» (en valenciano, para que rime mejor con «verderol»). De modo que Heredia va vestido con «sayo, calças, montera de paño y jubón algodónado de fustán» en los días más calurosos del año y esa inadecuación de la indumentaria con el tiempo estival, y más con la práctica del juego de la pelota, para el que se supone hay que ir ligero, provoca la risa de Luis Milán. Aún más, el autor destaca el color verde de los ropajes y lo vincula con las hortalizas, burlándose así de la supuesta ignorancia de Juan Fernández de Heredia. Se utilizan recursos como el políptoton («canicular-caniculares»), así como el juego de palabras breve, que se manifiesta al final de la facecia con una rima interna, como hemos visto: «juliol-verderol». Por último, el hecho de que Milán remarque que «vino muy canicular» y el empleo de «todo tan verde» (y «nada maduro») puede llevar unas connotaciones sexuales que a los lectores contemporáneos no nos parece tan evidente como a los lectores a quienes iba dirigido *El cortesano*.

3. «SI ESTUVIESE EN MI MANO LLORARÍA, POR NO DAR EN REYR, DE LO QUE DIRÉ»

Si estuviese en mi mano lloraría, por no dar en reyr de lo que diré. Que no sé como lo diga, que ya me río del sayete de paño naranjado que sacó el señor Juan Fernández para ruar, o reyrá a hora de bueltas. Y estava guarnescido con una trepilla o tripilla cortesana de terciopero negro, que tan negro terciopelo nunca vi. Pues fue tan reydo por la trepilla como trepado de todos, por ser tan corto como viscaýno y tan estrecho como catalán, que don Diego Ladrón, en una copla que le hizo, le dixo que era «sayopaje», y don Francisco Fenollet, en otra, le apodó a «sayomono», y yo, a «cuerasayo», como en esta copla vuestra excellencia verá.

Esta unidad (II. 2, escena 1, coplas 3) está protagonizada por Heredia y es similar a la anterior, ya que el motivo de la burla es la vestimenta del protagonista («sayete de paño

¹⁷⁵ «Réplica de don Luis del Milán a don Juan Fernández; y diola al duque; y el duque la dio al gobernador don Luis Ferrer para que la diese a don Joan; y así el governador se la embió. Tócale en ella aver dexado la ropa de grana y la azul y aver tomado lo verde» (Villanueva, 2011: 102).

anaranjado») y sirve como introducción a la copla que le sigue. El narrador vuelve a ser Luis Milán, quien se refiere a otras coplas —las de don Diego Ladrón y Francisco Fenollet— que aparecen posteriormente en la misma escena. Los elementos que destacan en esta facecia son la «trepilla-tripilla», en la que se advierte una paronomasia y una *derivatio* «trepilla-trepado» (según el DLE, la «tropa» es «adorno o guarnición que se cose a la orilla de un vestido, y que va dando la vuelta por ella»). Otro factor relevante sería el uso de tópicos populares vinculados a adjetivos en comparaciones caricaturescas con gentilicios: «corto como viscaíno» y «estrecho como catalán». Estos tópicos se atestiguan con frecuencia en otras obras de los siglos XVI y XVII. Como dice Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*: «Este me hizo deprender muchos cuentos de vizcaínos del *Libro de los apotegmas*». Y es que, en efecto, daba Gonzalo Correas: «Si él es vizcaíno, burro»; lo que se repite en las *Comedias* de Miguel de Cervantes: «soy vizcaíno, burro no»; y en su *Entremés del letrado*: «al borrico vizcaíno». Entre otros muchos ejemplos, que también incluyen los de catalanes, hasta hoy, puesto que «estrecho» tiene ‘tacaño’ como una de las acepciones en el DLE.

4. «ÍTEM SALIÓ EL SEÑOR JUAN FERNÁNDEZ POR LA YGLESIA MAYOR»

Ítem más salió el señor Ioan Fernández por la iglesia mayor, sin capa y con el sayo desabrochado, para oyr la onzena que es la missa de los perezosos. Y fue tan mortal este peccado que nadie lo quiso absolver, sino el obispo de Fez de vuestra excellencia, que perdona de todos los peccados, y porque supo que no peccó en día de fiesta ni por mostrar su gentil cuerpo, sino por remedar a un cavallero mallorquín que quiso poner este mal uso en nuestra Valencia. Y fue tan reýdo qu’el señor Joan no hosó más bolver a pecar en este peccado y por esto fue de las damas perdonado.

En esta ocasión, Milán describe y comenta los ropajes que Heredia viste o mal viste para ir a la Iglesia: «sin capa y con el sayo desabrochado» (II. 2, escena 1, coplas 6). Se emplea un políptoton a partir de la raíz o lexema «pecar»: «peccado-peccó-peccado». La alusión que se hace al obispo de Fez puede ofrecer nuevos indicios de la composición de la obra. Don Francisco Mejía de Molina fue obispo de Fez, pero se instaló como auxiliar

de la diócesis de Valencia en 1550, de modo que a partir de ese momento habría adquirido tanta importancia como para que Milán lo mencionara en *El cortesano*.¹⁷⁶

5. «MUGER, ENGAÑADA VAYS, QUE POCO HA ME APARECIÓ UNA MUGER»

Muger, engañada vays, que poco ha me apareció una muger que murió de amores de su marido, y díxome que era salvada, por haver tomado una bulla que yo preýco: y es que ninguna muger se puede salvar, si no muere de amores de su marido.

Esta unidad (II. 3, escena 3) la protagoniza Juan Fernández de Heredia, y surge como réplica a su mujer Jerónima, que lo acusa de ser falso y mentiroso. La historia de la mujer que se salva por su consejo le sirve a Heredia para ridiculizar la afirmación anterior de su mujer: «*Quin preýcaor de bul·les falses és mon marit! No·n prengau ninguna, que totes les que ell preýca porten a l'infern*». En unos momentos, en plena celebración de las primeras sesiones del Concilio de Trento (1545-1557), cuando cualquier alusión religiosa podía resultar peligrosa, Milán roza los límites de lo permitido por la Iglesia, con su broma aparentemente inocente sobre las bulas (uno de los temas que más atacaron los reformistas). Por último, la última frase de la facecia —«ninguna muger se puede salvar, si no muere de amores de su marido»— tiene una estructura similar a la de una frase proverbial.

CANÓNIGO ESTER

6. «EN DIES PASSATS PORTÍ UNES COMENDACIONS A LA SUA BEATRIZ»

Senyora dona Ana yo li diré per què em diu alcauot lo vellaco de Gilot. En dies passats portí unes comendacions a la sua Beatriz, de part de don Luys Vich, per a yo tenir entrada en sa casa. Y Gilot hagen sentiment que estava amagat escoltant-me. Y féu-se a la finestra, cridant com vn orat: «Veýns, veýns, socorreu-me, que vn lladre tinch en casa!». Y venint tot lo veýnat, digueren-li: «A hon és lo lladre?» Y ell dix: «Ve 1-vos aquí lo canonge Ster és, que'm vol robar la honra portant alcauoteries a la

¹⁷⁶ Don Francisco Mejía de Molina fue un religioso dominico nacido en Guadalajara, que en 1533 se convierte en arzobispo de Sassari (Cerdeña). En 1550 accede como auxiliar a la diócesis de Valencia, aunque en determinados momentos se ausenta para actuar en otras diócesis como Zaragoza, Sigüenza y Segovia. Fallece el 1573 y es enterrado en el convento de Santa Catalina de Siena (Valencia). Como curiosidad, es el Convento que fue derribado en los años 1960 y donde se construyó el primer centro comercial de El Corte Inglés en Valencia. Lo recuerda la calle del Bisbe, donde tenía su vivienda.

mia Beatriz, que pijor és que lladre un alcauot». Prengueren-se a riure y dexaren-lo tots per a qui és, que tal és com ell qui creu a l'orat.

La facecia protagonizada por el Canónigo Ester y que se narra a través del mismo personaje se sitúa en I.1, escena 2. El aspecto más relevante de esta facecia es la lengua, puesto que se trata de una de las pocas facecias que se escriben exclusivamente en catalán en toda la obra. El Canónigo explica la razón por la cual Gilot lo llama «*alcavot*» («alcahuet») e intenta ridiculizar a Gilot: «que tal és com ell qui creu a l'orat». Teniendo en cuenta que se inserta dentro del episodio escénico-cómico protagonizado por el Canónigo, Gilot y la Camarera Ana, su propósito es provocar la risa de los cortesanos. A diferencia del resto de facecias, la descripción del Canónigo, como hemos explicado en apartados anteriores, testimonia con un fiel reflejo el mundo social de pajes y bufones que existía en la corte virreinal valenciana del Quinientos.

FRANCISCO FENOLLET

7. «YO VISITÉ A DON FRANCISCO, QUE ESTABA MAL DE UNOS AMORES BAXOS»

Yo visité a don Francisco, que stava mal de unos amores baxos, que yo se lo conosci por este villancico que me dixo: 'Hereditano es el mi amor, hereditano es, ¿quién me le hizo aragonés? 'Y contóme que tenía amores con una hermosa cortesana aragonesa que se dezía Herediana. Y pensando estar solo en esta baxa que dançava, supo que un mercader ginovés nombrado micer Maltevollo tenía amores con ella, y don Francisco quisola dexar y no pudo, de muy hereditano. Quedó don Francisco con este concierto, que Herediana no diesse más de un hora al día a Maltevollo, y si más se detenía y no se quería yr de casa, salía don Francisco amortajado, con una mortaja de tela negra diziendo: «Guarda la sombra, guarda la sombra». Y Herediana dezía: «Ýos, ýos Maltevollo, que ya viene la sombra de mi padre del otro mundo, que me quiere matar porque sea buena.» Y no queriendo irse Maltevollo, por comer una buena cena que se había hecho traer, salió otra vez la sombra diziendo: «Vate, Maltevollo». Y él dezía: «Prima vollo manjar». Y él que no y el otro que sí, y abraçáronse los dos y rodaron la scalera abaxo. Maltevollo huyó con la cabeça quebrada y don Francisco cerró la puerta y comiose la cena de Maltevollo. Y quedó desta caýda coxo de reputación, y por esto le dizen las damas don Francisco Sombra, «que sombra es quien de baxo amores se assombra.»

La facecia protagonizada por Fenollet se localiza en II. 3., escena 4, cortesanía 2. Luis Milán es obligado a relatar este cuento en la corte porque la reina le pide que así lo haga. Pese a la amenaza de Fenollet, Luis Milán se burla de Fenollet mediante la historia de los amores que supuestamente había sufrido por una mujer aragonesa llamada Herediana, amores compartidos con un genovés llamado Maltevollo. El personaje del mercader genovés era considerado de baja reputación en la literatura española del siglo XVI y XVII (valga como ejemplo el mercader genovés con el que Aldonza escapa en *La lozana andaluza*). Por último, la referencia que se da a la «cena» de Maltevollo, el propio nombre del genovés («Mal ti voglio») y todo el episodio en sí, que parece una escena de paso cómico o de fabliau medieval, puede interpretarse eróticamente. Así, la caída que se cuenta en este episodio deja al personaje «cojo» de reputación moral cortesana. El cuento juega, como otros, con mecanismos retóricos como la derivatio («sombra-asombra») y el políptoton («Heredia- Herediano-Herediana»).

8. «BIEN SE OS ACUERDA QUE ESTANDO ENAMORADO DE UNA CRIADA DE UNA DAMA»

Bien se os acuerda que estando vos enamorado de una criada de una dama que serviades, en pago d'esta baxa trayción burlavan de vos d'esta manera. La señora hazía con su criada que os hiziesse estar en un árbol de su huerta, haciendo el mochuelo toda la noche, porque no fuéssedes descubierto, esperando que la criada os diesse entrada. Y quando uvieron muchas noches burlado de vos, una noche que su marido de la señora era fuera Valencia, subieron ella y su criada al terrado y dezían: «Mal canta este mochuelo, matémosle». Y vos deziades: «No tiréys piedras, que yo cantaré bien». Y ellas dezían: «¿Qué los mochuelos hablan? Vos algún ladrón devéys ser». Respondíades vos: «No soy sino mochuelo de amores». Y ellas a tirar piedras y vos [a] hazer el mochuelo, hasta que os derribaron del árbol abaxo. Y fuýstesos apedreado como el gallo de carnestoliendas, «que peor es que mochuelo, quien sirve la señora y para en ser moçero.»

La unidad (II. 3, escena 4, cortesanía 2) surge como réplica a la facecia que se acaba de exponer sobre Francisco Fenollet. El narrador de esta composición es ahora Francisco, quien relata las burlas que una dama y su criada hacían sobre Luis Milán. Precede esta unidad a una unidad lírica que Milán denomina «chiste». La utilización de términos como

«mochuelo», para referirse al enamorado, conjuga adecuadamente con la metáfora que se emplea en el contexto de la huerta de la dama y la criada. Según Beltrán (2003) estaríamos ante el aprovechamiento, en versión muy esquemática, de un cuento folclórico universal que sería muy popular, catalogado como ATU, 1419H (*Woman Warns Lover of Husband by Singing Song*). El cuento tiene numerosas versiones en la tradición oral hispánica (incluida la valenciana) hasta hoy. El tratamiento literario principal del motivo se encuentra en la novella del *Decameron*, VII, 1, de Boccaccio, donde la advertencia de la adúltera al amante, teniendo presente que el marido regresa inesperadamente, se hace inventándose un conjuro a un supuesto fantasma (parody incantation); otra fuente literaria sería el *Liber facetiarum* (núms. 231 i 232) de Poggio. Los recursos retóricos giran en torno al políptoton de «piedra» («piedras-apredreado») y de «amor» («enamorado-amores»).

GOBERNADOR CABANILLAS

9. «BIEN SERÁ QUE SEPAN LO QUE A VOS SIGUIÓ EN OTRA COMIDA»

Bien será que sepan lo que a vos os siguió en otra comida que don Guerau Bou estuvo en ella, y me dixo que don Joan Vilarrasa, vuestro sobrino, combidó a comer a su huerta a fray Palomo, que aquella quaresma preycava en Valencia, y combidóle para oyrle que era muy buen dezidor. Y a la hora que se assentavan a la mesa, vuessa merced entró y dixo: «pax vobis». Y sentóse a comer y don Joan Vilararrasa fuese a la cocina por no oyr vuestros cuentos católicos del tiempo del rey Catholico, que fueron tantos que nunca el fraile pudo embidar con los suyos. Y a cada passo, vuessa merced decía esto que digo en este cuento: «Don Joan Vilarrasa lo sabe también como yo y él respondió de la cocina donde, estava, gritando: «Noy se res de quant diu, puix mal profit me ha fet entrar lo frare, que nunca l'[h]a dexat parlar». Y en irse vuessa merced, el fraile os pusó nombre el governador Campanillas, porque quando ellas tañen, nadi puede hablar.

La siguiente facecia (II. 1, escena 1) cuenta una escena burlesca protagonizada por el gobernador Cabanillas a través del personaje de Juan Fernández de Heredia. Su explicación está condicionada a la primera facecia que se ha expuesto anteriormente. La burla de Heredia consiste en enfatizar su carácter de charlatán. Por esto, al final de la facecia, jugando con el parecido fónico, se afirma: «os pusó nombre el governador Campanillas, porque quando ellas tañen, nadi puede hablar». El fray Palomo con el que

se compara a Cabanillas se incluye en otras narraciones de la *Floresta Española*: «El obispo don Pedro del Campo envió a fray Bernaldino Palomo» (I, cap. IV, 3); «Habían hecho obispo a fray Bernardino Palomo» (VI, cap. vi, 8); y «Convidó fray Bernardino Palomo a comer a fray Dionisio» (VI, cap. vi, 14) (Sánchez Palacios, 2015: 135). Por lo que se refiere a los elementos retóricos en la unidad, se destaca el políptoton «católicos-Catholico» así la estructura paralelística con la conjunción copulativa «y».

«ANÉCDOTAS»

Las anécdotas pertenecen al grupo de la narrativa breve, los protagonistas suelen ser los personajes que aparecen en *El cortesano* o conocidos suyos, la temporalidad de la anécdota es contemporánea al tiempo de la composición y la finalidad es lúdica o didáctica. En la Primera Jornada localizamos únicamente dos anécdotas. Estas dos tienen como protagonistas a Berenguer Mercader, hermano de Baltasar Mercader, y a Juan Fernández de Heredia y Diego Ladrón la otra.

1. «MUY POCO HA QUE SE PROVO CON LA VIDA DE MI HERMANO DON BERENGUER MERCADER»

Muy poco ha que se prouó con la vida de mi hermano don Bere[n]guer Mercader, que murió de amores por vna dama que se le casó. Pensando que estava tan casada en la voluntad dél, como no lo fue, pues pudo casar con otro y descasar a quien tan casado estava de amor con ella. No digo que por ser muger tuuo poca fe, sino porque no fue hombre en agradecer, que tan de veras es el amor que mata, como es de burlas el que no da vida.

La anécdota se enmarca en la secuencia I.1., escena 10. Verbalizada por Baltasar Mercader tras su aparición en la Montería real. La temática de esta anécdota es el desamor, se juega con el tópico de la lírica cancioneril del amor que provoca la muerte, así, su hermano, Berenguer Mercader, muere de amores por una dama que se caso con otro servidor en vez de con él, que estaba enamorado de ella. Comprobamos un juego poético entre las «veras-burlas». Sirve para ejemplificar la desconfianza que tiene Baltasar Mercader por su esposa doña Ysabel Ferrer.

2. «BIEN SE OS ACUERDA, QUANDO FUYSTES DAMA DE DON ENEAS LADRÓN»

Bien se os acuerda quando fuystes dama de don Eneas Ladrón, que os sacó a dançar en el Real, estando en serau, la reyna mi señora y su excellencia. Y vos no le negastes vuestro cuerpo, que parescistes la reyna Dido, que yva dançando con su Eneas, troyano, como vos con el vuestro, que parescía Eneas gitano, que por parecernos vos tan feo para dama, como él para galán le apodamos camafeo y a vos damafea. Pues fue el caso tan feo que no hallamos con qué salvaros, sino con Lope de Rueda que lo quesistes contrahacer, por dar plazer, a costa vuestra, como esta copla muestra.

La anécdota (II. 3, escena 2), contada por Luis Milán, retoma un episodio que se había vivido en la corte virreinal. Juan Fernández de Heredia baila en una fiesta con don Diego Ladrón y esto provoca la risa de los cortesanos, sobre todo a Milán. Hemos comentado en el anterior apartado, por encima del uso de la tradición grecolatina, patente con la alusión a la pareja de Dido y Eneas, las repercusiones sociales y religiosas que podía tener ese remedo, por burlesco que fuera, de actitudes homosexuales (o sodomitas, como se las llamaba entonces). Destacan retóricamente el juego de palabras, o calambur, de «feo para dama» («damafea, camafeo») y la rima interna en las últimas líneas: «contrahacer-plazer», «vuestra-muestra». Por último, destaca la mención al dramaturgo Lope de Rueda (1505-1565).

PAREMIAS

Hemos decidido analizar en un mismo apartado el conjunto de paremias —refranes, proverbios/sentencias— de la Primera Jornada. Al igual que en la catalogación de las unidades, en este análisis mantendremos el formato proverbio/sentencia por su difícil categorización en las obras paremiológicas del siglo XVI. Dentro de la Primera Jornada observamos quince unidades identificables como refranes y treinta dos unidades que pueden catalogarse como proverbio/sentencia. En este caso, analizaremos siete ejemplares de refranes y cinco de proverbios/sentencias.

REFRANES

1. «EIXIDA HUI AB LO PEU ESQUERRE»

Senyora, vostra altesa és exida huy ab lo peu esquerre. Y tot lo dia va coxo qui ab mal pensament hix de casa. No em veurà més en tota sa vida en jornades de plaer, que los celosos son gasta festes.

Esta unidad pertenece a la secuencia I.1., escena segunda en la que Gilot aparece en la *Montería real* y se dirige a la reina doña Germana. La peculiaridad de esta unidad es que está compuesta en valenciano, su traducción en castellano equivaldría a «levantarse con el pie izquierdo». El significado de este refrán es «tener un mal día o estar de mal humor». En el proyecto de *Paremiología catalana comparada digital* (PCCD) se conservan aproximadamente treinta registros sobre el uso de esta paremia, por ejemplo, en *Diccionari del català popular i d'argot* (1997), *Diccionari de frases fetes, refranys i locucions amb l'equivalència en castellà* (2000) y *Achega fraseolòxica para un diccionario bilingüe galego-catalán / catalán-galego* (2013), entre otros.

2. «NO HAY NADA MAL DICHO SI NO ES MAL TOMADO»

Señora doña Hierónyma, yo no pensé dezir tanto, ni he dexado de tocar mucho. Mas yo de lo mucho que dixé no he querido dezir tanto de lo malo que vuessa merce [h]a sacado. Y por esto se dize: no hay nada mal dicho si no es mal tomado, como ha hecho agora vuessa merced, que ha sospechado que para dezir mal de mujeres hize sacar a mi muger, doña María, las sierpes por inuinción.

3. «ASSÍ SE VEE QUE EN EL MEDIO ESTÁ LO BUENO»

Y no ha sido sino por la semejança que tiene la sierpe lo que dize el mote, y es que assí como tiene en el medio gran virtud y en los extremos, que son la cabeça y cola, ponçoña, assí se vee que en el medio está lo bueno, donde consiste la virtud para bien obrar, que en los extremos que hazen perder, se pierden los que los siguen.

Estas unidades se localizan en la secuencia I.1., escena 7. Tras aparecer en la Montería real con su mujer, doña Maria, acusa de lisonjera a doña Hierónyma, esta le responde y en la contrarrespuesta que incluye estos refranes. En primer lugar, consiste en una variante de refrán de la que recoge Correas en su *Vocabulario*: «No habría palabra mal dicha si no fuese retraída; o si no fuese mal entendida; o si no fuese repetida» (1924: 348). Este refrán también se recoge en otras obras paremiológicas como *Refranes o proverbios en romance* (1550) de Hernán Núñez y *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés. Asimismo, también se incluye este refrán en obras literarias como la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) de Gaspar Gómez de Toledo y *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550) de Juan de Arce de Otárola.

En cuanto al segundo refrán, es una variante de la paremia «En el medio está la virtud» recogida en el *Refranero multilingüe* y es una variante del *Vocabulario* de Correas: «El medio es lo mejor que los extremos» (1924: 177). Hallamos ejemplos de las variantes de este refrán en obras paremiológicas y tratados como *La lengua de Erasmo* (1533) de Bernardo Pérez de Chinchón, *Silva de varia lección* (c.1550) de Pedro de Mejía y *Libro de los proverbios glosados* (1570) de Sebastián de Orozco. Asimismo, en el ámbito literario lo encontramos en la traducción de *Confesión del amante* de John Gower (1454) por Juan de Cuenca y *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566) de Jerónima de Urrea.

El primero de los refranes se emplea para reforzar el argumento que emplea Diego Ladrón hacia doña Hierónyma, mientras que el segundo no solo enfatiza sino que pretende justificar la adecuación de haber portado la invención de en la Montería: «unas sierpes muy al natural, que tenían cortado de pescuezo un tercio, y de la cola otro tanto. Y en una montera que de lo mismo traía estaua este lebrero: En el medio está lo bueno / que en los estrenos / se pierden los que perdemos.» Es paradójico que el personaje utilice un refrán que ensalza la virtud mientras el simbolismo del color de sus ropajes y el animal utilizado sea la serpiente, ambos relacionados con la traición. No es baladí que sea Diego Ladrón quien lo porte y quien tuviese un desenlace trágico en su vida, ya que se enfrentó al Duque de Calabria tras la muerte de Ramón Rocaful y fue encarcelado en el castiilo de Xàtiva. Si consideramos que la obra pudo ser editada en diferentes momentos antes de su publicación, es lógico que Luis Milán quisiera dejar reflejado de forma indirecta este suceso histórico.

4. «QUIEN TIENE LA COLA DE PAJA, DEL FUEGO SE TEME»

Señora muger, quien tiene la cola de paja, del fuego se teme. Como vos soys vna sierpe para mí, hauéys sospechado que el señor don Diego Ladró[n] las hizo sacar para motejar a las mujeres.

Este refrán continúa la temática de la conversación entre Diego Ladrón y doña Hierónyma de la secuencia I.1, escena 7. Juan Fernández responde a su mujer después de haber escuchado su intercambio con Diego Ladrón y lo hace de forma que la advierte de que se siente resentida porque se ha creído aludida con la invención y las palabras de Diego Ladrón. Una variante de este refrán es «quien se pica ajos come». El *Refranero multilingüe* recoge: «*Chi ha la coda di paglia, ha sempre paura che gli pigli fuoco*». El «*avere coda di paglia*» es una expresión que se conserva en el italiano actual. Correas recoge «rabo» en vez de «cola»: «Quien tiene rabo de paxa, hazia tras cata y mira qué pasa, no sea llama». En nuestra búsqueda de variantes en otras obras, únicamente hemos encontrado los términos «cola de paja» en la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1602) de Mateo Alemán, aunque no se emplea el propio refrán.

5. «XIMENO POR SU MAL CONOSCE EL AGENO»

Dixo don Francisco Fenollet:

—Ximeno por su mal conosco el ageno.

Este refrán aparece en la secuencia II.3, escena primera. Doña Mencía expone una serie de razones y los caballeros le van respondiendo. Entre las respuestas se localiza este refrán verbalizado por Francisco Fenollet, que enlaza en su sentido con la anterior respuesta, donde se habla del «mal francés». Correas recoge esta unidad en su *Vocabulario*: «Domingo Jimeno, por su mal vido el ajeno» (1924: 163). Es antónimo de «El mal ajeno, del pelo cuelga» que encontramos en el *Refranero multilingüe*. Esta paremia se conserva también en obras de referencia como el *Seniloquium* (1450), los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* (1454), los *Refranes o proverbios en romance*

(1549) y el *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés. En cuanto al ámbito literario, únicamente hemos hallado este refrán en la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva.

6. «PIÉNSASE EL LADRÓN QUE TODOS SON DE SU CONDICIÓN»

Dixo la señora doña María, su muger:

—Piénsase el ladrón q[ue] todos son de su condición.

7. «MÁS VALE SOLEDAD QUE MALA COMPAÑÍA»

Dixo el cauallero: ‘¿Y por qué vays sola?’ Respondió ella: ‘Más vale soledad que mala compañía. Que la gravedad ha de yr acompañada de virtudes y sola de vicios’.

Estos dos refranes comparten una característica: ambos son utilizados en el español actual. El primero se localiza en la Jornada Primera, secuencia II.3, escena 4, cortesanía 8, donde doña María responde a su marido con el guiño burlesco del refrán, que juega con el apellido del personaje, Diego Ladrón. El segundo se localiza en la Jornada Primera, secuencia II.4, escena inicial y es pronunciado por Milán para ejemplificar las cualidades del buen cortesano, en este caso, la cualidad de la gravedad.

En el caso del primer refrán, la paremia es una variante del «Piensa el ladrón que todos son de su condición», incluida en el *Refranero multilingüe*. Lo recoge Correas en su *Vocabulario* (1924: 394); los *Refranes o proverbios en romance* (1549) de Hernán Núñez; con una variante religiosa en *De las consideraciones sobre todos los evangelios* (1598) de Fray Alonso de Cabrera y *Errores en el gobierno y dirección de las almas* (1609-1610) de San Juan Bautista de la Concepción. En el ámbito literario, lo encontramos en el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1529) de Alfonso de Valdés, con la siguiente variante: «Piensa el ladrón que todos han su corazón»; en la *Tercera parte de la tragicomedia de*

Celestina (1536) de Gaspar Gómez de Toledo; en la curiosa traducción, con texto bilingüe para el aprendizaje del castellano en la Inglaterra de los Tudor, de los *Pleasant and Delightfull Dialogues*, los *Diálogos de John Minsheu* (1599); o en *La gitanilla*, una de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes.

En cuanto al segundo refrán, es una variante del actual «Más vale solo que mal acompañado», incluido en el *Refranero multilingüe*. Lo recoge ya Correas (1924: 303); el *Libro de refranes* (1549) de Pedro Vallés; en una variante religiosa —como el anterior— en obras como *Segunda parte del abecedario espiritual* (1530) de Francisco de Osuna, *De las consideraciones sobre todos los evangelios* (1598) de Fray Alonso de Cabrera y *Coloquio espiritual de la pobreza y la riqueza* (1600) de Fernán González de Eslava. En el ámbito literario, lo encontramos ya en la poesía de Alfonso de Villasandino y en repertorios de romances, como la *Segunda parte de la Silva de romances*, la *Primera y tercera parte de romances* de Joan Timoneda (1573) y los *Romances pastoriles* (1582). Asimismo, en *La Celestina* (1499), la *Vida de Isopo* (1520), *El escolástico* (1539) de Cristóbal de Villalón, la *Comedia llamada Florinea* (1554) de Juan Rodríguez, los ya mencionados *Diálogos de John Minsheu* (1599), la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, los *Diálogos familiares* (1619) de Juan de Luna, *La sabia Flora Malsabidilla* (1621) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, el *León prodigioso* (1636) de Cosme Gómez o el *Lucifer de romance en romance* (1652) de Hernando Domínguez.

PROVERBIOS/SENTENCIAS

Incluimos cinco ejemplos representativos, todos de la Primera Jornada.

1. «SED PRUDENTES COMO A SERPIENTES»

Señora muger, quien tiene la cola de paja, el fuego se teme. Como vos soys vna sierpe para mí, hauéys sospechado que el señor don Diego Ladró[n] las hizo sacar para motejar a las mujeres. Y quando por esto lo hvuiesse hecho, no tenéys que enojaros pues se dize: sed prudentes como a serpientes.

La primera unidad que hemos decidido analizar se localiza en la secuencia I.1, escena 7. Juan Fernández de Heredia responde a su mujer, doña Hierónyma. Empieza por un refrán, ya comentado en el anterior apartado. La compara entonces hiperbólicamente y burlescamente con una serpiente por la predisposición contra él y emplea este proverbio/sentencia, que incluye de nuevo a la serpiente, para cerrar su intervención. Se trata de un proverbio bíblico procedente originalmente del evangelio de Mateo (10: 16) y que aconseja sobre la prudencia en el comportamiento, comparada con la sigilo o silencio cauteloso del ofidio. Lo encontramos en repertorios lexicográficos como el *Tesoro* (1611) de Covarrubias, en tratados, crónicas históricas y obras religiosas como *De vestir y de calzar* (1496) de Fray Hernando de Talavera, *Luz del alma cristiana* (1555) de Felipe de Meneses, *Historia general y natural de las Indias* (1557) de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Coloquio dieciséis del bosque divino* (1578) de Fernán González de Eslava, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo* (1605) de Fray José Sigüenza, *De los oficios más comunes* (1607) y *Memoria de los orígenes en la descalcez trinitaria* (1607) de San Juan Bautista de la Concepción. Asimismo, en el ámbito estrictamente literario, en diversas obras como la *Silva de varia lección* (1550) de Pedro Mejía, el *Comentario o declaración familiar* (1557) de Juan de Valdés, el *Examen de ingenios para las ciencias* (1588), los *Diálogos de la montería* (1600), la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* (1602) de Mateo Alemán, *El pasajero* de Cristóbal Suárez (1617) o *El donoso hablador Alonso* (1624) de Jerónimo Alcalá Yáñez.

2. «PUES HAY RAZONES QUE NO DEVRÍAN HABLAR EN ELLAS, SINO EL QUE PUEDE ENTENDELLAS»

Pues hay razones que no deurían hablar en ellas, si no el que puede entendellas.
Entendamos: ¿por qué trae las bivoras en el vestido que ha sacado? ¡Qué bien viene inuincionado! Y dígalo, por vida de quien las sacó.

Este proverbio/sentencia se sitúa en la secuencia I.1, escena 10. Ana Mercader lo emplea para dirigirse a doña Isabel, quien en la intervención anterior se ha referido a las críticas a las mujeres de su marido, Baltasar Mercader. Doña Ana responde con una

paremia de tipo sapiencial. Es interesante esta unidad ya que es similar al aforismo atribuido siglos después al filósofo Ludwig Wittgenstein (aforismo 7, al final de su *Tractatus*): «De lo que no se puede hablar, hay que callar». El tono sentencioso y el tema de la «razón» incomprensible recuerdan, igualmente, el famoso aforismo en paradoja de Blaise Pascal: «El corazón tiene razones que la razón ignora».

3. «LO QUE A MUCHOS TOCA, CON POCOS NO SE PLATICA»

Señora doña Ana, porque no le responda su marido a esta plática que ha menester hora más desocupada, dexémosla para después de la comida por lo que se dize, lo que a muchos toca con pocos no se platica.

Esta unidad se localiza en la secuencia I.2, escena 8. Tras presentar la pieza de caza y los requiebros entre Miguel Fernández y Ana Mercader, el duque expresa su deseo de que la conversación que quiere comenzar tenga lugar en otro momento de la Jornada, se utiliza la paremia para cerrar la intervención a modo sapiencial. Es un proverbio/sentencia que recuerda la estructura antonómica de refranes como «Mal de muchos, consuelo de tontos» o «Quien mucho abarca, poco aprieta», recogidos en el *Refranero multilingüe*, pero que parece original.

4. «DEL CIELO VIENE LO QUE POR CASTIGO SE HAZE»

Y diziéndome don Francisco Fenollet: ‘¿Qué risa es esta q[ue] se ha leuantado tan grande?’ Yo le dixi: ‘Del cielo viene lo q[ue] por castigo se haze. ¿No véys quál ha venido nuestro amigo, un enero en iuliol, hecho un verderol?’

La unidad se encuentra en la secuencia II.2, escena inicial. Luis Milán utiliza este proverbio/sentencia para enfatizar la burla hacia Juan Fernández de Heredia. Parece una reminiscencia bíblica del castigo del cielo a partir del episodio de Romanos (1: 18).

5. «NO SE HA DE RESPONDER TARDE PARA LUEGO, NI LUEGO PARA TARDE»

Yo digo que el cortesano siempre deve estar en lo que haze y dize, por no parescer descuidado, como en este cuento diré. Yuan camino dos caminantes y pasando por vn pajar dixo el vno: '¡Oh qué buena paja es esta! 'Y de allí a vn hora respondió el otro: 'Para albardas'. Esta paja se les podría dar a comer a los que no están en lo que están, ni traen cuenta con quien les habla, que no se ha de responder tarde para luego, ni luego para tarde.

La unidad corresponde a la secuencia II.4, escena inicial, verbalizada por Francisco Fenollet. Este proverbio/sentencia, de tono sapiencial, aporta un consejo sobre la oportunidad en el tiempo o momento de hablar o contestar. Es una de las cualidades que debe poseer el perfecto cortesano y por eso se incorpora a una secuencia donde se está hablando, última secuencia de la Primera Jornada, de las reglas del buen cortesano. El tema de la oportunidad en el tiempo, si bien ligado a la diligencia en el actuar, recuerdan nuestros actuales: «No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy» o «Más vale tarde que nunca».

CONCLUSIONES

En nuestro estudio de *El cortesano* hemos tratado de aportar algunas nuevas informaciones o enfoques sobre varias de las cuestiones menos transitadas o insuficientemente estudiadas hasta el momento, y hemos tratado de ir arrojando, asimismo, algunas hipótesis conducentes a, si no despejar, sí al menos arrojar más luces sobre las numerosas incógnitas que siguen abiertas y se ciernen sobre el texto. El propósito fundamental de este trabajo —y con el que iniciábamos la andadura de nuestra investigación— consistía en calibrar y valorar, a través del análisis del máximo de elementos posible, si existe una estructura suficientemente elaborada y cohesionada en *El cortesano* que pueda hacer pensar en una composición premeditada por el autor a la hora de componer un texto tan complejo, casi laberíntico, aunque fuera a partir de piezas previas. Pensamos que través de estas páginas se ha podido ir constatado que, por debajo de su heterogeneidad, la obra de Luis Milán es una creación planificada desde sus cimientos y diríamos que hasta sus últimos detalles. La fingida *sprezzatura*, la aparente despreocupación por lo que reflejaba, recogía y escribía, diríamos que tan «moderna», le sirvió como base retórica de modalización discursiva para proponer con inteligencia, sensatez y elegancia, un estilo manierista o premanierista, refinado, afectado, elitista y anamórfico, que probablemente había practicado siempre y del que se sentiría orgulloso como artista.

Empezamos constatando que *El cortesano*, como ha venido reconociendo desde siempre la crítica literaria y con más empeño todavía la historiografía, se erige como uno de los principales documentos literarios que pueden ilustrar —como un cuadro de Tiziano en la corte de Venecia o Ferrara, o uno de Velázquez en la de Felipe IV— la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI (1526-1550), uno de los principales focos de cultura y humanismo en España y Europa.

Hemos seguido nuestra síntesis valorativa de los conocimientos sobre Milán y su obra, intentando describir las características fundamentales del contexto de la corte virreinal valenciana que describe y en la que transcurrieron la mayor parte de sus años, y hacerlo en las dos etapas principales de esta. Frente a la imagen de doña Germana como mujer frívola y aficionada en extremo a los placeres, que fue la que habían dibujado algunos cronistas castellanos, como Francesillo de Zúñiga (el autor de la cáustica *Crónica burlesca del emperador Carlos V*), la historia rigurosa, desde finales del pasado siglo, incluyendo la historiografía más ligada a la revisión feminista, ha fijado nuevas líneas que destacan y reivindican la fuerza de su carácter, su personalidad y, sobre todo, su

ambición cultural. Una vida cultural «exhibicionista», si se quiere, como la ve García Cárcel (1975: 14), lo que no quita mérito a su labor de difusora y mecenas del arte. En este sentido, a nuestro juicio, doña Germana fue, como dice el mismo historiador, la «funcionaria ideal» (1975: 14), puesto que el espejismo cortesano que mantuvo y defendió camuflaba la realidad social y económica de una refeudalización nobiliaria, ahora al servicio del rey, común por otra parte a la de otros reinos europeos.

Fernando de Aragón, el Duque de Calabria, más longevo, que aparece como en segundo plano en esta imagen presidida por la imponente doña Germana, resulta ser otro de los protagonistas de *El cortesano*. Y el Duque, tras el fallecimiento de esta en 1538, se casaría en 1541 con doña Mencía de Mendoza, con quien mantuvo el virreinato hasta la muerte del primero en 1550. La hija de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués del Cenete (hijo del famoso Cardenal Mendoza y nieto del marqués de Santillana), otra de las grandes personalidades de la Valencia del XVI, sobreviviría al Duque de Calabria cuatro años. Y con ella empieza y culmina esta segunda etapa, fundamental para la consolidación de muchos de los aspectos de mecenazgo, apropiación e irradiación cultural desde la corte inaugurados por doña Germana. Una etapa, en cambio, oscura o de latencia por lo que se refiere a nuestros conocimientos biográficos de Luis Milán.

Tratamos de prestar especial atención, con todo, durante todo este periodo central del siglo, a las transformaciones que verifica el fasto medieval al pasar a ser vistoso ceremonial renacentista, puesto que ambos van a tener su reflejo en la obra del poeta y músico valenciano. La inicial ostentación festiva, entre religiosa y gremial, litúrgica y urbana, se convierte en un gesto de usurpación, que se torna afirmación política por parte del nuevo monarca de las coronas de Castilla y Aragón y emperador del Sacro Imperio desde 1520. El soberano hará cómplice y sumisa a su corte a la hora de representar espectáculos fastuosos, cuyos temas solían girar alrededor de su persona, sus orígenes gloriosos, etc. El poder monárquico había captado perfectamente la influencia propagandística de los fastos públicos —con representaciones escénicas esporádicas— y los transformaría buscando siempre enfatizar la fuerza de su hegemonía centrípeta. La magnificencia que se otorgaba a las ciudades como institución en un primer momento, herencia del poder urbano y civil consolidado en la Baja Edad Media, se convierte, a partir del siglo XV, en una auténtica y prácticamente exclusiva exhibición del poder real.

En este contexto, hemos tratado de reexaminar algunos datos sobre la biografía y genealogía del autor de *El cortesano*. Los datos extraídos de documentación previamente exhumada y analizada por historiadores y críticos, además de los que nos revela un texto

que permanecía todavía inexplorado, como es el del panegírico de la casa de Milán, *Della Casa Milano Libri Quattro*, nos permiten perfilar, con perspectivas más amplias y complejas, toda una red de ancestros en la familia de los Milán. No solo fueron nobles en algún momento emparentados con la poderosa familia de los Borja, la familia que alcanzó dos veces el Papado en Roma, sino que pugnaron por conservar su estatus influyente en las diferentes cortes de la dinastía aragonesa. Luis Milán, nuestro autor, había de ser consciente de su pro genie, de la casta de la que descendía y a la que pertenecía: estar orgulloso de ello y reivindicar esa adscripción. Sin reclamar explícitamente esa filiación nobiliaria, su exhibicionismo artístico pudo haber sido síntoma de su creencia de que era posible conjugar, mediante la cortesía, la nobleza y las habilidades técnicas y artísticas de un poeta y músico.

A la hora de plantearnos el análisis de la obra, no nos podíamos conformar siguiendo con pleitesía el uso de etiquetas impresionistas, adjudicadas desde la Ilustración, como las de «curiosa», «rara», «almacén», «imitación», etc. Pero tampoco nos podíamos limitar a seguir adoptando otras mucho más razonables como las de «diálogo» o «crónica», sin poner esas adscripciones genéricas en su contexto. Preferimos partir de la evidencia de que, como dice Ravasini (2010a), el autor se propone como personaje de ficción, en una especie de recurso metaficcional, que está por encima de la crónica y por encima del diálogo. La obra, de hecho, concebida desde ese protagonismo, se erige como una especie de repertorio poético, a modo de cancionero desplegado vertebradamente por un recopilador consciente de su labor, que se identifica también con el autor de muchas composiciones. Esa especie de «cancionero personal» asume toda una tradición, la de sus amigos poetas (Juan Fernández de Heredia) y la de muchos otros, anónimos o no.

Los años que median entre la acción dramática y poética de *El cortesano* (c. 1535) y su publicación (1561) ven la edición de numerosos cancioneros: sin contar el fundador, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), con sus constantes ampliaciones y reediciones a lo largo de todo el siglo, se divulgaron, entre otros, el *Cancionero de Juan de Molina* (Salamanca, 1527) [1952], el *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban Nájera, 1551) [1950], el *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto* (Amberes, Martín Nucio, 1547-48; 1550 y 1555); la *Primera parte de la Silva de varios romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances que hasta agora se han compuesto* (Zaragoza, Esteban Nájera, 1550), la *Silva de varios romances [...] agora nuevamente añadidos en esta segunda impresión...* (s. 1, Martín Nucio, 1550;

con numerosas ediciones, hasta 1635), la *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza, 1552) [1956]. Y, por poner algún remate a esta sucinta selección, el año siguiente de la publicación de *El cortesano* se edita el mayor cancionero bilingüe (castellano-catalán) del siglo, el *Cancionero llamado Flor de enamorados, sacado de diversos auctores agora nuevamente por muy linda orden copilado* (Barcelona, Claudi Bornat, 1562) [1954].

Pese a todos esos precedentes y contexto lírico, ningún autor propone una línea autobiográfica, ni siquiera tácita (como pudiera ser la de los cancioneros de Petrarca o Ausiàs March), como hace Luis Milán. Por otra parte, si volviéramos la vista a obras prosimétricas, empezando por la *Vita nova* de Dante (1292-1294), que incluye 25 sonetos, 1 balada y 5 canciones, hasta la *Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, pasando por la novelita francesa de *Aucassine et Nicolette*, igualmente prosimétrica, entramos en diferentes planteamientos, que no nos conducirían a nada. De modo similar, si atendiéramos a la espléndida y cercana publicación de *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, aunque nos serviría para entender las convergencias y divergencias entre las obras de dos músicos y poetas bien dotados, perderíamos definitivamente los hilos pseudo-autobiográfico que percibimos en la obra de Milán y que distan mucho de los que hilos que guiaron la obra del portugués.

Se dirá que Luis Milán no solo recopila versos, sino otras unidades, es decir, escribe buena prosa. Y es cierto. Pero, además, incorpora, también tácitamente, la música y la representación, lo que nos obliga a mencionar igualmente las representaciones lírico-musicales, que se transformarán luego en opereta, ópera, zarzuela, etc. La ópera, en sus primeros testimonios, como música teatralizada o acción escénica armonizada, cantada e instrumentalizada, nos puede dar una idea de los que significa un trabajo sinfónico extenso y ambicioso (por encima del esquema del libreto). Si hoy se consideran la pérdida *Dafne* (1597) de Jacopo Peri, o la siguiente del mismo, *Eurídice*, como las primeras óperas, y se reconoce que fueron intentos manieristas de revitalizar la tragedia clásica entre algunos círculos del Renacimiento florentino, diríamos que tenemos en la *Máscara de griegos y troyanos* un intento «operístico» incipiente. Pero de nuevo es muy simple y podría ser engañosa esa afirmación. Es simplemente curioso que la primera más famosa ópera sea precisamente un *Orfeo* (1607) (como Milán, «segundo Orfeo»), la ópera de Claudio Monteverdi.

Obviamente tampoco es la de ópera una etiqueta apropiada para *El cortesano*, si no es como metáfora (composición «operística»). Sobre todo, y sin contar lo anacrónico de

utilizar ese término, porque Luis Milán conduce el texto desde la linealidad «textual», y no desde la preeminencia discursiva musical o narrativa-musical. Lo conduce por las vías de una falsa autobiografía o de lo que hoy llamaríamos una «autoficción». Y entronca así con una tradición que, aunque poética, y también lírica, sólo fue secundariamente musical, como ocurrió con la autobiografía de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. El tono burlesco, la ambigüedad, la carcajada carnavalesca (pero no vulgar) son características en las que *El cortesano* converge, en todo caso, con la tradición pseudo-autobiográfica del *Libro de buen amor* y, más allá, con la sátira menipea y, sobre todo, con las burlas picarescas del *Satiricón* de Petronio, con las que nace realmente el *prosimetrum* del que hablábamos en la literatura occidental.

Sin embargo, tal vez no resulte tan importante determinar el género concreto de *El cortesano*, una obra que, al igual que la del Arcipreste de Hita, amalgamando tantas modalidades, posiblemente escapa a cualquier adscripción única. Aceptemos —parcial, no monolíticamente— determinadas características de los diálogos, de las crónicas (o relaciones de sucesos), de las misceláneas, de los cancioneros o del teatro. Valoremos la obra desde esta visión poliédrica que asimila múltiples particularidades. Así, aspectos como los apuntados de la hibridación lírico-musical, la autobiografía o el bilingüismo no quedarán menospreciados y podrán ser integrados en esa pluralidad.

Otro de los temas que no podíamos soslayar en nuestro trabajo era el del alcance de la influencia de *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione en la obra de Luis Milán. Pese a las similitudes evidentes entre ambas obras, empezando por el título, como reconoce el autor valenciano, y siguiendo por la propedéutica común, es decir, por la presentación de pautas de adiestramiento para el buen cortesano, las dos obras poseen diferencias fundamentales. La obra de Castiglione va definiendo un modelo ideal de cortesano a través del diálogo teórico, pero ameno, entre cuatro personajes: armas, letras, refinamiento, conversación, ingenio, formación, urbanidad, *sprezzatura*. Pero busca un alcance ulterior, ya que presenta al cortesano como ingrediente básico en la educación del príncipe para el buen gobierno y para erigirse como ejemplo de virtud —excluyendo sobre todo la ignorancia y la soberbia—, en cierto modo como hacían los *specula principum* medievales. Ese modelo teórico, tan bien diseñado, se exportará al resto de la literatura europea (empezando por la castellana, gracias a la traducción de Boscán), convirtiéndolo en uno de los clásicos del Renacimiento. *El cortesano* de Luis Milán parece, en cambio, la materialización práctica o la puesta en escena, con un caso paradigmático, de los planteamientos teóricos del clásico italiano. Considerando que el Duque de Calabria

aparece mencionado con su madre, Isabella del Balzo, en la obra de Castiglione, la recepción en la corte virreinal habría sido amplia y la incidencia profunda. Una simple imitación de la obra habría carecido de sentido, y menos, si cabe, después de la traducción temprana de Boscán en 1534. Sin embargo, la plasmación efectiva de un desfile coordinado de «cortezanos» valencianos, comportándose inteligente y graciosamente, como pedía Castiglione, no solo sería vista con buenos ojos, sino probablemente alentada en su momento por el Virrey y la Reina.

En el siguiente apartado, dedicamos varias páginas a reflexionar sobre el proceso editorial y todos los factores que influyen en la publicación de *El cortesano* en 1561. A falta de documentos biobibliográficos nuevos sobre Joan de Arcos, nos basamos en las similitudes tipográficas entre las impresiones suyas y las de la imprenta de Joan Mey y su familia. Es más que plausible que Joan de Arcos estuviese vinculado al taller de Mey como aprendiz, trabajador o colaborador ocasional. Pero, además, hemos de contar con el círculo urbano, no solo cortesano, sino burgués e incluso eclesiástico, que pudo favorecer la publicación de *El cortesano* y otras obras autóctonas en esos años. Por un lado, partimos del interés por las representaciones de Alfonso de Aragón, el Duque de Segorbe y virrey de Valencia. Las referencias en la obra a su mujer y familiares son claros indicios de que pudo contribuir y apoyar en algún momento la impresión.

Por otro, el cenáculo literario de la segunda mitad del siglo XVI, con representantes importantes como Jorge de Montemayor y Jerónimo Sempere, pudo haber asistido o ayudado a la publicación. El primero publica *Los siete libros de la Diana* en esos años (1549), en la imprenta de Joan Mey, mientras que Jerónimo Sempere publica su *Carolea* (1560) en la imprenta de Joan de Arcos. Sempere, junto con otros eclesiásticos y notarios, poetas, traductores, letraheridos como Andreu Pineda, Jerónimo Oliver, Dionisio Clemente, etc., forman un círculo inquieto de notarios y clérigos, entrecruzando mensajes poéticos —sonetos— de amistad y colaborando recíprocamente. Además, la publicación de las obras pertenecientes al denominado «*Cançoners satírics valencià*», prologadas por Onofre Almudéver, ofrecía otra nueva conexión, vinculada esta vez con la tradición literaria valenciana, y en concreto con la literatura satírica de mediados del siglo XV. La estrategia comercial de Almudéver, estudiada por Mahiques (2021), cercana a la imprenta de Arcos, pudo haber influido en el rescate de la obra de Milán.

La utilización del valenciano en algunos de sus personajes, incomprendida en ámbitos monolingües, ajenos al antiguo Reino de Valencia, se entiende así mejor, como tarea coherente con aquella tradición rescatada del pasado y aún muy vigente. Aún más, la

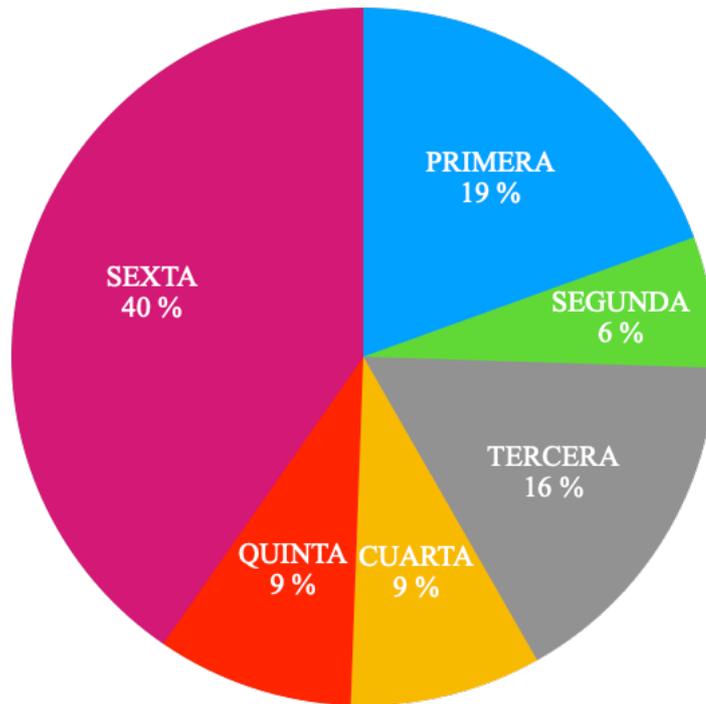
asociación entre la llamada «literatura de matrimonio» y determinadas escenas de *El cortesano* apoyaría esas líneas de conexión. Como sugiere Martínez Romero (2010) esa «literatura de matrimonio» se vincula al auge de las doctrinas sobre la moral femenina. Recordemos el caso de Juan Luis Vives y su *Instrucción de la mujer cristiana*, traducida al castellano en 1528.

El cortesano, planteamos finalmente, pudo haber sido publicado en 1535, coincidiendo con las aspiraciones del Duque de Calabria a ser ayo del príncipe Felipe II. Pero esta suposición no deja de ser hipotética, al igual que los motivos que llevaron a Luis Milán a su publicación en 1561 —imprimir su obra inédita y añadir otras composiciones poéticas a modo de cancionero o repertorio poético personal a imitación de la poesía cancioneril— y la finalidad con la que el impresor y el librero venden esta obra vinculada, como hemos dicho, a la tradición valenciana de la literatura matrimonio. Por consiguiente, la composición de *El cortesano* no es únicamente poliédrica a nivel textual, sino también en las cuestiones relativas a su proceso editorial.

La obra posee una gran variedad de influencias de otras tradiciones literarias, entre las que destacamos, sin contar las líricas, que repasamos en el siguiente apartado, la teatralidad napolitana —que despunta en la *Fiesta de Mayo*—, la teatralidad medieval catalana —con personajes como el Canonge Ester en su *Farsa*—, la literatura de matrimonio, como acabamos de comentar, la recepción del mundo clásico —la *Farsa de las Galeras*—, etc. Todos estos influjos son incorporados al texto con pericia y, a veces, verdadera maestría.

* * *

La estructura externa de *El cortesano*, argumentamos, estaría definida en Jornadas, como las de *Il cortegiano*, como las del primer teatro renacentista, previamente a la primera redacción —supuestamente cercana a 1535—, pero la distribución de los contenidos en esas Jornadas sufre un proceso de reelaboración antes de su publicación en 1561. Esto explica la desigualdad de la sexta Jornada con el resto. En el siguiente gráfico observamos las diferencias de tamaño de cada una de las Jornadas, según la longitud de texto:



Gráfica 1. Gráfica porcentual de las Jornadas de *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Elaboración propia.

Desde la descripción secuencial de las Jornadas advertimos que la disparidad entre ellas era evidente y esta gráfica delata esa desigualdad. La Sexta Jornada representa casi la mitad de la obra completa de *El cortesano*, lo que significa que es la Jornada más susceptible de haber sufrido un mayor proceso de reelaboración. Esta última Jornada se encuentra gravada por una sobreabundancia de sonetos en la primera macrosecuencia (I.2), que descompensan el texto; asimismo, el tránsito de unas composiciones a otras no está suficientemente justificado, puesto que se produce con frecuencia sin intervención de los personajes: en concreto, al final de la secuencia II.2 (*Leyes del amor en Valencia*) y al inicio de II.3 (*Escaramuzas de hombres y mujeres*). Son factores constatables, que refuerzan la idea de la reelaboración.

Además, nos planteamos, a partir de la distribución porcentual casi idéntica en la Cuarta Jornada y en la Quinta Jornada, si la *Fiesta de Mayo*, que va precedida y conectada directamente con el *Cartel de Miraflor* y la *Aventura del Monte Ida* —localizados en la Tercera Jornada— no pudo haber sido trasladada a la Sexta Jornada en el mismo proceso de reelaboración. De este modo, Luis Milán habría querido aprovechar su repertorio poético para cohesionar dos Jornadas más, con escenas cómicas (puesto que las secuencias iniciales de la Cuarta y Quinta Jornada corresponden a la misma acción): la *Montería* (Cuarta Jornada), que podría haber preparado para ser leída en otro momento y

el «Palacio tan avisado», una serie de motes que pudieron haber sido elaborados con anterioridad (Quinta Jornada). Sugerimos, por tanto, que el estado inicial de la obra de Milán contenía cuatro Jornadas, a imitación de los cuatro libros de *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione. Es probable que, previendo la posibilidad de la publicación, el autor viese la oportunidad de ampliar la obra, añadiendo contenido poético de su producción literaria compuesta durante años.

La aparición del personaje del Maestre Zapater, a partir de la Cuarta Jornada, siendo un personaje caracterizado por sus prolijos discursos de carácter sesudo, enciclopédico y moral, que desentonan con el diálogo dinámico de las Jornadas anteriores, podría reforzar la hipótesis de la reelaboración y reestructuración *in progress* de los contenidos de la obra. Tal vez Luis Milán quisiera acentuar simbólicamente la diferencia entre las dos etapas que vivió la corte virreinal, la segunda de ellas bajo el amparo de Mencía de Mendoza, recordemos que discípula de Luis Vives, alejada de las supuestas frivolidades de doña Germana. El espíritu contrarreformista del Concilio de Trento (1545-1563) también pudo haber alentado el espíritu de alguna de las elucubraciones de Zapater, si bien es cierto que no alcanzan demasiada altura conceptual ni pretenden ser polemistas.

Igualmente, hemos destacado la presencia del Bachiller Juan de Molina en la Quinta y Sexta Jornada y la relación con el virrey Alfonso de Aragón, Duque de Segorbe y virrey de Valencia en el período de publicación de *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Este último, combatiente destacado en la guerra de las Germanías, había vivido cercano a la figura del virrey en aquel momento, Rodrigo Díaz de Vivar (el padre de doña Mencía de Mendoza), y Molina le había dedicado el «Prohemio autorial» de su traducción de los *Triunfos* de Apiano Alejandrino (1522), donde se resumen, protagonizados por Rodrigo Díaz, los principales hechos de las Germanías, y un lustro después le había dedicado también su traducción del *Libro de los dichos y hechos de Alfonso de Aragón* de Antonio Beccadelli (1527). En *El cortesano* aparecen mencionados familiares directos del virrey, como es el caso de Joana de Cardona, su esposa, y otros, como Sancho de Cardona y Ruiz de Lihory, almirante de Aragón. Es indudable que la publicación de una obra con estas referencias familiares internas sería del gusto de un virrey que presumía de tener intereses artísticos y literarios. Su presencia en el libro era otro modo de dignificación de su persona y una exhibición del prestigio de su linaje. En definitiva, todas las hipótesis planteadas giran en torno y a favor de una creación literaria coherente, pero cambiante y sucesivamente adaptada, no sabemos a través de cuántos estadios, para su publicación tardía.

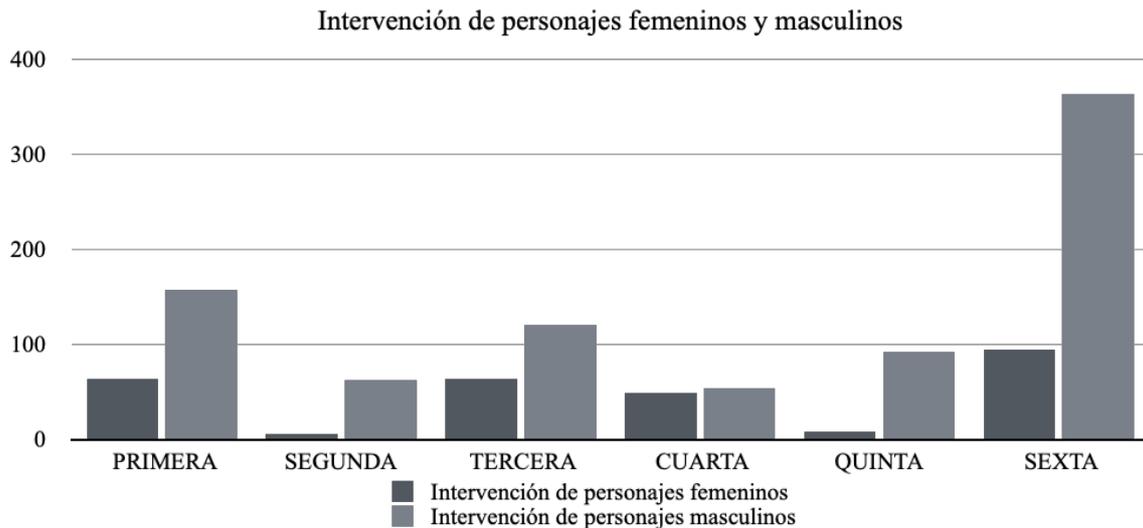
* * *

En un nivel macrosecuencial, definido desde la Presentación y aplicado a la largo de la tesis, todas las acciones de la obra se clasifican y definen como «prácticas escénicas cortesanas» o «prácticas nobiliarias» dependiendo de los personajes y la localización de la secuencia. Cada una de las secuencias —acciones— que Luis Milán proyecta para su *Cortesano* refleja de forma más o menos idealizada los modos y costumbres de la corte virreinal valenciana y de la nobleza de aquel momento. De este modo, cada una de estas acciones posee una regulación interna, con una codificación propia conocida y asumida por los cortesanos y los virreyes, que Milán aprovecha para su «parada» o desfile literario.

Los sociogramas incluidos en el análisis descriptivo exponían los vínculos de relaciones entre los personajes. Despuntan como más relevantes el Duque y la Reina, a quienes siguen Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Francisco Fenollet y Diego Ladrón; por tanto, los virreyes y los cuatro cortesanos principales. A mayor vinculación con los virreyes, mayor importancia dentro de la corte, y es evidente que el matrimonio de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito poseía un lugar privilegiado, que se trasluce en el altísimo número de intervenciones.

En cuanto al nivel microestructural, si atendíamos a las intervenciones constatábamos que existe la voz de un solo narrador extradiegético, en estilo indirecto, pero determinados personajes toman el mando de la acción, a la vez que la voz: primero, el personaje-autor Luis Milán, y luego los propios Duque de Calabria y Reina Germana. Analizando secuencia a secuencia, descubrimos que este poder también se delega y concede en algunas ocasiones a determinadas mujeres, como es el caso de Leonor Gálvez —en la secuencia I.2. de la Sexta Jornada—, cuando solicita la recitación de sonetos a Luis Milán.

La siguiente gráfica, basada en las distintas intervenciones, confirma el papel activo de la mujer dentro de la obra. Observamos la diferencia de intervenciones entre personajes femeninos y masculinos por Jornadas:



Gráfica 2. Intervención de personajes femeninos y masculinos en *El cortesano* (1561) de Luis Milán. Elaboración propia.

Destaca la casi total equiparación de intervenciones de uno y otro sexo en la Cuarta Jornada, así como la alta presencia, similar, en la Primera y sostenida en la Tercera Jornada, con más de cincuenta unidades en cada una. En la Sexta Jornada hay casi cien unidades de voz femenina, pero el papel monopolizador de la voz de Milán hace que la proporción no aparezca tan desequilibrada. Este rol activo de la mujer también era patente en *Il cortegiano* (1528) de Castiglione, pero no con esta apabullante cantidad de personajes y voces femeninas, ni con tan alto número de intervenciones. Es otro aspecto que singulariza la obra de Milán, donde se constata la voluntad del autor a la hora de reflejar la presencia, en absoluto subordinada, de figuras femeninas de la corte, otorgándoles una participación activa dentro de la narración y de la expresión verbal.

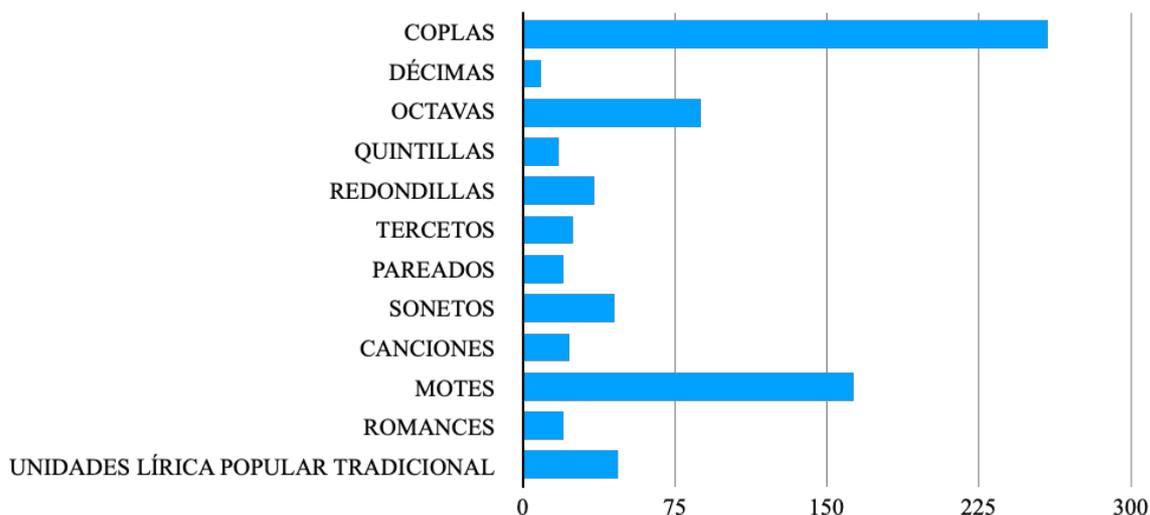
Otro de los aspectos importantes a nivel microestructural es la diversidad de registros, entre el sociolecto y el idiolecto, que proporciona el relato de Luis Milán. Él mismo nos advierte de la variedad de usos, según la ocasión, justificado por la heterogeneidad de personajes. Es interesante la particularidad y el contraste que produce la intervención de nobles y reyes dialogando —interaccionando— con sus pajes y criados, así como la de los criados de los nobles, como Martineta o Marimancha. Esta dualidad de mundos sociales, propia del teatro renacentista a lo largo de todo el siglo, ya existía en obras que se citan en reiteradas ocasiones en la obra de Milán, como es el caso de *La Celestina* o las «farsas» de Lope de Rueda. Personajes como el Canonge Ester actúan y sus voces resuenan con los ecos de la teatralidad medieval catalana, de profundo carácter satírico, como hemos analizado en el apartado dedicado a la *Farsa* de la Quinta Jornada. La utilización del valenciano, en presentación diglósica, venía avalada por el teatro

castellano (la *Serafina* de Torres Naharro) o portugués (Gil Vicente), pero más todavía, como ha estudiado en profundidad Sánchez Palacios (2015), por obras como *La vesita* de Fernández de Heredia, con la que *El cortesano* comparte gran número de similitudes, incluso el nombre de algunas de las criadas, o el cancionero de *Flor de enamorados*, que patentizan el dominio social de la lengua vernácula, pese al proceso de castellanización gradual impuesto por el prestigio social de la lengua foránea.

Siguiendo en el terreno de lo microestructural, destacamos en nuestro estudio la presencia de unos patrones que permiten que se reproduzcan las mismas o similares series de intervenciones. De este modo, las formas fijadas más reiteradas son las conversaciones entre damas y caballeros, y la seriación de una misma unidad lírica en una secuencia (por ejemplo, los «Copos de amor» en tercetos en la Primera Jornada). Esta reduplicación con patrones confirma la planificación previa de la obra, pero se presenta, además, como un recurso para dotarla de dinamismo, tanto en acción como en diálogo.

Es cierto que la obra está dotada de una férrea coherencia, que proporciona la voz narradora externa que se identifica con el protagonismo interno de Milán, pero la abundancia e hibridez de géneros obstaculiza la comprensión y el sentido, al menos a los ojos del lector actual. Por lo que refiere a ese hibridismo, concluimos con la evidencia de que la mezcla genérica es consecuencia de una voluntad aglutinadora y comprensiva de las mil facetas del arte verbal, pero también del ambiente literario de renovación poética que se vivió en la primera mitad del siglo XVI. No debió existir tal complejidad ni tal heterogeneidad para los lectores ideales de esa época. Si aceptamos que en el proceso de reelaboración se incorpora una considerable cantidad material poético, es comprensible que ese mayor hibridismo produzca una consiguiente pérdida del sentido armónico de la obra, sobre todo en la Sexta Jornada. Con todo, el mestizaje literario, la controlada *variato*, por encima de la formación a partir de elementos de distintas especies, uno de los ideales del Renacimiento, como definirá Pinciano al final del siglo, entre otros aspectos, justifica y sustenta la singularidad de *El cortesano*, si bien dentro de unos cánones de ortodoxia retórica.

La segunda parte de la tesis ha tratado de recopilar y ordenar catalogadas las unidades literarias, buscando estudiar más específicamente algunas de las que hemos considerado más relevantes. Para ello establecimos desde el inicio una serie de divisiones, la primera a nivel genérico—lírica o narrativa—, la segunda con la división en subgéneros. En el caso de la lírica constatamos hasta doce unidades distintas, que se resumen cuantitativamente en el siguiente gráfico:

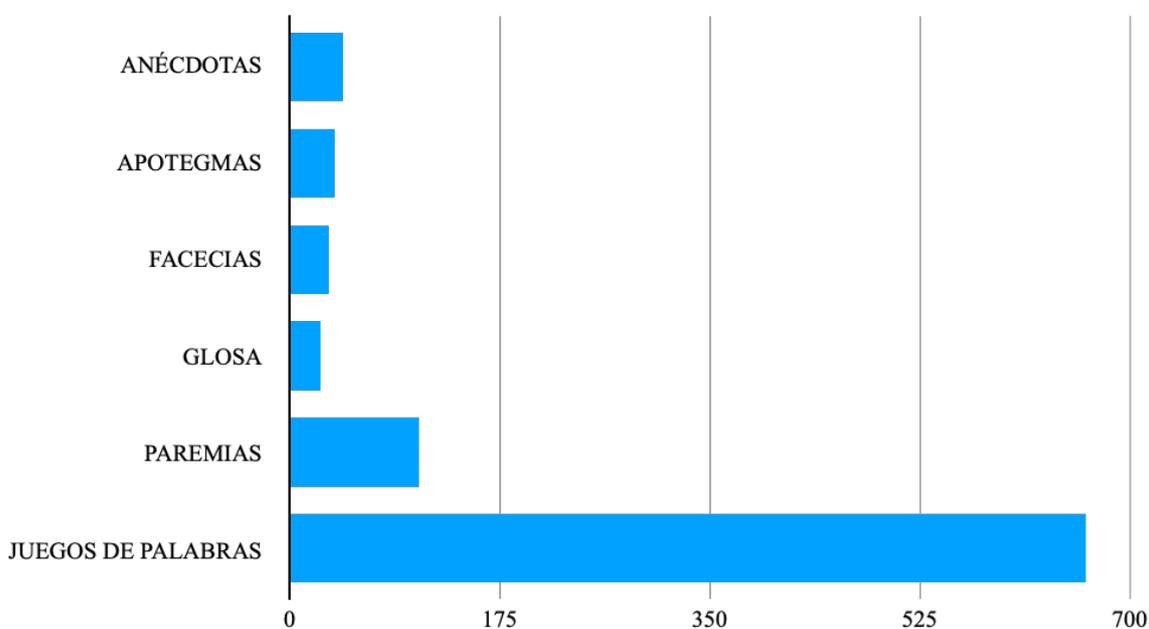


Gráfica 3. Número de intervenciones líricas de *El cortesano* distribuidas por género. Elaboración propia.

Lo que demuestra esta gráfica es la pluralidad y diversidad de formas métricas y estróficas que conviven en *El cortesano* y que reflejan el gusto poético amplio y diverso en este período del primer Renacimiento. Las coplas (grupo heterogéneo), los motes/invenciones y las octavas son las unidades líricas con mayor número de ejemplos. Las coplas, los motes y las octavas son géneros habituales y dominantes en la lírica hispánica. La inclusión de sonetos (hasta 45) puede dar la impresión falsa de que Milán acoge las influencias italianizantes (como Garcilaso o el mismo Boscán que traduce a Castiglione), pero tras analizar algunos de estos sonetos, y siguiendo el análisis de Ravasini (2010a), inferimos que Luis Milán incursiona en el género con curiosidad, sobre todo armónica y musical (véanse las notaciones que da sobre el número de sílabas de los hemistiquios de cada soneto), pero preserva el estilo poético vinculado a la lírica cancioneril y a la tradición hispánica en la mayor parte de los poemas. Supone, pues, un primer acercamiento al género que será determinante en otros autores, pero su raíz era la poesía cancioneril (el *Cancionero General* de 1511), la poesía de Castillejo, la dinámica de las églogas de Juan del Encina y del teatro de Torres Naharro y Lope de Rueda, etc. Otro punto a favor de la adscripción de Milán a esa poesía cancioneril vernácula sería la influencia de la lírica popular tradicional, incluido el romancero e incluidos los juegos, entre populares y elitistas (como el *Toma, vivo te lo do*). La riqueza lírica de las composiciones de *El cortesano* es reflejo, por tanto, de un rico conocimiento por parte del autor de la tradición provenzal y, sobre todo, de la lírica cancioneril y popular

tradicional en castellano. Pero también de la lírica tradicional valenciana —se advierte en la presencia de las «*cobles capcuades*», que solo encontramos en los «chistes» castellanos y excepcionalmente en alguna comedia—y, más tenue y lejanamente, de la lírica petrarquista.

Por lo que respecta a las unidades narrativas, las hemos segmentado en cinco grupos (cinco subgéneros), tres de ellos correspondientes a lo que se denominaba en la época «cuentos», pero que hemos preferido denominar como narrativa breve. Las glosas y las paremias forman parte de expresiones prosísticas diferentes. Y hemos tratado de incluir y ordenar de algún modo —tarea casi imposible—, los juegos de palabras. En el siguiente gráfico observamos la distribución del número de unidades por cada uno de los subgéneros de narrativa:



Gráfica 4. Número de intervenciones narrativas de *El cortesano* distribuidas por género. Elaboración propia.

En el caso de las unidades narrativas, el mayor número corresponde, como era de esperar, a los juegos de palabras; en segundo lugar, a las paremias. Es lógico y hemos advertido ya esa contradicción entre lo efímero (el estallido verbal) y lo permanente (la máxima de valor universal), al presentar esas unidades prosísticas tan dispares.

Siguiendo los preceptos renacentistas del *homo ludens* y *ridens*, Luis Milán emplea un abanico de recursos retóricos y juegos conceptuales de los que se sirve para enriquecer el estilo literario y dinamizar la acción con el único fin aparente de invitar al lector a

participar en el goce sin fin de su jolgorio discursivo. Milán utiliza —y abusa, desde nuestra percepción de la armonía estilística— como nadie en su tiempo los recursos del *cursus* en prosa. La agudeza y el ingenio le sirven para mantener una tensión en la percepción del discurso en prosa, al tratar de jugar sin parar, de manera virtuosa y periódica (para el lector actual, exasperante) con el *ritornello* de las rimas verbales. Era imposible a priori objetivar los entresijos de esos juegos verbales: lo hemos intentado y reconocemos un cierto fracaso. Pero al menos queda ese primer paso y el material catalogado, pendiente de alguna nueva aproximación retórica o estilométrica.

Luis Milán, autor, compositor, músico, encarna para nosotros, en pleno siglo XXI, en conclusión, la posición frágil y el orgullo de un artista que vivió en el seno de una corte —en la que sin duda fue reconocido como uno de los personajes más relevantes— que pugnó y logró exhibir los oropeles de la máxima cultura renacentista. *El cortesano* muestra, como una ventana abierta, la mezcla singular de influencias y tradiciones, castellanas y catalanas en especial, pero también italianas, francesas, portuguesas, que se dieron en aquel ambiente, en aquel *milieu* tan especial y reconocible pese al transcurso del tiempo. La Valencia de entonces, con los nuevos monarcas, no era ya la del *Segle d'Or*, que había dado los textos clásicos de Ausiàs March, Joanot Martorell, Jaume Roig. Pero, a cambio, sus cortes trataban de ser un crisol, un *melting pot* que amalgamara culturas varias en una imposible redoma que lo centralizara todo.

El cortesano tiene la virtud de reflejar con total originalidad, si lo comparamos con obras contemporáneas realizadas en otras cortes españolas y europeas, ese anhelo ambicioso y plural de mezcla armónica de la cruda realidad social con el idilio bucólico. Posiblemente solamente estuviera en manos de un músico poder construir ese reflejo, ese gran espejo de su tiempo, por más que distorsionado. Porque Milán, como músico cuyo arte le permitía abstraerse de la historia, respetó el lenguaje y la palabra, pero dignificó sobre todo la voz de ese lenguaje y por eso nos permite navegar entre las ondas sonoras de frecuencias antiguas. Gracias a autores como él y a piezas como *El cortesano* podemos seguir escuchando, con grabación fiel, sin apenas ruidos ni interferencias, las bellas voces y armonías de aquel tiempo, el rescate de las sonoridades genuinas de hace nada menos que quinientos años.

EDICIÓN DE *EL CORTESANO*
DE LUIS MILÁN

5.1. Presentación y criterios de edición

Es el momento de comentar los pasos que hemos seguido y los criterios en que nos hemos basado para editar el texto, así como las posibilidades abiertas que contemplamos para llegar a establecer una edición digital crítica de *El cortesano* en un futuro próximo.

La edición del texto se basa en el ejemplar R/1519 que alberga la BNE. Se trata de un volumen en 8º (150 x 95 mm), encuadernado en pergamino, en mal estado de conservación, con pérdida parcial de texto en la primera hoja y manchas de humedad en parte del resto. Consta de 240 h., en las que se alternan las letras redonda y cursiva. La obra carece de portada, iniciando en el verso de la primera hoja con una portadilla que incluye el título, el nombre del autor y el comienzo de la carta dedicatoria:

[L]IBRO IN- | [tit]ulado el Corte[a- | [N]O, DIRIGIDO A LA | Catholica, Real
Mage[st]ad, del Inuict[is]- | mo don Phelipe, por la gracia de Dios Rey | de E[spaña
nuestro se[ñor], &c. Compue- | [to] por don Luys Milan. Donde se vera | lo que deue
tener por reglas y practica. Re- | [p]artido por Iornadas. Mo[st]rando su intin- | cion por
huyr prolixidad debaxo e[sta] | breuedad. Siruiendo de prolo- | go, y Diriction, y Vtili-
| dad, e[sta] pre[se]nte | Carta. | * | C. R. M. | [Epístola proemial:] | [H]alla[se] por e[sc]rito.
Que en vna plaça | de Roma nombrada Campo Marcio | [se a]brió la tierra: Y por la
abertura [alian] | [gran]des llamas de fuego . Y cre[sc]ia cada dia | [de] manera que toda
la ciudad fuera con[u-] | [mid]a en poco tiempo [ino se remediara. | [Fue p]reguntado
por los Romanos al ora- | [...]

[Colofón:] Fue impre[ss]a la pre[se]nte obra en la in- | [j]igne ciudad de Valencia, en ca[sa]
de Ioan | de Arcos. Corregida a voluntad y | contentamiento del Autor | Año M.
D.LXI. | [Abajo:] Vt. Blasius Nauarro. [En la parte inferior, escrito a mano:] Con
privilegio



Ilustración 28. Ejemplar R-1519 de *El cortesano*.
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

Lo describen, antes de DIALOGYCA, los siguientes repertorios:

- ANTONIO (1672): II, 42
- RODRÍGUEZ (1747): 307-308
- XIMENO (1747): I, 137
- FUSTER (1827): I, 114-115
- BRUNET (1860-1865): III, 713
- GALLARDO (1863): III, 806-807
- SERRANO (1898): I, 11-12, 106-115
- AGUILÓ (1923): 666
- RIBELLES COMÍN (1929): II, 420-423
- VINDEL (1930-1934): VI, 8-11
- PALAU (1956): IX, 259
- SIMÓN (1992): XV, 2
- BOSCH (1989): II, 766

La descripción tipobibliográfica más actualizada de los ejemplares ha sido realizada por Casas del Álamo (2016) para la base de datos DIALOGYCA y evidencia cuatro estados, es decir, cuatro fases sucesivas en el proceso de impresión, que afectan al primer cuaderno

del libro.¹⁷⁷ El ejemplar R/1519 de la BNE sería el más avanzado de todos, pero no podemos determinar con certeza si estos cambios se debieron a las propias circunstancias de la imprenta o a petición del autor, que según el colofón se encargó de revisarlo y corregirlo. El cotejo de variantes no ofrece diferencias sustanciales, que, cuando se dan, obedecen básicamente a la disposición gráfica, a cambios de puntuación (con alteración de mayúsculas y minúsculas) o a abreviaturas. García Sánchez (2019: 403-418) realiza, a partir de la consulta (directa, digital o por microfilm) de todos los ejemplares, un cuidado Aparato crítico, con detallado cotejo de variantes. La editora asigna a los ejemplares las letras que incluimos entre corchetes en la siguiente relación de ejemplares:

1. Biblioteca Nacional de España: R/1519 [A], R/2427 [B], R/12933 [C]
2. Biblioteca Colombina de Sevilla: 26-2-39 (*olim* 88-1-8) [D]
3. British Library: 011451.e.51 [E]
4. Hispanic Society of America [F]
5. Biblioteca William R. Perkins de la Duke University de Durham [G]

La edición que presentamos, a diferencia de la de García Sánchez (2019), que opta por una regularización y actualización mayor de grafías, se puede considerar como semifacsimilar y tiene su origen en el descubrimiento y uso de una herramienta de reconocimiento textual conocida como Transkribus, aplicada al impreso de *El cortesano*, conservado en la Biblioteca Nacional de España (con la signatura R-1519) y también disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.¹⁷⁸ Durante nuestra estancia de investigación en la Universidad de Verona tuvimos la oportunidad de incorporar dos impresos de *El cortesano* —el mencionado R-1519 de la BNE y el ejemplar de la British Library— al modelo HRT de Redonda española de los siglos XVI y XVII [*HTR-model-SpanishRedonda_XVI-XVII_extended*] dirigido por Stefano Bazzaco, desde la Universidad de Verona.¹⁷⁹

¹⁷⁷ «Casas del Álamo identifica un primer estado en el ejemplar con signatura R/12993 de la Biblioteca Nacional de España, ya que presenta un error de casado y composición que afecta al cuaderno con signatura T (de tal forma que las hojas aparecen desordenadas) y un segundo, en el ejemplar de la British Library. Posteriormente, la recomposición parcial del primer cuaderno daría lugar al ejemplar R/2427 y después, recompuesto en su totalidad, al R/1519, que introduce además el reclamo ‘Por’ en la h. Allr. La más avanzada de ellas, por tanto, es la que se edita aquí» (García Sánchez, 2019: 71, n. 58).

¹⁷⁸ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170830&page=1>

¹⁷⁹ https://github.com/stefanobazzaco/HTR-model-SpanishRedonda_XVI-XVII_extended
Véase, sobre los modelos de HTR, Bazzaco *et. al.* (2021).

La utilización de este modelo ha facilitado la transcripción de nuestra versión, que posteriormente hemos revisado página por página, línea por línea, palabra por palabra y letra por letra para corregir algunos errores ortográficos (relativamente muy pocos, si comparamos con otros sistemas de transcripción), y principalmente limar detalles tipográficos. Nuestra intención era conseguir una edición crítica digital, poniendo a prueba, junto con otras ediciones ya elaboradas y otras *in progress*, la fiabilidad de la herramienta e incorporando, eso sí, nuestra división por secuencias personal, a partir de las propuestas de segmentación defendidas en esta tesis, con el fin de facilitar la lectura y estudio del texto, en versión impresa, pero específicamente en versión digital, en el futuro. Asimismo, esa digitalización permitirá una comparación ecdótica más exacta de los siete ejemplares y su visualización detallada.

La presente edición tiene, por tanto, la intención de constituirse como la base sobre la que crear una edición crítica digital en futuras investigaciones. Con la utilización de Transkribus para la elaboración de la edición y con el manejo de GEPHI (Open Graph Viz Platform) para la inclusión de sociogramas de personajes por cada Jornada en el apartado de la descripción secuencial, hemos pretendido demostrar a pequeña escala las ventajas que las Humanidades Digitales ofrecen al filólogo. Asimismo, en esta edición del proyecto hemos decidido incluir los errores de imprenta y elementos paratextuales, como las manecillas y los motivos ornamentales, que pasaremos de forma sistemática a la edición digital para realizar futuras investigaciones sobre ellas.

Los criterios gráficos y ortográficos utilizados para nuestra edición son los siguientes:

- a) Modernización de puntuación, acentuación y uso de las mayúsculas según el uso actual.
- b) Utilización de corchetes ‘[]’ para el desarrollo de abreviaturas.
- c) Separación de palabras y adición de grafías para proporcionar coherencia al texto, con la mínima intervención posible. Indicación de la elisión vocálica, mediante apóstrofo o tilde diacrítica (*qu’es, qu’en*).
- d) Mantenimiento de las contracciones propias del siglo XVI (*della, desta*).
- e) Mantenimiento de las grafías:
 - La *u* y la *v* se mantienen según aparecen en el texto (*biuo*).
 - La *i* y la *j* se mantienen según aparecen en el texto (*Hieronima*).
 - La grafía *q* se conserva en todos los casos, no se hará distinción.
 - Se mantienen las grafías dobles (*Affrica, Sabba*).

Se mantiene la alternancia entre *h* y *f*, iniciales. En el caso de que no aparezcan en el impreso, son incorporadas entre corchetes (*[h]auía*).

- f) Las intervenciones de los diversos personajes van anteceditos de guion y separadas para facilitar así la lectura y comprensión.
- g) La información que aparece entre paréntesis se transcribe entre comillas altas (“...”). Igualmente, las unidades que van introducidas claramente como «cuentos», se enmarcan con comillas. El resto de diálogos insertos en facecias y apotegmas se transcriben con comillas simples (‘...’).
- h) Utilizamos la cursiva para las referencias a obras literarias, como *El cortesano* o *Triumphos de amor*, así como para piezas internas, citadas como tales, que tienen autonomía dentro del texto: *Farsa*, *Aviso*, etc.
- i) En la obra aparecen fragmentos en latín, portugués e italiano. Los impresos no señalan tipográficamente las diferencias lingüísticas. Hemos decidido no aplicar la cursiva ni traducir los fragmentos en catalán, siguiendo con nuestra intención de una edición de orientación semipaleográfica, pero sí en las otras lenguas, puesto que su uso es considerablemente menor.
- j) Las notas a pie de página señalan los errores de imprenta que observamos en la edición. Pero mantenemos esos errores (escasos) en el cuerpo del texto para mantener la máxima fidelidad y denotar las dificultades de una impresión en la época.
- k) Los signos paratextuales que aparecen en el manuscrito como los símbolos florales (☉) o *manicula* (☞) se mantendrán en el mismo lugar de aparición. En la mayoría de ocasiones, marcan sentencias o refranes.¹⁸⁰
- l) La única indicación al margen, en cursiva (*marginalia*) que aparece en el impreso, en la Primera Jornada, se ha decidido poner entre corchetes en el texto. Se indica con ella el inicio de un nuevo tema, pero se trata de un caso aislado que no vuelve a aparecer en el resto del texto.
- m) Anotamos, intercaladas en el texto, letras y números indicativos de la encuadernación del impreso, así como los cambios de página, aunque corten una palabra. El impreso de base no contiene paginación propia, de modo que hemos incorporado una en la parte inferior nuestro texto.

¹⁸⁰ Consideramos que bien el autor o bien el impresor que se encargó de su inclusión creyeron que era adecuado utilizar estos símbolos para llamar la atención sobre la singularidad de esas sentencias o refranes. Si tomamos como cierta la afirmación en el colofón de la obra, Luis Milán podría haber sido el responsable de tal incorporación de elementos deícticos, pero también didácticos, para el lector de la obra. Véase, para una discusión más amplia, el punto 2.5 de nuestro trabajo.

EL CORTESANO DE LUIS MILÁN



Ilustración 29. Retrato de caballero de Daniele da Volterra. Fuente: Museo del Prado.

[L]IBRO IN-
[tit]ulado El cortesa-
[N]O, DIRIGIDO A LA
cathólica real Magestad, del inuictíssi-
mo don Phelipe, por la gracia de Dios rey
de España, nuestro señor, ecétera, compue-
sto por don Luys Milán: donde se verá
lo que deue tener por reglas y práctica. Re-
[p]artido por iornadas, mostrando su intin-
ción por huyr prolixidad debaxo esta
breuedad, siruiendo de prólo-
go, y diricción, y utili-
dad esta presente
carta.

*

[EPÍSTOLA PROEMIAL]

C.[esárea] R.[eal] M.[agestad]

[H]állase por escrito que en vna plaça de Roma, nombrada Campo Marcio, [se] [a]brió la tierra, y por la abertura salían [gran]des llamas de fuego. Y crecía cada día [a] manera que toda la ciudad fuera consu[mid]a en poco tiempo si no se remediara; [y] [p]reguntado por los Romanos al orá [Aij-l -/a r/]-culo, su ýdolo, qué remedio ternían, respondió que echassen por aquella abertura la mejor cosa q[ue] debaxo del cielo fuesse criada. Y determinaro[n] que era el hombre, y de los hombres, el cauallero armado de todas armas buenas. Eligieron al valeroso Curcio romano, pues él, de muy bueno, voluntariamente quiso perder la vida porq[ue] su patria no se perdiessse; y assí vino acompañado de toda Roma, muy ricamente armado, y puso a su caualllo vna benda en los ojos, porq[ue] rehusaua la muerte que su señor no temía. Y en hauerse echado Curcio en el fuego, cerrose

luego la abertura. Por do[n]de se determina q[ue] el cauallero armado virtuoso es la mejor criatura de la tierra; y para tener perfeta mejoría deue ser cortesano, que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester. Las armas d'este cauallero han de ser vn yelmo de consideración, que sea bien considerado en dichos y hechos; y vna goleta de temperancia, que no coma sino para biuir y no biua para comer, porque el hombre destemplado de comer y beuer: quien de si fuere ve[n]cido, nu[n]ca bien podrá vencer; y vn peto animoso, que offrezca su pecho a qualquier contrario para reparo de quien justamente lo aurá menester, con vn bolante diligente, Aij-r porque no se pierda lo bien hecho por negligencia; y vn espaldar de çufrimiento, para que trayga a sus espaldas la carga q[ue] deue el cauallero; y la doble pieça de esperar, para q[ue] espere qualquier encuentro q[ue] fuere obligado; y vnos braçales de essecuciones, para que essecute defendie[n]do lo bueno y ofendiendo lo malo en su caso y lugar; y vnos guardabraços defensiuos para defender a los braços de su república —militar, ecclesiástico, real— conforme a justas leyes; y vnas manoplas liberales, para q[ue] tenga manos abiertas para dar luida a quien deue; y vn arnés de piernas bien andantes, para que anden por passos mostra[n]do el passo para passar a él y a otros a la verdadera vida, pues el cauallero deue passearse por este mu[n]do da[n]do exemplo y leyes de bien biuir.

Sabido q[ue] [h]vve el mayor presente que a vn príncipe se podía hazer, según la determinación de los romanos, que es vn cauallero bien armado cortesano, viendo q[ue] este representaua a vuestra real magestad, dixe: ‘Muy bien será presentar *quod est Cesaris Cesari*’. Y assí presento al César lo que es de César. Pues por lo que vemos, se espera lo q[ue] se cree de [v]uestra cathólica magestad. Este caualle[r]o armado Cortesano q[ue] por presente doy, [Aij-l] hize de la manera q[ue] diré.

Hallándome con ciertas damas de Valencia, que tenían entre manos *el Cortesano* del conde Balthasar Castellón, dixerón q[ué] me parecía dél. Yo dixe:

—Más querría ser vos, conde, que no don Luys Milán, por estar en essas maños¹⁸¹, donde yo querría estar.

Renspondiero[n] las damas:

—Pues hazed vos vn otro para q[ue] alleguéys a veros en las manos que tanto os han dado de mano.

Proué hazelle y [h]a allegado a tanto q[ue] no le han dado de mano, sino la mano para leua[n]talle. Tiene estas partes que diré. Da modos y auisos de hablar sin verbosidad,

181.manos

ni afectación ni cortedad de palabras, q[ue] sea para esconder la razón[n], dando co[n]uersaciones para saber burlar a modo de palacio. Representa la corte del real duque de Calabria y la reyna Germana, con todas aquellas damas y caualleros de aquel tiempo, [h]abilitando algunos que para dar plazer fueron [h]abilitados por el duque, haziendo q[ue] hablen en nuestra lengua valenciana, como ellos hablan.

Pues muchos q[ue] han scrito vsaro[n] escriuir en diuersas lenguas para bien representar el natural de cada vno.

El principio deste libro comienza representando vna caça que hazen la reyna y el duque, donde fuy mandado que pusiesse por obra el *Cortesa*[-Aijj-r/a r/]-no que las damas mandaron que hiziesse y que lo dirigiesse a vuestra real magestad, pues con mucha razón se le deuía. Y assí tuue por muy buena ventura ser tan bien mandado como está dirigido. Supplico a vuestra real magestad reciba este presente, como dize el philósopho: qu'el menor seruicio co[n] voluntad vale más que el mayor sin ella.

*[Aijj-l]

Iornada primera

DEL PRESENTE

CORTESANO

I. Montería real

I.1. Presentación de los participantes presentes en la montería

En el tiempo deleytoso de la hermosa primavera, quando todo el mundo para conseruaci[on] de la vida humana, saliendo del extremo invierno entra en estos dos suaues hermanos abril y mayo, enrramados co[n] guirnaldas de flores y frutos, se hizo vna real caça de monte de las damas y caualleros q[ue] aquí verán.

Salió el real duque de Calabria y la reyna Germana muy ricamente vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro: por inuinci[on], muchas matas de retama, que los granos dellas eran muy gruessas y finas perlas orientales de gran valor. Dizie[n]do a todas las damas:

—Mi inuinci[on] traygo por mote.

A esto respondió la reyna con vnos celos cortesanos y dixo:

—La retama es mi amor
y vos della el amargor.

Dixo el duque sonriendo:

—Mi amor es la retama,
por mostrar sobrado amor.
Que en mí no [e]stá el amargor,
sino en mi dama.

Gilot [Aiiij-r] salió, que el duque le hauía vestido de terciopelo verde con vna mona en la cabeça encima de vna montera. Y el mote que sacó dezía:

Por remedar.

Y dixo a la reyna:

—Vostra altesa adeuine què vol dir la mona que yo he tret per inuinció. Que la retama clar parla que lo duch mon senyor diu que no sols la ama, mas la reama.

Respondió la reyna:

—Gilote, yo te adeuinaré tu inuinción. El duque mi señor es lo verde que traes, que está en verdor, que se madurará su amor. Y la mona, por remedar que en amor quiere engañar, como suelen todos los falsos hombres. Y tú salles por majadero, que majarás en este banquete por alcahuete.

Gilote respondió:

—Senyora, vostra altesa és exida huy ab lo peu esquerre. Y tot lo dia va coxo qui ab mal pensament hix de casa. No [e]m veurà més en tota sa vida en jornades de plaer, que los celosos són gasta festes. Si de ací auant no acomana los cels a la cambrera don[a] Ana de Dicastillo, qu'els hi guarde en la cambra, que estes nauarres són tan guardoses que per çò he posat nom Nauarra a vna goça mia, perquè bona guardaroba.

A esto respondió la camarera y dixo:

—Gilote, a la reyna mi señora no le pesa que seas alcahuete del du[Aiiij-1-/a r/]-que mi señor; que pues no se puede excusar, por hauer tantos desse officio, más vale que tú lo seas, q[ue] no el reuerendo canónigo Ester.

Respondió a la camarera el canónigo, diziendo:

—Donós reuerent, ab tal sobrescrit: ‘Senyora don[a] Ana, qui li ha dit que yo só alcavot?’

Dixo la camarera:

—Señor canónigo Ester, en verdad que no se lo aleuanto, que Gilote me lo ha dicho y no sé qué me crea.

Tomose a reír, como quien regaña, el canónigo y dixo:

—L'adob és bo pera vns guants. Diu que no m'[h]o alleua, alleuant-m'[h]o ab vn ‘no sé que me crea’. Senyora don[a] Ana, yo li diré per què[m] diu alcauot lo vellaco de Gilot. En dies passats portí vnes comendacions a la sua Beatriz, de part de don Luys Vich, per a yo tenir entrada en sa casa. Y Gilot hagué [e]n sentiment que estaua amagat

escoltant-me, y féu-se a la finestra, cridant com vn orat: ‘Veÿns, veÿns, socorreu-me, que vn lladre tinch en casa!’. Y venint tot lo veÿnat, digueren-li: ‘A hon és lo lladre?’ Y ell dix: ‘Ve’l-vos aquí, lo canonge Ester és, que [e]m vol robar la honra portant alcauoteries a la mia Beatriz, que pijor és que lladre vn alcauot’. Prengueren-se a riure y dexaren-lo tots per a qui és, que tal és com ell qui creu a l’orat. [A v-r]

Salió a esta caça don Luys Vique y la señora doña Mencía Manrique, su mujer, con vnas ropas de terciopelo morado, passamanadas de oro y plata, llenas de vnos ojales, con vn ojo en cada vno dellos, y el mote dezía:

Vi que vi.

Y como la señora doña Mencía oyó al canónigo Ester que hauía traýdo a Beatriz de Gilote encomiendas de parte de don Luys Vique, su marido, dixo:

—Señor canónigo Ester, si no huiera emprestado mis celos a la señora doña Violante Mascó, mi vezina, que los ha bie[n] menester, yo me hiziera celosa por hauer traýdo vuessa reuerencia encomiendas a Beatriz de Gilote de parte de Don Luys Vique, mi señor. Y aunq[ue] os amprastes del nombre de mi marido para entrar en su casa, más me siento desso q[ue] si fuérades tercero, que no es bien tomar nombre honrrado para hazer deshonrras.

Respo[n]dió el canónigo y dixo:

—Señora doña Mencía, Gilot és lo cornut y vossa mercé la celosa, y yo lo alcavot. Par-me q[ue] dança[m] lo furiós los tres. Y lo señor don Luys Vich, son marit, se’n riu. Dexem esta dança, que en jornadas de plaer lo furiós no s’[h]a de fer.

Don Luys Vique, confirma[n]do la razón del canónigo, dixo a su mujer:

—Señora, el señor canónigo Ster dize bien y obra mal. Dissimúlense [A v-l] los celos en esta jornada y no gastemos la fiesta, pues yo disimulo la reuerenda trayción que se me ha hecho: que entre en casa de Beatriz de Gilote el canónigo como alacahuete mío para alçarse con ella.

Vino a esta caça don Luys Margarite y la señora doña Violante, su muger, con ropas muy bien diuisadas y ricas de terciopelo, afforradas de tela de oro. Y entre vnos recamos y brosladuras de cañutillo estaua[n] vnas medallas. Y en las del marido, los rostros dél y su muger, que se miraua[n] el vno al otro, y el mote dezía:

Viola ante mi desseo que la veo.

Y en las medallas que la señora doña Violante traía estauan vnas manos con el puño cerrado y el dedo más pequeño alto, q[ue] se nombra el margarite, y el mote dezía:

 Mi mano muestra con razón
 quién está en mi corazón.

Llegose riendo la señora doña Violante Mascó y dixo a la señora doña Mencía:

—Yo bueluo los celos que vuesa merced me ha emprestado, que más los ha menester que yo, segú[n] va embeatrizado el señor don Luys, su marido, de Beatriz de Gilote, y no lo toma por mote, pues le [he] oýdo dezir aquí que el canónigo Ster le ha hecho vna reuere[n]da trayción, que no se pue[Avj-r-/a r/]-de adeunar si son burlas las que pueden ser veras.

Respondió la señora doña Mencía:

—Señora Doña Violante Mascó, yo quiero cobrar mis celos y de aquí adelante no me los ampre más, q[ue] no se los emprestaré, pues burla dellos, sino a la señora doña Castellana Beluís, su cuñada, q[ue] me ha[n] dicho q[ue] por no ser celosa, dize su marido q[ue] no es amorosa y va a buscar el amor defuera de casa. Y porq[ue] sea más casero no deue dexar vn día en la semana de ser celosa, que a maridos q[ue] se desmandan, los celos los enfrena[n]. Y si muerde[n] el freno como a cauillos desbocados y pasan la carrera hasta a donde quieren, quando se cansarán o alcançarán, boluerán a su casa y conocerán que su muger les mostraba co[n] los celos los recelos q[ue] tenía de su perdició[n], que no hay amor sin celos, ni cordura sin recelos.

Dixo do[n] Luys Margarite:

—Señora doña Mencía, beso las manos de vuesa merced de los celos q[ue] ha emprestado a mi mujer, q[ue] yo lo desseaua, diziéndole cadaldía: ‘Muger, hazeos celosa porq[ue] no engordéys, q[ue] si más engordáys, yo me buscaré vn festejo flaco y vnos amores éticos’. Y desparome vn día co[n] vnos celos rabiosos q[ue] bien parescen emprestados, pues se lo ríe en ser yo fuera casa con vna castellana camarera suya q[ue] se no[m]bra Mariseca. [Avj-l]

Dixo la señora doña Violante:

—Señor marido, pues queréys q[ue] hagamos la tortilla de celos q[ue] hacen Ioan Fernández y su muger, séanos juez la señora doña Mencía. Y diga si tengo de ser celosa de marido q[ue] cada día va de boda en boda, festejando toda Valencia, dándome a

entender que festeja por competir de burlas con el comendador Montagudo, por ver cómo se haze celoso. Y he cayó en la cuenta, que suelen con las burlas encubrirse las veras.

Vino a esta caça don Pedro Mascó y la señora doña Castellana Bellvís, su muger, con vnas ropas de terciopelo encarnado, todas brosladas de vnos mançanos al natural, las hojas verdes y la fruta colorada, con vnos letreros de oro colgados dellos. Y tenían vnas letras que haziendo de cada vna dellas syllaba dizen: ‘Él es de ella y ella es de él’. Como dize el letrado:

L. S. D. L. A.Y.L.A.S.D. L. ↵

Conformando a esta volu[n]tad el mançano y la mançana, qu’el vno procede del otro. Fue tan buena esta inuinció[n] como la burla q[ue] la señora doña Castellana passó dizie[n]do:

—Señora doña Mencía, yo recibo la merced que me hizo qua[n]do dixo a la señora Doña Violante, mi cuñada, q[ue] me emprestaría celos para que vn día en la semana sea celosa, [Avij-r] porque le han dicho q[ue] por no tener celos don Pedro, mi señor, me tiene por desamorada y vase a buscar nuevos amores fuera de casa. Suplico a vuessa merced me los empreste, que para luego es tarde lo que mucho es menester.

Dixo la señora Me[n]cía:

—Señora doña Castellana, tome vuessa merced, q[ue] con vn abraço se deue emprestar y boluer lo que es para bien hazer.

La señora doña Castellana dixo:

—Agora que soy celosa verá mi marido qué cosa son ginetes, por más q[ue] él sea buen ginete.

Respo[n]dióle su marido:

—Señora muger, si como dixo ginetes dixera ginetas, q[ue] son raposas, guardara mis pollos, que no me los coma.

Dixo la señora doña Castellana:

—Pues por mucho q[ue] los guardéys, yo comeré dellos.

Su marido se rio y dixo:

—Esso sería la comedia que hizo vna muger de Hierusale[m], que estando cercada por Vespasiano Emperador de Roma, y su hijo Tito teniéndola en gran aprieto, al fin de diez años q[ue] turó la guerra, viniero[n] los cercados en tan gran rabia de ha[m]bre q[ue] vna viuda hebrea de las que estauan dentro la ciudad dio la muerte a vn solo hijo, q[ue]

tenía mochacho, haziéndolo quatro quartos, y comioselo.

Dixo la señora doña Castellana:

—¿Essos son los pollos? ¿Y de qué gallina los hauéys sacado? [Avij-1] Que si son vuestros hijos y de buena casta, no los comeré como la muger hebrea, sino criarlos he para que no se pierdan, que los celos de la muger no han de ser para hazer receloso a su marido.

Salió Ioan Fernández de Heredia y la señora doña Hierónyma, su muger, con vnas ropas de terciopelo azul recamadas de hilo de plata y oro, broslados vnos ruyseñores, que son páxaros que no cantan ni muestran alegrarse sino en la primavera. Y el mote dezía:

Gozan del que yo quisiera,
cantar en la primavera.

Doña Hierónyma dióse cata que su marido hauía sacado la inuinción y el mote por vna prima suya, y con vn çuño dixo:

—Señor marido, hablemos vn poco al oýdo.

Y él respondió:

—Señora muger, guárdeme Dios de tal hazer.

Dixo la señora doña Hierónyma:

—Vos teméys que yo [o]s dixera,
quién es vuestra primavera,
qu'es tan falsa para vos,
como soys falsos los dos.
Dezilde qu'es por demás,
qu'ella me vesite más,
pues que vuestros ruyseñores
cantan que me soys traydores.

Dixo Ioan Fernández:

—¿Quién os hizo trobadora,
mi señora?
¿Quién os hizo trobadora?

Dixo la señora doña Hierónyma, su muger: [Avij-r]

—Por trobar vuestras maldades
digo en versos las verdades,
que merescéys que yo diga
que vestís muger y amiga,
Pues dos iaulas parecemos
destas aues que traemos,
ya nos dizen: ‘¡Farça es esta,
paxareros son de fiesta!’.
Yo me voy, quedaos con Dios,
que corrida voy con vos.

La reyna, viendo q[ue] se yva, le dixo:

—Doña Hierónyma, por me hazer plazer y pesar a quién os quiere mal, q[ue]
boluáys, que nu[n]ca se deue hazer lo q[ue] el enemigo quiere.

La señora doña Hierónyma boluió a la reyna y dixo:

—Señora, co[n] tan gran favor, yo seré tan socorrida, que no me veré corrida sino
por mi corredor.

Dixo Ioan Fernández, su marido:

—¿Quié[n] os ha mal enojado,
mi bue[n] amor,
que me hezistes corredor?

Respondióle su muger:

—¿Quién os hizo paxarero,
cauallero?
¿Quién os hizo paxarero?

La reyna le dixo:

—Señora doña Hierónyma, más querría ser vos que yo, que muy gran cordura es
saber enojarse y desenojarse quando es menester.

Vino a esta caça don Diego Ladrón y la señora doña María, su muger, y por lo que

le pareció, él no salió vestido de fiesta y ella sí, con vn[a] ropa de terciopelo negro toda broslada de vnas sierpes muy al natural, que tenían cortado del pescueço vn tercio y de la cola otro tanto. Y en vna montera que de lo mismo traía estaua este letrero: [Aviiij-l]

En el medio [e]stá lo bueno,
que en los extremos
se pierden los que perdemos.

Pareció esta inuinción y mote muy bien a todos y alabáronselo mucho. Y don Diego dixo:

—Señores, todos pienso q[ue] me engañáys, si no me desengaña la señora doña Hierónyma, que del señor Ioan Ferná[n]dez, su marido, desengañado [e]stoy, que las más vezes burla alabando el que va lisongeando. ☞

Dixo la señora doña Hierónyma:

—Señor don Diego, pues yo no soy lisongera. Dize mi marido q[ue] tengo mala condición. Yo tengo por mal aco[n]dicionado el coraçó[n] falsificado ☞, que por esso se dize: “Ve con él y guarte dél”. Lo que yo siento de inuinciones, que a nosotras [h]auéys hecho sierpes y a vos apoticario, q[ue] para q[ue] nos puedan comer, q[ue] no empo[n]çoñemos, nos [h]auéys hecho sacar a la señora vuestra muger, cortadas las cabeças y las colas, mostrando q[ue] las mujeres tenemos la po[n]çoña en la cabeça y en los pies, de mal parleras y muy andariegas. Y encobrýs esta malicia con el auiso q[ue] dáys en el mote diciendo: ‘En los extremos se pierden los q[ue] perdemos’. ☞ Vos y mi marido soys en esso médico y apoticario, que ordenáys contra mujeres. Yo creo que tan poca paz tiene su muger en casa, como [B-r] ☞ yo en la mía, pues no son portapazes los maridos que son desplazes.

Dixo do[n] Diego:

—Señora doña Hierónyma, yo no pensé dezir tanto, ni [h]e dexado de tocar mucho. Mas yo de lo mucho q[ue] dixi no [h]e querido dezir tanto de lo malo que vuessa merce [h]a sacado. ☞ Y por esto se dize: “No hay nada mal dicho si no es mal tomado”, como ha hecho agora vuessa merced, que [h]a sospechado q[ue] para dezir mal de mujeres hize sacar a mi muger, doña María, las sierpes por inuinció[n]. Y no ha sido sino por la semejança q[ue] tiene la sierpe a lo que dize el mote, y es que assí como tiene en el medio gran virtud y en los extremos, ☞ que son la cabeça y cola, ponçoña, assí se vee que en el medio está lo bueno, donde co[n]siste la virtud para bien obrar, que en los extremos que

hazen perder, se pierden los que los sigue[n]. Mi intinción no fue hazer sierpes las damas, mas vuessa merced, para hacernos médico y apoticario a vuestro marido y a mí contra mujeres, havéys hecho esta glosa. Y lo demás dexo al señor Ioan Ferná[n]dez, su marido, que lo dirá mejor que yo.

Armole a Ioan Fernández yr a la mano a la señora doña Hierónyma, por ve[n]garse de las q[ue] ella le [h]auía dado, y dixo:

—Señora muger, quien tiene la cola de paja, [B-I] del fuego se teme. Como vos soys vna sierpe para mí, hauéys sospechado que el señor don Diego Ladró[n] las hizo sacar para motejar a las mujeres. Y quando por esto lo [h]vuiesse hecho, no tenéys que enojaros, pues se dize: ‘Sed prudentes como a serpie[n]tes’. Esto tienen por quien las crio, qu’es la prudencia, y la po[n]çoña por la serpiente q[ue] a la primera muger engañó. Ya véys q[ué] mal os viene, porque os [h]ayan acomparado a serpientes, diziendo la mesma verdad, que son de su naturaleza sabias y quando no lo quieren ser, ☞ es por creer a Lucifer, que les dize que haga[n] lo que les vedan.

Respondió la señora doña Hierónyma y dixo:

—Señoras, preycador es mi marido y yo no lo sabía. ¡Sepamos dó[n]de preýca la quarresma y vamos a oýlle! Yo creo que será a casa de don Antón Vilaragut, que por lo q[ue] allí [h]aze y dize le hizo don Luys Milán vna obra donde le haze en ella Adán y a doña Antonia Vilaragut y de Heredia, Eua. Que no se caçaría mejor cosa en esta caça que don Luys Milán la hiziesse correr por aquí como a liebre, a ruegos de todas las damas, que yo creo que lo hará si vna dama de las que han salido aquí se lo manda, que nadi puede mandar si no es bien mandado. ☞

Dixo Ioan Ferná[n]dez:

—Seño[Bij-r -/a r/]-ra muger, si tales liebres leuantáys contra mí en esta caça, yo las haré correr mis galgos.

Respondió don Luys Milán:

—Señor Ioan Fernández, si la dama que la señora doña Hierónyma, vuestra muger, [h]a dicho lo manda, mis coplas saldrán; y no será[n] vuestros galgos tan corredores que las corran, pues nunca las mías quedaron corridas de las vuestras.

Salió don Francisco Fenollet a esta caça y la señora doña Francisca, su muger, vestidos de monte, co[n] ropas y mo[n]teras de terciopelo amarillo afforradas de tela de plata, con muchas guchilladas y prendederos de oro, y el mote dezia:

Sus ojos son prendederos

que los míos aprendaron.
Amarillo me dexaron,
como pude meresceros.

Dixo don Fra[n]cisco:

—Bien hauéys escaramuçado con la señora vuestra muger, señor Ioan Fernández:

Cauallero de frontera
soys en todo, mi señor,
sie[m]pre escaramuçador,
por de dentro y por defuera.

Respóndiole Ioan Fernández:

—Don Francisco balletero,
con virote hauéys tirado,
q[ue] muy mal está encarado,
quien hiere su compañero.

Don Diego Ladrón que vio [e]scaramuçar [Bij-] a motes a don Fra[n]cisco y a Ioan Fernández, entró en la escaramuça y dixo:

—¿Jugáys a passa Gonçalo?
Señores, dezídnoslo,
que tam bien jugaré yo,
si Ioan es el Gonçalo.

Don Luys Milán atrauessó como a valedor de Ioan Fernández, y mostrando defendelle le hirió sin sacar sangre y dixo:

—Dexad vos esse mi Ioan,
que no çufre papirote
sino a quie[n] le da en el mote,
más del palo que del pan.

Ioan Fernández reboluió sobre don Diego y do[n] Luys, y co[n] vna piedra mató

estos dos páxaros y descalabró a don Francisco, diciendo:

—¡Mirad que Milán y Diego
para competir conmigo!
Do[n] Francisco, nuestro amigo,
sedles vos moço de ciego.

Vino a esta caça don Miguel Ferná[n]dez y la señora doña Ana, su muger, con ropas de mo[n]te de terciopelo naranjado, llenas de muchos oýdos broslados, que [e]stavan entre vnas obras que hazía[n] muy buen matiz de cordo[n]zillo de hilo de plata y seda verde. Y los motes que en sus monteras traían, dezía el del marido:

Todo estoy hecho oýdos
en sentiros por oýros. Biij-r

Y el de la señora doña Ana, su muger, dezía:

Toda [e]stoy hecha oýdos,
del que oygo de maridos.

Dixo don Miguel Fernández:

—Señora muger, vuestros oýdos querría ser, por oýr si os dize algunas mentiras contra mí vuestra castellana Marinuevas, que por vuestra autoridad no la deuríades escuchar, ☞ que ‘muger novicholera nunca fue buena casera’.

Dixo la señora doña Ana:

—Señor marido, vos querríades ser mis oýdos; yo querría ser los vuestros, por saber si es verdad lo q[ue] dezís en vuestro letrado, que os boluéis todo oýdos en sentirme, por oýrme; que yo creo lo deuéys dezir por huirme, según huís muchas vezes de casa, ☞ que ‘el marido mal casero canta en otro gallinero’.

Salió a esta caça don Balthasar Mercader y la señora doña Ysabel Ferrer, su muger, vestidos de terciopelo verde, con muchas flores de iazmil brosladas de hilo de plata, y el mote dezía:

Como flor es de iazmil,
el amor de poca fe:
que, entre manos, sécase.

Dixo Don Balthasar Mercader:

—Señora muger, ¿cómo le parece este nuestro letrado, q[ue] hize para dezir vna gra[n] verdad?

Re[Biij-l/a r/]-spondió la señora doña Ysabel:

—Señor marido, mucho querría saber en quién ha prouado vuesa merced esta verdad, que por mí no se puede entender.

Dixo Don Balthasar:

—Señora, muy poco ha que se prouó con la vida de mi hermano don Bere[n]guer Mercader, que murió de amores por vna dama que se le casó. Pensando q[ue] [e]stava tan casada en la voluntad dél, como no lo fue, pues pudo casar co[n] otro y descasar a quie[n] tan casado [e]stava de amor co[n] ella. No digo q[ue] por ser muger tuuo poca fe, sino porq[ue] no fue hombre en agradecer, que tan de veras es el amor que mata como es de burlas el que no da vida. ☞ Pues “piensan que todo le es deuido a la dama, que matando pone en fama”.

Dixo la señora doña Ysabel, su muger:

—Señor, dicho me ha la señora doña Ana Mercader, q[ue] le ha parecido muy bie[n] todo lo q[ue] vuesa mercé [h]a dicho, sino tacharnos a las mujeres de poca fe y alabar a los hombres de agradecidos, que no quedan desculpados los que culpan a mujeres si ellos quedan infamados. ☞ Y lo más dirá la dama q[ue] [he] nombrado, pues lo siente mejor q[ue] yo.

Respondió la señora doña Ana Mercader:

—Señora doña Ysabel, no tengo parecer sino el de vuesa mercé. Aquí [e]stá don Luys Milán, q[ue] yo creo, según ha escucha [Biij-r -/a r/]-do a vuesa mercé, q[ue] guarda muy bien esta razón que ha dicho, y ella es tan auisada q[ue] descubrirá el parecer de algunos para mostrar lo que sienten. ☞ Pues “[h]ay razones q[ue] no deurían hablar en ellas, si no el que puede entendellas”. Entendamos, ¿por q[ué] trae las binoras¹⁸² en el vestido que ha sacado? ¡Q[ué] bien viene inuencionado! Y dígalo, ¿por vida de quien las sacó?

Dixo do[n] Luys Milá[n]:

—Señora doña Ana, ☞ ‘lo q[ue] se deue callar no es de dezir y lo q[ue] se puede dezir no [e]s de callar’. Las mejores inuencio[n]es son las q[ue] ellas mismas habla[n] sin

182. bívoras

lebrero, y estas a penas las halla[n] sino los bie[n] inuincionados cortesanos. Como fue el almira[n]te de Castilla, q[ue] traía vn corazón de piedraçufre, q[ue] no[m]brándole dize la intinció[n] del que le trae. Y don Fernando de Torres, bayle general de nuestra Valencia, que sacó la vela de la naue que nombran contramesana, que claro dize: ‘Contra mí es Ana’. Y nuestro cauallero valenciano, don Balthasar Romaní, que traía vn sino de libra, que es uno de los sinos del cielo, que esta inuinció[n] quiere dezir: ‘Si no, delibera’. Como es verdad que sí o no, delibera al que [e]spera. Y vn otro, q[ue] por Ana traía vna partesana, que claro dize: ‘Parte es Ana’, queriendo dezir, que Ana es parte para matar o dar la vida. Y esta q[ue] [Biiij-l] yo he sacado q[ue] son las búoras, que ellas mismas son el lebrero, pues dizen por el q[ue] las trae: ‘Biuro horas’. Que bien se puede dezir que en esta vida no se biue sino horas, que ‘las horas del pesar más son q[ue] las del reposo, pues que se puede mudar lo venturoso’. ☞ Y el que se acordare d’esto no [e]stará sin sentir que las horas del pesar, que es el morir, más son que las del placer, que es el biuir.

Salió don Berenguer Aguilar y la señora doña Leonor Guálvez, su muger, co[n] vnos vestidos de terciopelo leonado. Y el marido traía vnos círculos redondos de plata, co[n] vn león de oro dentro dellos, que tenían este lebrero:

Leonor de oro es mi inuinción,
como muestra este león.

Y la muger sacó vnas águilas bolando, brosladas de hilo de oro, y en vna montera traía el mote que dezía:

Tras águilas fue mi bolar.

Dixo do[n] Berenguer a la señora, su muger:

—Vna dama me ha dicho q[ue] por [h]auer casado con vuessa mercé me pueden dezir el marido de la gala, y que no me faltaua sino q[ue] me dixessen Martín, pues ya tenía la gala. Dígame cómo se ha de entender esto, q[ue] yo no lo entiendo.

Respondió la señora doña ^{Bv-r} Leonor:

—Señor, pregunte vuessa mercé al señor Ioan Ferná[n]dez qué quiso dezir essa dama que no la entiendo por q[ué] quería q[ue] le dixessen a vuessa mercé Martín, si ya no es ella por quien se dixo [e]sta canción: ‘¿Por qué no tramas tela, di, Berenguera?’.

Respondió Ioan Ferná[n]dez:

—Señora doña Leonor, pues vuessa mercé lo manda y el señor do[n] Bere[n]guer se lo ríe, digo que essa dama quisiera ser Berenguera, y como no lo ha sido, se burla de lo que ella quisiera ser burlada; y quiere dezir q[ue], pues el señor don Bere[n]guer alcançó renombre de marido de la gala, que si le dixessen Martín, le diría[n] Martingala.

Don Berenguer se corrió de la risa que [e]ste apodo leva[n]tó y dixo:

—Señor Ioan Fernández, esse nombre mejor sería para vuessa mercé, pues vn tiempo vsó la martingala en las calças quando se yua de cámaras de baxas coplas que contra don Luys Milán trobó, q[ue] pullas las llamo yo.

Respondió Ioan Fernández:

—Si el Milán dize q[ue] no son pullas, yo lo otorgaré, y de otra manera no.

Dixo don Luys Milán:

—Pues el señor Ioan Ferná[n]dez se fia de mí, yo no digo que son pullas sino repullones. Y dígalo su excellencia, si fueron coplones lo que respondió a mis coplas, y séanos juez.

Respondió el duque:

—Si yo tengo de ser [Bv-1] el juez, para bien juzgar he de oír las dos partes quando yo daré audiencia, que será mejor después de [h]auer caçado, porque los monteros traen los sabuesos, q[ue] no los pueden tener de sentir los puercos, que no deuen estar lexos.

I.2. Acto de la cacería y ofrecimiento de las piezas a las damas

Y en esto levantaro[n] vn gran puerco y maltrató los perros¹⁸³ que le asieron; y el duque demandó vna porquera y mató al puerco, y presentole a la reyna, con este requiebro:

Vn muerto presenta a otro:
que el amor
mata y haze matador.

La reyna respondió al requiebro del duque con vna risa y dixo:

—A mí me dize[n]: “*Te vus entendo ben*”.

Y el duque respondió:

183.perros

—Y a mí me no[m]bran: “*Sans mal pensier*”. Y porq[ue] es assí como digo, qualquier de la compañía q[ue] mate caça, preséntela a quien quisiere, y no a mí, por quitar sospecha a vuestra alteza q[ue] la tomo para presentalla a damas. Pues no quiero hazer presente sino a quie[n] no soy ausente, q[ue] es a la reyna, mi señora.

Leuantose vn otro puerco muy fiero y matole don Luys Vique, y presentole a la señora doña Me[n]cía, su muger, con este requiebro:

Presento lo que days:
muerto, pues que vos matáys. [Bvj-r]

Dixo la señora Doña Mencía:

—No sabía yo q[ue] fuesse matadora. Por esto el médico de nuestra casa no sabía decirme el otro día q[ué] mal era el de vuessa mercé. Agora veo que mejor están los amadores enfermos que estando buenos.

Dixo el duque:

—Señora doña Mencía, a essa razón no se le puede responder estando a las manos, sino a las lenguas, en conuersación de damas, y no entre puercos. Yo me acordaré della a su tiempo, porque vuessa mercé nos la haga de dárnosla a entender.

Salió vn puerco muy brauo q[ue] puso espanto a todas las damas porq[ue] yua entre las mulas, y mató la de la señora doña Violante Mascó. Y do[n] Luys Margarite, su marido, saltó del caballo y púsose a las espaldas su muger, y el puerco vino para ellos. Y este galán le puso la espada por la boca hasta la empuñadura y, muerto el puerco, dixo este requiebro:

Quando en vos me vi salvar
de la muerte que moría,
nunca llegaré a pagar
con esta muerte la mía.

Dixo la señora doña Violante, su muger:

—No me ganaréys a requiebros más de lo q[ue] ya me hauéys ganado.

Y respondió co[n] este otro: [Bvj-l]

Si de muerte os he librado
fue porque vos me librástes:

con lo que vos me pagastes,
[h]e pagado.

Don Pedro Mascó se fue con los monteros de cieruos y no tardó mucho a venir con vn cieruo que [h]auía muerto. Y truxole con los cantores del duque, q[ue] delante dél venían cantando:

Sicut ceruus ad fontes aquarum
viene el cieruo del marido,
que su muger l[e] [ha] herido.

Dixo la señora doña Castellana, su muger:

—Señor don Pedro, el que hizo esse cantar muy de gran verdad ha dicho. Porque assí como el cieruo herido va a las fuentes de las aguas, con el mismo desseo viene el marido a su muger, si della ha sido herido antes de casar.

Dixo el duque:

—Señora doña Castellana, guardemos essa razó[n], que [h]ay mucho que dezir para la conuersación que se terná en la comida desta caça, q[ue] yo la sacaré por postre, pues a vuestro marido le dio tan buenas primerías.

Dixo la señora doña Hierónyma, muger de Ioan Fernández:

—Señor duque, su seruidor y mi marido he visto de aquí, trauado con vn puerco al pie de aquel montezico, y parésceme que su cauallo está mal herido. Mándeme dar vn cauallo y vna la[n]ça, q[ue] yo le quiero socorrer. Hele allá, ago[Bvij-r-/a r/]-ra le veo y [e]stá a pie; muerto deue ser su cauallo.

Socorriero[n] el duque y todos los caualleros y hallaron a Ioan Ferná[n]dez a cauallo sobre el puerco, asido de las orejas co[n] la mano yzquierda y co[n] la derecha dándole de puñaladas, q[ue] ya le tenía casi muerto, cayódo entre sus piernas. Levantose de tierra y vio venir con el socorro a su muger, con vn cauallo y vna lança a la gineta. Y como su marido Ioan Fernández la vio venir de tal manera, riose y díxole:

—Doña Hierónyma, ¿a quién veniades a socorrer, a mí o al puerco?

Y ella le respondió:

—Yo [o]s respondo con lo que dixo el duque de Ferrara en un socorro que hizo a los eranceses¹⁸⁴ contra los españoles en la batalla de Ráuena, que viendo los dos campos

184. franceses

muy trauados y perdidos, para acaballos del todo mandó desparar su artillería a todos y dixo: ‘*Tutti son ynimici*’.

Rieron mucho y Ioan Fernández respondió:

—Señora muger, pues dezís que a los dos tenéys por enemigos, a mí y al puerco, bien será q[ue] yo le presente a la primauera, vuestra amiga, que nos terná por amigos, con este mote:

Recebid este presente,
mi senyora primauera,
que mi muger le comiera
sino por vn accidente. [Bvij-l]

Respondiole doña Hierónyma:

—Sepamos por q[ué] dezís que yo comiera el puerco, sino por vn accidente, q[ue] ninguno tengo para dexar de comelle, sino ser mal casada.

Dixo Ioan Fernández:

—Pues sabed, señora muger, q[ue] hablando de veras, el puerco es vuestro, q[ue] matándole me dixo: ‘Yo me dexo a tu muger’. Y assí os le presento con este cantar:

Mal casada no te enojés,
que me matan tus amores.

Y ella le respondió este otro:

¡Ay, señoras, sí se vsasse,
q[ue] quien mal marido tiene,
que lo dexasse!

Y assí se se boluieron, cantando y riendo para alegrar a las señoras, que tristes estauau¹⁸⁵ hasta que vieron a Ioan Fernández sin peligro.

No muy lejos deste plazer donde estauan, se leua[n]tó vn puerco muy fiero y don Diego Ladrón tomó vna lança y fue para él, y dióle vna lançada por los costados q[ue] le pasó de parte a parte. Y el puerco le ro[m]pió la lança con los colmillos y le hirió el

185. estauan

cauallo, y dixo estas palabras:

—¡Mahoma, no me faltés!

Ioan Fernández se rio dizie[n]do:

—A no dezirse vuestro cauallo Mahoma, pensáramos que soys moro.

Respondiole do[n] Diego:

—Mas antes yo lo soy, después q[ue] moro con vuestra amistad, aunque más lo parescistes vos el tiempo que tuxistes la turca de grana, q[ue] enojastes en traella a dos [Bviiij-r] veranos de caliente y a tres inviernos de frío; que don Luys Milán se acordó desto en vna copla que os hizo, haziéndo[o]s turquesa, quando sacastes vna ropa larga de paño azul, como la que traen los pregonamueitos de la cofradía de Santiago, que si don Luys Milán la quiere dezir y vos no [o]s corréys, seréys mucho de palacio.

Dixo Ioa[n] Ferná[n]dez:

—Solo por paresceros cortesano, çufriré papirotes del Milán. ¡Quá[n]to más coplas!

Dixo don Luys Milá[n]:

—Bien será dezilla. ¡Y no [o]s corráys, q[ue] de color os mudáys!:

No se vio mejor empresa
ni azuleja mas galana,
tan turco soys con la grana,
como con l'azul turquesa.
Azulejo, mi señor,
turquesa contra cayda,
no tengáys ningún temor,
que no caeréys d'amor
en vuestra vida.

Dixo Ioan Fernández:

—Pues [h]auéys enpeçado la [e]scaramuça de coplas, vos seréys como Moriana, bie[n] seruida y mal co[n]tenta de mis respuestas. Y recibid esta con perdó[n], q[ue] os haze búfalo por ser animal q[ue] aborresce la grana y a toda cosa q[ue] co[n] ella [e]stá. Pues mi ropa azul aborrescistes, por vos [h]auer sa[Bviiij-r-/a r/]-cado tras ella mi turca de grana, que me quesistes matar a motes quando la traía, assí como el búfalo quiere quitar la vida a quien la trae. Y la respuesta q[ue] doy a vuestra copla es esta:

Nombrar mi ropa azuleja

de azulejo fue tomado:
paresce que [h]auéys sacado
vestido de ropa vieja.
Turco y turquesa me hezistes:
corristes carrera vana.
Búfalo me parescistes,
que l'azul aborrescistes
por la grana.

Don Francisco Fenollet, como no [e]s muy amigo de caçar puercos, siguió a los monteros de cieruos. Y vino co[n] vn cieruo cariblanco que tenía el pie derecho negro, y quando fueron en vista y oýda de la señora doña Francisca, su muger, venía delante del cieruo cantando Olivarte, cantor del duque, este romance:

Aquel cieruo cariblanco
que corre por aquel llano,
quien fuere mi cauallero
tráygame a la mano.
Días [h]a que yo ensoñé
que mi mal no será sano [C-r]
si no me traen vn cieruo
cariblanco y rabilcano,
con el pie derecho negro,
que no [e]s de señal villano,
por la propiedad que tiene,
que sabella no es en vano:
quien comiere deste cieruo,
de Cupido será hermano;
no le matará el amor,
que no le dará de mano.

En acabar de cantar Olivarte, don Francisco le presentó a la señora, su muger, y le dixo:

—Señora, con el romance q[ue] hize por seruicio de vuesa merced, antes de seros

marido, os he presentado este cieruo cariblanco que la venrura¹⁸⁶ me ha hecho caçar para q[ue] se cumpliesse mi desseo de presentaros lo que yo represento:

Cieruo caçado del amor
para ser vuestro amador.

Dixo la señora doña Fra[n]cisca:

—Señor, si las señales no mienten, vuessa merced las tiene de bue[n] marido, que hasta agora no tengo de qué quexarme, sino q[ue] anda mucho en burlas co[n] Gilot, ☞ “¡Qué a las vezes salen veras las burlas que son terceras!”

Dixo Gilot:

—Señora doña Francisca, totes les celoses són co[m] a cigales, que en cantar vna responen moltes. La reyna ha come[n]çat lo cant, que de [C-I] cels és vn encant. Y la senyora dona Mencía fa lo contralt, que son marit n’[e]stà malalt, y vossa mercé és vn tenor sospitós, q[ue] pijor és que la tos. Y la senyora dona Hierónyma lo contrabaix, puix son marit va tostemp baix en amors, ☞ “que pijor és que dolor de mal francés baix amor en cauallers”.

Don Miguel Fernández vio vn cieruo no muy lexos de donde estaban y dixo a la señora doña Ana, su muger:

—Yo quiero yr a matalle como a seruidor y no como a marido, porq[ue] si lo presento a vuessa merced le tomará de mejor gana, pues yo le daré co[n] mejor modo.

Y tomó vn arcabuz de vn montero y mató el cieruo, y presentoselo con este requiebro:

Tenedme por recebido
cieruo, vuestro seruidor,
y sabraos mucho mejor
que de marido.

Dixo la señora doña Ana, su muger:

—No le tomara, si como a marido le presentara, y en persentalle como a seruidor, le tomo con más amor, que para conseruarse la voluntad entre los casados siempre ha de saber a seruidor el marido, porq[ue] no sea tenuta en poco la muger, pues en ser casada

186.ventura

es olvidada, lo que no deuría ser, ☞ “que la guerra en la posada peor mal no puede ser”.
[C ij-r]

Dixo el duque:

—Señora doña Ana, porq[ue] no le respo[n]da su marido a esta plática q[ue] ha menester hora más desocupada, dexémosla para después de la comida, por lo que se dize:
☞ “Lo que a muchos toca, con pocos no se platica”.

Leuantaron vn puerco y vino [h]azia donde estaua don Balthasar Mercader, y tomó vna lança y dixo a la señora doña Ysabel, su muger:

—En nombre vuestro le daré lançada, porq[ue] no se me vaya.

Y mató el puerco y dioselo con este requiebro:

Si con vos no le hiriera, no muriera.

Respondió la señora doña Ysabel:

—No es tan mortal mi lançada, pues q[ue] no pudo matar vuestro burlar.

Venía don Berenguer Aguilar corriendo tras vn cieruo q[ue] hauía herido al pie de vn monte, a vista de todos, y vino a morir dela[n]te de la señora doña Leonor Guálvez, su muger, y presentoselo co[n] este requiebro:

Por vuestra vista murió el que os miró.

Dixo don Luys Milán:

—Basilisco ha hecho el señor don Berenguer a vuessa merced, que mata con la vista. Díganos en q[ue] está muerto, que no lo entiendo, por cierto, que en la carne está engordando y en su [e]spíritu burla[n]do. Creo q[ue] esta muerte deue ser, q[ue] murió de gran plazer, por hauer [Cij-l] con vos casado y viose resucitado más sabido, por hauella conocido.

Ya era medio día y el duque mandó q[ue] cessasse la caça y dixo:

—Buena caça hauemos hecho,
como hazen en caçar
los que caçan para dar
a su prouecho.

Hora será de comer,
que ya [e]spero esta comida,

pues comer es para vida
gran plazer.

Dixo don Fra[n]cisco Fenollet:

—¿Trobador és vostra excel·lència?

Respondió el duque:

—No soy sino perdedor.

Dixo do[n] Luys Milá[n]:

☞ — Nadi pierde por otro, sino por sí.

Replicó Ioan Fernández:

☞ —En el merescer está el tener.

Respondió don Diego Ladrón:

☞ —Nadi meresce sino a quien se le paresce.

II. Banquete real

II.1. Comida y juegos literarios

Todos hallegaron con gran regozijo a la comida, que fue en Liria, y sentados q[ue] fueron a la mesa, dieron muy buen tocino co[n] vino bla[n]co y açúcar, y dixo el duque:

—Gilot, muy buenos principios son estos, del tocino de Aragón deuen ser, que tú lo deues conocer.

Respondió Gilot:

—Señor, gran mercés dél mot que m’haueu donat. Iuheu me aueu fet, mas no só couart. A vn [C iij-r] canonge ne fas part, qu’es diu Ester, que sé que li’n fas gran plaer.

El canónigo le tiró vn bofetón, y erró a él y dio al paje del Mal Recaudo. Y los dos, para vengarse, truxero[n] dos halcones muertos de hambre y soltáro[n]los al canónigo, q[ue] sin bonete en la cabeça estaua delante el duque. Y asidos dél le picaron en la calua, y él grita[n]do. Y Gilot y el paje tenía[n]le, porque los halcones estuuiesen como en barra, asidos con las vñas dél. Y quedó tan ensangrentado q[ue] si el duque no le socorriera muerto fuera, y el paje le apodó y díxole:

—Señor mossén Agrón,
¿cómo os fue con mi halcón?

Y él respondió:

—Y a vós, patge del ganjet,
com vos va ab lo meu bufet?

A ruegos de las damas, el duque les perdonó, y mandó que no se desmandassen más de manos.

Sacaron vnas aues assadas de tan estraño olor y sabor, q[ue] de no conoscellas les pusieron nombre: “las desconocidas”. El gouernador Cabanillas, por [h]auer tomado el cargo desta comida, no le vimos hasta la hora del comer, y dixo:

—Ninguno sabe el nombre destas aues sino yo, q[ue] de las Indias me han embiado dellas poco ha, y en Benizanó y Bolbayt las hago criar dentro en los castillos, porq[ue] son de tan gran sentido, que [C iij-l] siruen por sentinelas, pues por poco ruydo que sientan

de noche, dan grandes bozes. Y haze la guardia vna dellas despierta, como [e]stá la grulla con la mano alta y vna piedra en ella, mientras las otras duermen, porq[ue] si se aduerme, al caer de lo q[ue] tiene entre las vñas, despierta. Y desta manera no puede dormir, q[ue] por esto no me ha de tener en poco su excelle[n]cia de las muchas q[ue] he traído aquí, teniendo la propiedad q[ue] tienen para sentinelas, que “guardafuerças” se deurían no[m]brar y no el nombre q[ue] tienen.

Dixo el duque:

—Cabanillas, nadi alcança lo q[ue] vos, pues alcançáis hasta las Indias a tener lo q[ue] dellas no alcançan reyes. Dezíme, por vida de la reyna mi señora, qué nombre tienen, si es tan bueno como el q[ue] vos les hauéys puesto.

Respondió Cabanillas:

—Señor, soy contento. El no[m]bre dellas es “perdizageras”.

Dixo doña Hierónyma, la muger de Ioan Ferná[n]dez:

—Esto perdizes son, con ajos, q[ue] el nombre se lo dize, pues nombra[n]do vna q[ue] se dirá perdizagera, lo dize claro.

Riero[n] mucho de la burla de Cabanillas y el duque le dixo cómo las hauía[n] aparejado. Y él respo[n]dió:

—Ponen dentro dellas agiazeyte, de manera q[ue] no pueda salir. Y al assar, encorporase todo en la perdiz y queda tan desconocida co[Ciiij-r-/a r/]-mo conocida de la señora doña Hierónyma, por ser muy enemiga de los ajos, que su marido no los osa comer en su casa, porque vn día le corrió con el majadero q[ue] los hauían hecho y arrojóselo. Y él vino huyendo a mi casa a hora de comer, hediendo a los ajos y díxome: ‘Señor, acojeme en vuestra mesa, que huyendo vengo del majadero’. Q[ue] nu[n]ca estuuo más donoso en su vida, por los donayres q[ue] aq[ue]l día dixo, y fueron tales que doña Elena, mi nuera, le puso nombre Ioan Donayre.

Dixo Ioan Ferná[n]dez:

—Señor Cabanillas, buen sermón hauéys estudiado para venir a decirme Ioan Donayre. Bien será que sepan lo q[ue] a vos os siguió en otra comida, q[ue] don Guerau Bou estuuo en ella; y me dixo que don Ioan Vilarrasa, vuestro sobrino, combidó a comer a su huerta a fray Palomo, que aq[ue]lla quaresma preycava en Valencia, y combidole para oírle, q[ue] era muy buen dezidor. Y a la hora que se assentauan a la mesa, vuessa merced entró y dixo: “*Pax vobis*”, y sentose a comer. Y don Ioan Vilararrasa fuese a la cozina, por no oír vuestros cuentos católicos, del tie[m]po del rey Cathólico; que fueron tantos que nunca el fraile pudo embidar con los suyos.

Y a cada passo, vuessa merced dezía: “Esto que [C iij-l] digo en este cuento don Ioan Vilarrasa lo sabe tam bien como yo”. Y él respondió de la cozina donde estaua, gritando: “No y sé res de qua[n]t diu, puix mal profit me ha fet entrar lo frare, q[ue] nu[n]ca l’[h]a dexat parlar”. Y en irse vuessa merced, el frayle os puso nombre “el gouernador Campanillas”, porq[ue] quando ellas tañen nadi puede hablar.

Después de las perdices dieron pauones de las Indias y de los nuestros, y dixo don Diego Ladrón:

—Apostaré q[ue] al señor Ioan Fernández mejor le parescerán los pauones indianos que los de Valencia. Aunq[ue] para lo que sie[m]pre haze en sus amores, mejor le deuría[n] parescer los nuestros, pues los contrahaze estando en rueda como están ellos, con las plumas muy hermosas, que son las q[ue] don Luys Milán le passa por la nariz, y son tantas q[ue] queda emplumado. Pues digámosle Ioan de Rueda, y no lo digo porq[ue] sea como Lope de Rueda, q[ue] no haze farsas como él.

Dixo don Francisco Fenollet:

—Si él es más amigo de los pauones indianos, yo le diré Ioan Pauón Indiano.

Ioan Fernández le respondió con esta copla, q[ue] de presto hizo:

—Cueruos hauéys parecido
que muy mal hauéys picado:
la ropa me hauéys rasgado,
que sangre no m[h]a salido. [C iij-r]
No seáys corueadores,
qu’es muy malo coruerar.
Alquilaos a podar,
pues sabéys apodadores.

Don Diego y don Francisco que se oyeron apodar a cueruos, dixeron a las damas si era bueno el apodo y en qué les parecía que fuesen corueadores, como Ioan Ferná[n]dez les hauía dicho en su copla, y que lo pensassen entretanto que respondían cada vno a la copla con otra suya. Y dixo don Francisco:

—Paresce que os enojastes
por deciros Ioan Pauón.
Yo’s apodo al auejón,
pues que siempre le jugastes.

En las burlas deste juego
siempre hazéys sentir el palo,
camençad¹⁸⁷ a rezar luego
de las manos de don Diego,
sed libera nos a malo.

Y tras esta copla de don Francisco Fenollet, salió la de don Diego Ladrón, y es esta:

—Si cueruo os he parecido,
lagarto me semejáys:
con vuestra cola gastáys
lo que os sale del sentido. [Ciiij-l]
Yo no he visto mejor pieça,
digámosle Ioan Lagarto,
pues la cola gasta harto
lo que adoba su cabeça.

Dixieron las damas a don Francisco Fenollet y a don Diego Ladrón:

—Con mucha razón os apodó Ioan Fernández a cueruos, por aquello q[ue] dize “Antes q[ue] dizes, diga”, que la señora doña Hierónyma, su muger, lo ha dicho, q[ue] si les apodó su marido a cueruos fue por que no le apodasen primero a él a cueruo, q[ue] mejor le estuuiera, pues sie[m]pre le va pica[n]do, ☞ “que yerros son del marido y la muger, dezirse cuentos para quedar descontentos”.

Tras los pauones sacaron muy grandes pasteles, y fueron no[m]brados “copos de amor”, con muchas aues en ellos, y de todas carnes que buenos los hazen. Y el duque presentó vno a la reyna con este requiebro:

En este copo de amor
le presento a su alteza
vna aue qu'es “Mi Firmeza”.

Don Luys Vique dio otro a la señora doña Mencía, su muger, y dixo:

En este copo de amor,

187. Començad

por aue mía os presento:
“De Mencía es mi contento”.

Don Luys Margarite dio otro a la señora doña Violante, su muger, y dixo: [Cv-r]

En este copo de amor,
por aue os presento yo
que se nombra “Vuestro só”.

Don Pedro Mascón dio otro a la señora doña Castellana, su muger, y díxole:

Este copo del amor
de vos y de mí [e]stá lleno,
d’un aue qu’es “Gusto bueno”.

Ioan Fernández dio otro a la señora doña Hierónyma, su muger, con este dicho:

En este copo de amor
os presento un aue hermosa
qu’es “La vuestra mariposa”.

Don Diego Ladrón dio otro a la señora doña María, su muger, y dixo:

En este copo de amor
os presento un muy gran don:
un aue “Vuestro ladrón”.

Don Francisco Fenollet dio otro a la señora doña Francisca, su muger, y díxole:

En este copo de amor,
por aue Francisco doy:
“Pues que de Francisca soy”.

Don Miguel Fernández dio otro a la señora doña Ana Mercader, su muger, y dixo:

En este copo de amor

nos presento cosa uana
por aue “La mayorana”.

Don Balthasar Mercader dio otro a la señora doña Ysabel, su muger, con este dicho:

En este copo de amor
doy lo que de vos más quiero,
vn aue qu'es “Mucho quiero”. [Cv-l]

Don Berenguer Aguilar dio otro a la señora doña Leonor Guálvez, su muger, y dixo:

En este copo de amor
a mi Leonor se da
por aue “Mi aguilá”.

Tras estos “copos de amor” sacaron muchas maneras de potajes: manjar bla[n]co de amor en blanco, y mirrauste de mal miraste, y diamante del amante, y aues cozidas de [e]scozidas, y escodillas de salsas de falsas, y salchichones de burlones, y longanizas de falsas risas, y sobreassadas de refalsadas, y pollastres de desastres, y porcellas de querellas, y cabritos de malditos, y cabeças de terneras de parleras, y tortas de mal de otras, y empanadillas de re[n]zillas. Y por postres dieron peras de mal esperas, y queso de mal seso, y azeytunas de importunas, y camuesas de feezas, y ragea de mal se vea y muchas maneras de confituras de amarguras. Todo fue co[n] tanto cumplimiento, q[ue] por burla, como a cue[n]to, he sacado los manjares qu[e] [h]e burlado, que habla[n]do muy de veras, sin falsete, nu[n]ca fue mejor banquete.

II.2. Competición de coplas entre Juan Fernández de Heredia y Luis Milán

Acabada q[ue] fue la comida, dixo el duque:

☞—“Quien promete, en deuda se mete”. Yo prometí ser juez para juzgar qual de los dos, o Ioan Fernández o don Luys Mi[Cvj-r-/a r/]-lán. Agora podéys dezir las coplas que os hezistes, q[ue] oýdas las dos partes, yo diré mi parescer.

Dixo don Luys Milán:

—Pues vuestra excelle[n]cia lo manda y estamos en juyzio, tengámosle los que

hauemos de ser juzgados, en ser bien çufridos, ☞ “que en el lugar de las verdades, dezir me[n]tiras son maldades”. Y trata[n]do muy gra[n] verdad, digo que Ioan Fernández vino al juego de la pelota muy canicular, en los días caniculares, en cuerpo, sin capa, vestido de monte o de mote, con vn sayo y calças y montera de paño y vn jubón algodonado de fustán. Todo tan verde, q[ue] no vino nada maduro, con tan grandes calores como hazía, que no se podía biuir con tafetanes. Y diziéndome don Francisco Fenollet: ‘¿Qué risa es esta q[ue] se ha leuantado tan grande?’, yo le dixi: ☞ ‘ “Del cielo viene lo q[ue] por castigo se haze”. ¿No véys quál ha venido nuestro amigo, un enero en iuliol, hecho un verderol?’. Y por esto le hize estas tres coplas, que si comiençan con pu[n]tos de música fue por burlar de la suya, pues burla de la de todos, y recíbalo con paciencia, ☞ “que poco enoja la burla q[ue] desenoja”.

Dixo Ioa[n] Ferná[n]dez:

—Dezildas, ☞ “que las burlas sin dañar, nunca obligan a enojar”. [Cvj-1]

Señor, vt, re, mi, fa, sol,
Ioan Fernández sin par,
[h]ogaño os podrán pescar
en la mar por verderol.
Vn tiempo fuýstes pajel,
trayendo turca de grana.
Yo no sé por quál desgana
dexastes la color dél
por vna [e]sperança vana.

Suplico’s se os acuerde
sobre tal caso [e]scriuir.
Si no, hauremos de dezir:
¡Adelante los del verde!
Y a refrán tan conocido,
por quitar murmuradores,
dad razón a trobadores,
si de verde os soys vestido
por yr verde en los amores.

Por mote no lo toméys,

pues es pregunta que os pido.
Si no, yo seré el corrido,
si vos desto os corréys.
Y perdone la ocasión
que lo verde me ha dado,
que por verderol pescado,
entre platos y vn limón,
al duque os he presentado. [Cvij-r]

Dixo Ioan Fernández:

—Co[n] vn cue[n]to quiero responder al yerro que sintió don Luys Milán, de malas coplas q[ue] le hize, por contentar a quien contentando descontenta, ☞ que “peor no puede ser q[ue] a malos apetitos con plazer”. Y siguiose que el rey de Portugal hizo hazer vn exercicio para hazer galanes, y fue que armó vn maestro de gala, porque amostrasse a hazer el galán a quien lo [h]vuiesse menester para bien servir a damas. Porq[ue] no se daua lice[n]cia de servir las, sino a quien fuesse examinado oficial de la gala. Y si el cauallero seruiendo a su dama hazía algún nescio peccado, ella le daua la pena q[ue] merecía. Y como el mayor de todos los peccados fuesse hazer malas coplas, hizo vn portugués a vn competidor suyo vnas que sabían a pullas, por ser mentirosas y de baxo estilo. Y la pena que su dama le dio, fue despedirle de seruidor, y él yua dizie[n]do: ‘*Por fazer malas coplas perdí miña amor, doleyvos de meu dolor*’. Yo soy este portugués, que por lo mismo fuy despedido de vna dama q[ue] seruíamos don Luys Milán y yo. Y despidiome con este cantar de muertos: ‘No me siruáys cauallero, ¡yos con Dios! ¿Que quién haze malas coplas? Nescio, ¡vos!’’. Yo quedé tan arrepe[n]tido, que luego rasgué todas las malas co [Cvij-l/a r/]-pllas que pude hauer. Y de nueuo le respondí a todas las suyas, con las q[ue] agora le responderé a quantas me dirá. Y respondo a las del verderol q[ue] me ha hecho, con estas:

Señor, re mi, fa, sol, la,
respondo al, vt, re, mi, fa, sol
vuestro, galán.

De vos se quexa mi águila
que la hizo verderol
vuestro milán.

En el vuelo se ha mostrado

vuestro milán cómo encaxa
en amor.

Quien tras águila ha bolado,
si por verderol se abaxa,
es pescador.

Vos hazéys lo que hazer suele
el milán en su bolar
por biuir sano,
que por muy alto que buele
l'[h]auemos visto abaxar
por vn liuiano.

Esse milán que tenéys,
d'altibaxo es su gran buelo
en llano y sierra.

Cantad lo que vos hazéys,
que buelo hasta el cielo
y quedó en tierra. [D-r]

Las damas os desengañan,
que no's quieren mirar más
si las miráys.

Pues vuestras cosas engañan,
todo es Pedro por demás
si festejáys.

Dizen que os han descubierto
que soys muy desamorado
en amores,
que'l primer día soys muerto
y al tercer ressucitado
sin dolores.

Dixo don Luys Milán:

—Señor duque, si [e]stuviesse en mi mano lloraría, por no dar en reýr de lo q[ue] diré. Que no sé cómo lo diga, que ya me río del sayete de paño naranjado q[ue] sacó el señor Ioan Ferná[n]dez para ruar o reýr a hora de bueltas. Y estaua guarnescido con vna

trepilla o tripilla cortesana de terciopero¹⁸⁸ negro, q[ue] tan negro terciopelo nunca vi. Pues fue tan reydo por la trepilla como trepado de todos, por ser tan corto como viscaýno y tan estrecho como cathalán, que don Diego Ladrón, en vna copla q[ue] le hizo, le dixo q[ue] era *sayopaje*, y don Francisco Fenollet, en otra, le apodó a *sayomono*, y yo, a *cuerasayo*, como en esta copla vuestra excelle[n]cia verá: [D-1]

No caygo bien en la cuenta
y he caýdo de quién es,
que esse sayo que traés
a los dos os descontenta.
Para sayo, más es cuera,
para cuera, más es sayo,
librea pensé que fuera,
digámosle *sayocuera*
o, si queréys, *cuerasayo*.

♣ Respuesta de Ioan Fernández:

Pues tam bien canta [e]strambotes
a mi sayo su Milán,
si quisiesse ser truan
ganaría a motes.
Cuerasayo le dezís
y no [e]stá de vos quexoso,
que si vos os lo vestís
decirle han “sayo Luys”,
que s[e] ensaya a ser donoso.

♣ Copla de don Diego Ladrón a Ioan Fernández:

Ya tengo perdido el norte,
no puedo saber quién es:
esse sayo que traés,
deue ser de vuestro corte,

188. terciopelo

o de vuestra corte traje
me parece, señor Ioan;
dalde luego a vn truan,
que parece *sayopaje*. [D ij-r]

☛ Respuesta de Ioan Fernández a don Diego Ladrón:

Pues el norte que perdistes
os hizo perder la gala,
don Diego Ginagala,
a mi sayo parescistes.
Sayopaje le apodastes
y él a vos os ha apodado
a galán ginagalado,
pues de Ginagala hablastes.

☛ Copla de don Francisco Fenollet a Ioan Fernández:

Espantados vays los dos,
vos y el sayo que traéys,
¿Cómo los dos nos corréys,
vos con él y él con vos?
Dende agora yo's perdono
y podréysos dél seruir,
si me le dexáys dezir
que parece *sayomono*.

☛ Respuesta de Ioan Fernández a don Francisco Fenollet:

Si los dos nos espantamos,
yo y mi sayo naranjado,
fue de veros espantado,
por lo que de vos burlamos. [Dij-l]
Para hazer vna comedia
yo le dixé a mi sayete:
‘Mejor fueras Fenollete

que *Sayomono* de Heredia’.

Dixo don Luys Milán:

—Ítem más, salió el señor Ioan Fernández por la yglesia mayor, sin capa y con el sayo desabrochado, para oír la onzena, que es la missa de los perezosos. Y fue ta[n] mortal este peccado q[ue] nadie lo quiso absoluer, sino el obispo de Fez de vuestra excellencia, que perdona de todos los peccados. Y porq[ue] supo que no peccó en día de fiesta, ni por mostrar su ge[n]til cuerpo, sino por remedar a vn cauallero mallorquín que quiso poner este mal vso en nuestra Valencia. Y fue tan reýdo, qu’el señor Ioan no hosó más boluer a pecar en este peccado y por esto fue de las damas perdonado. Pero no se me fue sin copla, y es esta:

Dicho me han, señor don Ioan,
que se toma residencia
en la ciudad de Valencia,
del officio de galán.
El pueblo está alborotado,
que en cuerpo y desabrochado
remedáys al mallorquín.
Dezidme qu[é] es vuestro fin,
que de risa m[h]e finado. [D iij-r]

☛ Respuesta de Ioan Fernández:

Dicho me han, señor don Luys,
que os han hecho juez de gala:
buena será para mala
si juzgáys como seruís.
Rey fue mal aconsejado,
creo que vos lo aconsejastes,
a vos y a él ha engañado:
a él porque a vos l’[h]a dado
y a vos porque lo tomastes.

☛ Réplica de don Luys Milán:

Yo quiero renunciar
al officio de galán:
mejor será para tal Ioan,
pues sabe tam bien juzgar.
De razón me alcançáys
que mejor que yo juzgáys
l'ageno y vuestro, dezís:
vos habláys como vestís
y vestís como habláys.

☛ Respuesta de Ioan Fernández:

Vos soys¹⁸⁹ muy buen dançador
y dançáys para reýr,
del son os veo salir
para ser gran tañedor.
Harto fue salir del son
sacarnos como a desastre
a mis vestidos y razón,
aquel juez soys de Aragón
que ahorcó texedor por xastre. [Dijj-]

☛ Don Luys Milán:

Yo por xastre os he tomado,
que vos no soys texedor,
ordidor ni tramador,
sino de muy mal cortado.
Y aunque mucho hauéys reýdo,
del son no me soy salido,
que después que os guié,
de tal baja yo's saqué
q[ue] en el alta os he metido.

189.soys

☛ De Ioan Fernández:

L'alta y baxa que nombrastes
es de vuestra condición:
alto soys de presunción
y muy baxo copleastes.
Contrabaxo soys de tono
por burlar de baxo traje.
¿Siendo contralto en linaje,
quién dixera *sayomono*,
sayocuera y *sayopaje*?

☛ Don Diego Ladrón:

Tened al rey, trovadores,
qu'el rey m[h]a dado poder
que presos pueda traer
a quien son copleadores.
Copleadores parecéys
porque mucho os encendéis,
que burlas no s'[h]an de alargar:
ya os podéys espauilar,
que gran páuilo tenéys. [Diii-j-r]

Dixo el duque:

—Tiene razón don Diego Ladrón, que las burlas no deuen ser largas, aunq[ue] sean buenas, que si turan mucho puede[n] hazer mal estómago, por ser de mala digestión el burlar; y si son pocas, puéde[n]se digerir. ☞ “Y pues los caualleros no deue[n] reñir de burlas, no se ha de burlar para q[ue] puedan reñir de veras”. Porq[ue] çufriendo muchas, parecen hombres de burlas, y siendo pocas, no apoca[n] a los burladores en çufrillas. Yo doy por tan buenas vuestras coplas q[ue] no sé a quien dar la mejoría, después que se ha mejorado Ioan Fernández en rasgar las malas coplas q[ue] por mal consejo hizo contra don Luys Milán.

Dixo do[n] Francisco Fenollet:

—Señor, agora le pueden dezir “Ioan Fernández, adobado como gua[n]te”, pues ha

sido tan bueno el adobo de la dama que le despidió q[ue] ha mejorado de coplas en las burlas. Y vuestra excellencia, para acabar de bien juzgar, no deue atajar q[ue] digan las demás q[ue] se hizieron, para que vea si son tan buenas las que vernán como las passadas, que boluiéndose a encender yo los espauilare y departiré con otra copla, como lo hizo don Diego Ladrón.

II.3. «Avisadas razones» de mujeres

Dixo el duque:

—Don Francisco, bien me parece lo q[ue] dezís. Aguarden tie[m]po y lugar q[ue] venga buen propósito y podrán [Diiiij-l] tornar a bolar el águila de Ioan y el milán de don Luys. Y agora tratemos de las muy auisadas y graciosas razones q[ue] estas señoras dixero[n] antes de caçar, q[ue] yo las atajé para q[ue] mejor platicásemos dellas después de la comida. Y agora diga la señora doña Mencía la suya.

Dixo la señora doña Mencía:

—Señor, lo que yo dixere fue que mejor están los amadores estando malos q[ue] buenos, porq[ue], la dolencia de los que aman es salud para la ho[n]ra de sus damas. Pues esta[n]do malos sus seruidores, muestra[n] no estar sanos de fauores. Y estar los galanes dolientes, desfauorescidos, es sanidad para ellos, pues no andan atreuidos sino para bie[n] servir y no enojar. Que si estuuiesen sanos de bie[n] tratados, andará[n] descuydados en el seruicio de sus damas, pensando q[ue] no puede[n] parecer mal de qualquier manera q[ue] sirvan los q[ue] por buenos servicios han hallegado a parecer bien, y van engañados, ☞ “que los q[ue] se descuidan son los q[ue] se pierden”. Y como mi señor don Luys Vique tiene bien prouado ser esto lo mejor, siendo marido, se trata co[n]migo como a seruidor. Y a quien tal haze, meresce q[ue] nunca le contradiga su muger.

Dixo el duque:

—Señora doña Mencía, no [h]ay más que dezir; si no, dígalo el señor don [Dv-r] Luys Vique, su marido.

Dixo don Luys Vique:

—Señora muger, yo ensoñé qua[n]do os era seruidor q[ue] os [h]auía de ser buen marido. Porq[ue] siendo leal la dama quando es amiga, no puede ser desleal quando es muger, que si antes de casar, qua[n]do ella manda, se dexa mandar de la razón, después de casada no se puede desmandar para dar passió[n]. Sie[m]pre vi en vuessa merced, quando os seruía, lo q[ue] deue hazer la dama a su seruidor, quando no meresce

competidor, pues vio en mí q[ue] no lo merecía; ni por desleal para seros traydor, ni por atreuido para mal serviros, ni por confiado para prometerme, ni por descuydado para yo faltaros, que ni yo me confié de mereceros ni me desconfié para olvidaros. Y assí la ve[n]tura os hizo mía, pues vio que todo era vuestro. Y con el modo que le gané la volu[n]tad como a servidor la quiero conservar como a marido. Pues vuesa merced se hizo amar como amiga que hauía de ser mi muger, ☞ “que las amigas q[ue] son buenas para mugeres, agrada[n] más que las mugeres que son buenas para amigas”.

Dixo Ioan Fernández:

—Señora doña Mencía, por lo q[ue] vuesa merced ha dicho, ha mostrado qu’el señor don Luys Vique, su marido, va tan enfermo de vuestro amor como quando os era [Dv-l] seruidor. Y a mi parescer no se vio Luys más sano. Díganos en qué está mal, si es dolor de quixal.

Dixo don Francisco Fenollet:

—No puede ser mal de muelas, que sería gritador. Más parece mal de amor.

Dixo don Diego Ladró[n]:

—Más parece el mal del tordo.

Dixo don Luys Milán:

—Más será el del gauilán, q[ue] por gentileza a la mañana suelta la presa.

Dixo la señora doña Mencía:

—Señores desamorados, como no tenéys amor, hauéys burlado del mal de mi señor don Luys Vique. Don Fra[n]cisco Fenollet ha acertado, q[ue] deste mal fue oleado.

Dixo don Luys Milán:

—¡Y qué[n] oleado! Y aún bautizado del agua del palo, que mal francés fue su amor.

Dixo don Francisco Fenollet:

—Ximeno por su mal conoce el ageno.

Dixo Ioan Fernández:

—Don Francisco, ¿vos no queréys acabar de conocer esse Milán? Por él se dixo el mal del milano: las alas quebradas y el pico sano.

Dixo do[n] Luys Milán:

—Señor Ioan Ferná[n]dez, pues queréys q[ue] tenga pico, repico. Bien se os acuerda quando fuystes dama de don Eneas Ladrón, que os sacó a dançar en el Real, estando en serau la reyna mi señora y su excellencia. Y vos no le negastes vuestro cuerpo, que parecistes la Reyna Dido que yua dançando co[n] su Eneas Tro[Dvj-r/a r/]-yano, como vos

con el vuestro, que parecía Eneas Gitano, que por parecernos vos ta[n] feo para dama como él para galá[n] le apodamos camafeo y a vos a damafea. Pues fue el caso tan feo q[ue] no hallamos co[n] qué saluaros sino co[n] Lope de Rueda, que lo quesistes contrahacer por dar plazer, a costa vuestra, como esta copla muestra:

¡Bueno vays, señor don Ioan!
Puesto estáys en buena fama:
yo's tenía por galán
y [h]anme dicho que soys dama.
Bien podéys cantar de [h]oy más
aquella triste sonada
de Dido la desdichada:
'Eneas, pues que te vas
y me dexas tan burlada'.

☛ Respuesta de Ioan Fernández:

Cantó l'alua la perdiz,
más le valiera dormir,
pues dançastes con Be[a]triz
para darnos que reýr.
Gilot lo supo después,
que con su Be[a]triz dançastes,
pues de su casa lleuastes
a la vuestra el mal francés
que a don Francisco pegastes. [Dvj-l]

☛ Don Francisco los departió y dixo:

¡Tené al rey! No más burlar,
que ya dáys mucha ocasión,
como a don Diego Ladrón
quando os quiso [e]spauilar.
No passéys más adelante
y de mal francés no hablemos.

Embiémoslo [a] Alicante
que lo embarquen a Leuante,
que los tres harto tenemos.

Dixo el duque:

—Yo quiero poner en medio para departir, como maestro de esgrima, la vara, y es del palo del canónigo [E]ster.

Dixo el canónigo:

—Señor, vn dia me direu lo ca[n]onge Boix, puix me haveu fet de palo.

Dixo el duque:

—Canónigo, por mi vida no [h]aya más, pues no soys para menos. Y diga la señora doña Castellana Beluís la razón que en la caça le dixes que la dexasse para agora.

Respondió la señora doña Castellana:

—Vuestra excelle[n]cia manda que diga lo q[ue] no querrían oír los malos maridos. Yo dixes, qua[n]do don Pedro, mi señor, me presentó el cieruo con los cantores, que para conocer si estuuieron enamorados de veras los amadores antes de casar, que siendo casados sie[m]pre han de venir delante sus mujeres como a seruidores, para ser buenos [Dvij-r] maridos, con mucho desseo, a beuer de la fuente del desseo de su muger, ☞ “porque en perderse los desseos, reyna[n] los menosprecios”. Y por esto las menospreciadas son las mal casadas, y hombres menospreciadores, sie[m]pre sabe[n] a traydores; y desleales, abren puerta para males. Vengan, pues, con el desseo que viene el cieruo herido al agua y creará la muger que su marido no se dize don Oluido, como en este cuento oyrán: “Vna señora amiga mía siendo mal casada, sie[m]pre nombraua a su marido don Oluido, y él le puso nombre a ella doña Oluidada”. Hiziéronles esta canción:

Si queréys saber quien son
do[n] Oluido y doña Oluidada,
mal marido y mal casada.

El duque se rió de buena gana y dixo:

—Señora doña Castellana, atapado nos ha las bocas, aunque no para [r]eýr, que no [h]ay más que dezir: ☞ “Caualleros, siruamos a nuestras mujeres como amigos, y ellas seruirnos han como a mugeres”.

Dixo Ioan Fernández:

—Señor, vuestra excellencia da vnos consejos que saben a conejos casolanos, que son mal sanos: ☞ “Gra[n] trabajo es hazer el sieruo para ser señor”. Por esto rehusó de casar vn sabio que en este cuento diré: “El Petrarcha, siendo canónigo de Padua, dispensaua el Papa que casasse co[n] Ma [Dvij-l-/a r/]-dona Laura, por quien él mostro estar tan enamorado della, como en sus *Triumphos* y sus *Sonetos* se vee. Y consentía que biuiesse con sus rentas ecclesiásticas si se casaua, porq[ue] no [e]scandalizasse con amor temporal a su [h]ábito ecclesiástico. Y él, no queriendo casar, respondió al Papa: ‘No quiero trocar los plazerres del amiga por los enojos de la muger’ ”.

Dixo doña Hierónyma, muger de Ioan Fernández:

—Senyores, quin preycador de bul·les falses és mon marit, no [e]n prengau ninguna, q[ue] totes les que ell preÿca porten a l’infern.

Respondiole su marido:

—Muger, engañada váys, q[ue] poco ha me apareció vna muger q[ue] murió de amores de su marido, y díxome que era saluada por hauer tomado vna bulla q[ue] yo preÿco. Y es que ninguna muger se puede saluar si no muere de amores de su marido.

Dixo doña Hierónyma, su muger:

—De tal marit com vós, qui pot morir de amors? Q[ue] ja us diuen Ioan Farcer, puix farçes feu de la muller.

La reyna rio mucho y dixo:

—Doña Hierónyma, sie[m]pre querría q[ue] hablásedes en valenciano, q[ue] en vuestra boca es gracioso. Las dos podemos ca[n]tar: ‘Mal me quiere[n] mis comadres porq[ue] les digo las verdades’. Y diga Gilot quién son las comadres.

Dixo Gilot:

—Senyora, puix vostra altesa ho [Dvij-r] mana, yo diré qui són les comares ab est[e] cuento: “En lo carrer de la Nau, dos dones eren grans amigues, per ser enemigues de sos marits. Barallaue[n]-los cada día y ells deyen: ‘Vosaltres no sou dones, sinó hòmens’, y elles responien: ‘Hòmens som, puix vosaltres sou dones no fent nos parir’. Y posaren-los nom les Comares. No [h]u¹⁹⁰ dich perq[ue] sa excel·lència y Ioan Ferra[n]diz [h]o sien, encara que may han fet parir a ses mullers.

Dixo Ioan Fernández:

—Gilot, ¿tú no sabes que a su excellencia y a mí nos han parido dos mugeres? Qu’este mal de ser estériles no está en nosotros, sino en las rabiosas, ☞ “que por marauilla

190. *Nou* en el impreso, escrito ateniendo a la fonética valenciana y no a la ortografía.

pare[n] las que rabias conciben, pues que matan y no biuen”, según dize la regla de medicina.

Dixo doña Hierónyma, su muger:

—Senyora, q[uè] li par a vostra alteza de mon marit, quin metge y bul·ler que és? Ab bul·les falses q[ue] preÿca diu que posa dones en paraýs, y ab regles fingides de medicina, nos infama que som rabioses y per ço no parim. No seria mal acusar-lo, que l’altre dia tragneren a la [e]scala vn bul·ler falsari y vn metge no doctorat.

Dixo la reyna:

—Doña Hierónyma, por adúltero merescería más ser sacado a la verguença, pues tiene tan poca q[ue] nos dize cara cara q[ue] les ha[n] parido dos mugeres. [Dviii-1]

Dixo el duque:

—¿Vuestra alteza sabe lo q[ue] me ha dicho al oýdo Ioan Fernández? Díxome: ‘Mire q[ué] primor diré, que diziendo vna gran mentira, que nos han parido dos mugeres, diré vna gran verdad: q[ue] dos mugeres, que son nuestras madres, nos han parido’.

Dixo la reyna:

—Esso tenéys los hombres engañadores, que de las verdades hazéys mentiras y de las mentiras verdades. Mudemos de nuevas, ☞ “que en casos [h]ay que es bie[n] mudar para desenojar”.

Dixo don Miguel Fernández:

—Si, como dixo vuesa alteza, “mudemos de nueuas”, dixera “mudemos de costumbres”, las mugeres no serían tan rabiosas y los maridos serían más caseros. Y mi muger y yo terníamos mejor vida, porq[ue] siempre le digo: ‘Muger, mudemos de nueuas’, y ella me respo[n]de: ‘Marido, muda[d] vos de costumbres’. Yo le respondo: ‘Muda[d] vos de condició[n]’.

Y la señora doña Ana, su muger, le dixo:

—Dexad vos la q[ue] hauéys tomado de vuestro hermano Ioan Fernández, yo dexaré la que tengo de la señora doña Hierónyma, su muger, pues las dos más tenemos los maridos moceros que dameros, por tener gustos baxos, que no son sino de cortesanos de ramerías cortesanas. Bien merescéys el nombre que os han puesto las damas, q[ue] en veros dizen: ‘[H]e aquí E-r los viejos moços’. Y dizen bien, pues soys viejos para vuestras mugeres y moços para las moças de vuestra casa, que siempre andáis a caça dellas, que peor es que de moxcas.

Tomó la mano don Bere[n]guer y dixo:

—Señora muger, pues a dezir condiciones de casados va, yo diré la vuestra y la mía,

y su alteza séanos juez cuál de las dos es mejor. Yo le digo a doña Leonor, mi muger, ca[n]tando, por casa:

Tus ojos, Leonor,
mis enemigos son.

Y ella me responde co[n] este otro cantar:

Quitad, el cauallero,
los ojos de mí,
no miréys así.

Dixo la señora doña Leonor a la reyna:

—Pues vuestra alteza es nuestro juez, dígame si tengo razón de mirar de mal ojo a marido q[ue] viene fuera casa, tomado de mala vista, q[ue] todo el año tenemos los dos mal de ojos: él de perderme de vista, yo de buscallo con la mía, que sombra [e]stá de assombrado de baxos amores, pues siguiéndole me huye, y huyéndole me sigue como sombra. Que ya le pueden dezir lo q[ue] dize[n] las damas a don Francisco Fenollet, que vuestra alteza lo deuría saber de don Luys Milán por vn cuento donoso que dél me contó.

Dixo la reina q[ue] lo contasse. Don Luys Milán respondió que no convenía dezir cue[n]to tan baxo delante su alteza. Dixo don Fran [E-l-/a r]-cisco:

—Si lo dezís, yo diré otro de vos mucho peor.

Yo le respo[n]dí:

—Porq[ue] vea su alteza cuál corrió la[n]ça más baxa, de vos o yo, quiero dezille. Sepa vuestra alteza que el cuento es este: “Yo visite a don Francisco, que [e]staua mal de vnos amores baxos, q[ue] yo se lo conocí por este villancico que me dixo: ‘Hereditano es el mi amor, hereditano es. ¿Quién me le hizo aragonés?’. Y co[n]tóme q[ue] tenía amores con vna hermosa cortesana aragonesa q[ue] se dezía Hereditana. Y pe[n]sando estar solo en esta baxa q[ue] dançava, supo que vn mercader ginovés nombrado micer Maltevollo tenía amores con ella. Y don Francisco quísola dexar y no pudo, de muy hereditano. Quedó don Francisco con este co[n]cierto, que Hereditana no dicesse más de vn hora al día a Malteuollo. Y si más se detenía y no se quería yr de casa, salía don Francisco amortajado, co[n] vna mortaja de tela negra diziendo: ‘Guarda la sombra, guarda la sombra’. Y Hereditana dezía: ‘Ýos, ýos, Maltevollo, que ya viene la sombra de mi padre del otro

mundo, q[ue] me quiere matar porq[ue] sea buena'. Y no querie[n]do irse Maltevollo, por comer vna buena cena que se había hecho traer, salió otra vez la sombra dizie[n]do: '*Vate Maltevollo*', y él dezía: '*Prima vollo manjar*'. Y él q[ue] n[o] [Eij-r] y el otro q[ue] sí, y abraçáronse los dos y rodaron la [e]scalera abaxo. Maltevollo huyó co[n] la cabeça quebrada y do[n] Fra[n]cisco cerró la puerta y comióse la cena de Maltevollo. Y quedó desta caýda coxo de reputació[n]". Y por esto le dizen las damas don Francisco Sombra, ☞ "que sombra es quien de baxo amores se assombra".

Don Fra[n]cisco dixo:

—Pues nos hauéys resfriado co[n] mi cue[n]to, yo escalle[n]taré co[n] el vuestro de risa. Bie[n] se os acuerda q[ue] esta[n]do vos enamorado de vna criada de vna dama q[ue] seruíades, en pago desta baxa trayció[n] burlauan de vos desta manera. La señora hazía con su criada que os hiziesse estar en vn [árbol] de su huerta, hazie[n]do el mochuelo toda la noche, porq[ue] no fuéssedes descubierto, esperando q[ue] la criada os diesse entrada. Y quando [h]vieron muchas noches burlado de vos, vna noche que su marido de la señora era fuera [de] Valencia, subieron ella y su criada al terrado y dezían: 'Mal canta este mochuelo, matémosle', y vos deziades: 'No tiréys piedras, q[ue] yo ca[n]taré bie[n]'. Y ellas dezía[n]: '¿Que los mochuelos habla[n]? Vos algún ladró[n] deuéys ser'. Respo[n]díades vos: 'No soy sino mochuelo de amores'. Y ellas a tirar piedras y vos [a] hazer el mochuelo hasta que os derribaron del árbol abaxo. [Eij-l] Y fuýstesos apedreado como el gallo de carnestolendas, ☞ "que peor es que mochuelo, quien sirue la señora y para en ser moçero". El chiste que hezistes sobre esto quiero dezir, pues tan bueno es para contar como para hazer reýr, y es este:

Quéxome de vna dama,
della a ella,
que no puedo estar sin vella
y no la veo.
Vengo yo deste desseo
a llorar,
miedo tengo de cegar;
mejor sería,
pues no veo a quien querría,
que soys vos.
Alabado sea Dios,
que os crio

para que cegasse yo,
que ya lo [e]stoy,
pues no veo por dó voy
a las gentes,
Diziendo van entre dientes:
‘¡[H] elo, [h]elo,
buelto se nos ha mochuelo,
que tal sería.
Cierto no vee de día
y va mirando.
Vémosle estropeçando
en sus amigos. [Eiij-r]
Señales son y testigos
de su muerte’.
Dízenme: ‘Muy mala suerte
hauéys tuuido’.
Yo les digo: ‘No ha sido
sino buena,
que no ver no me da pena,
pues no veo
a la que más ver desseo,
qu’es mi dama’.
Dízenme si me desama,
yo les digo:
‘Las obras son el testigo
del amor.
¿Veysme ciego amador
y burláys?
Plega Dios que os veáys
como yo,
mas no de quien me cegó’.

Dixo la señora doña Violante Mascó:

—Dios lo guarde a mi marido de mochuelo, q[ue] no lo [e]stá de ser mocero.

Respondió don Luys Margarit, su marido:

—Guardado [e]stoy de mocero, pero no de ser mochuelo.

Dixo la señora doña Me[n]cía:

—No temo yo de mi marido que se me haga mochuelo ni mocero desuergonçado, viéndose ta[n] bien casado, que ca[n]tando va por casa: ‘Soy moço y vergonçoso, soy moço’.

Respondió don Luys [E iij-l] Vique, su marido:

—Quién de vos se vio mochuelo, ¿cómo puede ser mocero?

Dixo doña Castellana Belluís:

—Como gaulán en mano, tan leal fue mi mochuelo, q[ue] jamás le vi mocero.

Dixo don Pedro Mascó[n], su marido:

—Señora muger, quien no asegura no prende.

La señora doña Ana Mercader dixo:

—Claro se dexa ente[n]der q[ue] no femos de maridos que aseguran por prender.

Respondió don Miguel Ferná[n]dez, su marido:

—No me entiendo yo en esso, que jamás os fuy traviesso.

Dixo Ioa[n] Ferná[n]dez:

☞—“Nu[n]ca son creýdos los que tienen sus mugeres por maridos”.

Respondió la señora doña Hierónyma, su muger:

—¿Cómo os va de calor? Que de frío no digo nada.

Dixo don Diego Ladrón:

—Señora doña Hierónyma, haviendo salido el señor Ioan Fernández y vuessa merced vna primauera de amor, ni él puede tener frío ni vuessa merced calor.

Dixo la señora doña María, su muger:

—Piénsase el ladrón q[ue] todos son de su condición.

Dixo la señora doña Ysabel Ferrer:

—Señora hermana, no corréys carrera vana, que ladrón tengo yo el mío, que mi prima no le fio.

Respondió don Balthasar Mercader, su marido:

☞— “Si mal es de quien no deuen co[n]fiar, peor es de quien se deue no fiar”.

Dixo don Berenguer Agui [E iij-r -/a r/]-lar:

—Nu[n]ca pudo engordar mi muger de no fiar.

Respo[n]dió la señora doña Leonor:

—Mi señor don Berenguer, de engordar mucho el marido enflasquece la muger.

El duq[ue] y la reyna se holgaron mucho destas cortesánias destes caualleros y damas, y dixo:

—Bien sería q[ue] don Luys Milán pusiesse por obra el *Cortesano* q[ue] le

mandaron las damas que hiziesse.

Yo respondí:

—Si vuestra excellencia me auisa, dizie[n]do las partes que ha de tener el *Cortesano*, yo sabré hazer lo q[ue] no sabría, ☞ “que del rey se ha de tomar cortesanía”.

Dixo el duque:

—Yo diré mi parescer y esos caualleros digan el suyo, ☞ “que en las cosas de gran ser, el rey con los caualleros tiene muy buen parescer”.

II.4. Reglas del buen cortesano y vuelta a Valencia

[*Reglas del cortesano*]¹⁹¹

Començó el duque y dixo:

—A mí me paresce q[ue] el cortesano ha de tener estas reglas: saber hablar y callar donde es menester, que no en todos tiempos ni en todo lugar ni a toda persona es bie[n] hablar, sino en su caso y lugar, que si se habla en tiempos q[ue] pueden causar algú[n] mal, mejor es callar. Ni menos se ha de hablar en el lugar q[ue] se deue tener silencio, que ha de ser en la casa de Dios, quando se ha de rezar o tener atenció[n] a los officios q[ue] se dizen. Y assí mesmo en los lugares y casas reales, esta[n]do [Eiiii-1] dela[n]te el rey por la fidelidad y acato q[ue] se le deue, sino qua[n]do él lo manda o [h]ay ocasión, o interroga, que delante dél se hable. Ni menos se deue hablar a la persona qu’es prohibido, como escomulgado con participa[n]tes, por no menospreciar la yglesia de Dios, que lo manda. Ni con hereje ni moro, si no por necesidad o conuersión dellos. Y en este caso es bueno ser amigo del amigo, qu’es Dios, y enemigo de su enemigo. Ni en lo te[m]poral nadi deue ser amigo de su enemigo para encender fuego en lugar de matalle. Y lo demás diga quien quisiere.

Dixo Don Diego Ladrón:

—Pues vuestra excellencia lo manda, digo qu’el cortesano no deuria hablar sino de aquello q[ue] él sabe, ☞ “pues qualquier q[ue] habla lo que no comprende, desucubre lo que no entiende”. Ni menos deue hazer lo que ignora o lo que no puede, que muestra saber poco y poder menos quien mal se atreue.

¹⁹¹ Al margen, en el impreso.

Dixo Ioan Fernández:

—Yo diría que el cortesano deue hablar siempre a buen propósito, q[ue] a penas [h]ay cosa mal dicha a buen propósito, ni bien hablada fuera dél, hora sea mouiendo conuersación o respondiendo a quien la mueue; pues sería conuersación despropositada, como si se hablasse [Ev-r] de alegría en tiempo de tristeza, si ya no se hiziesse para alegrar a vno que se holgasse, lo sanasse de triste vn alegre donoso.

Dixo don Francisco Fenollet:

—Yo digo q[ue] el cortesano sie[m]pre deue estar en lo que haze y dize, por no parescer descuidado, como en este cue[n]to diré. “Yuan camino dos camina[n]tes y pasando por vn pajar dixo el vno: ‘¡Oh qué buena paja es esta!’ Y de allí a vn hora respondió el otro: ‘Para albardas’ ”. Esta paja se les podría dar a comer a los q[ue] no están en lo que están, ni traen cue[n]ta con quie[n] les habla, ☞ “que no se ha de responder tarde para luego, ni luego para tarde”. Otros [h]ay que no están en lo que hazen, como hazía vn justador portugués q[ue] nunca engonçava la lança sino quando su co[n]trario lo hauía enco[n]trado, y dezía que se le hazía gran trayción de encontralle antes q[ue] él engoçasse. Quiso ser juzgado y el rey de Portugal, q[ue] era el juez, juzgó y dixo: *‘Descuydado justador, nan juste máys en amor’*.

Dixo don Luys Milá[n]:

—El cortesano ha de ser padre de la Verdad, hijo del Modo, hermano de la Criança, pariente de la Grauedad, varón con Ley, amigo de Limpieza y enemigo de Pesadumbre. Y por mostrar cómo lo entiendo, digo que deue ser tan [Ev-l] verdadero como el padre a sus hijos, trata[n]do mucha verdad co[n] ellos para que sean verdaderos, mostra[n]do amor y corrección donde se deue, que en casos [h]ay q[ue] si mostrasse voluntad sería tenido en poco. Y porq[ue] no lo sea, no le han de ver la cara para ser temido, sino obras para ser amado, ☞ “que no deue causar menosprecio quien ha de ser respetado”. Y en todo lo q[ue] ha de tratar verdad, ha de ser muy verdadero, sino qua[n]do va de burlas plazentero.

También ha de ser hijo del Modo por lo que diré. Vn philósopho haziendo vida en vn desierto, vio vna muy hermosa nimpha y demandole quién era. Y ella le respondió: ‘Soy la Iusticia’. Dixo el philósopho: ‘¿De dónde veniste?’. Respondió: ‘Vine del cielo’. Prosiguió el philósopho, diciendo: ‘¿Por qué vas por desiertos?’. Dixo la Iusticia: ‘Porq[ue] donde yo reynava han muerto mi padre’. ☞ “Que do el Modo se pierde, Iusticia no reyna”. Por do[n]de se vee qu’el Modo es padre de la Iusticia y del cortesano, que para ser justo y llegado a razón ha de ser su hijo y de su co[n]dición.

También ha de ser hermano de la Cria[n]ça, como en este cuento mostraré. “Topáro[n]se caça[n]do dos caçadores, muy lindos hom [Evj-r-/a t/]-bres. Dixo el vno al otro: ‘También me paresces que yo querría saber tu no[m]bre y de q[ué] biues’. Respondióle: ‘A mí me dicen don Venturoso y viuo de caçar lo que desdichados no alcançan. Yo también[n] querría saber lo mesmo de ti’. Dixo el otro: ‘A mí me nombran don Bien Criado y biuo de caçar lo que mal criados pierden’ ”. El cortesano deue ser el vno, qu’es don Bien Criado, y caçará siempre lo q[ue] mal criados viene[n] muchas vezes a perder, q[ue] es el cielo y la tierra. Y puede ser el otro, que es don Venturoso, porq[ue] el cielo da la ventura a quien trabaja de ganalle con bondades y no parencías, como deue ser la Criança, que no ha de ser fingida para engañar, sino verdadera para contentar.

También ha de ser pariente de la Grauedad como en este cuento diré: “Vn cauallero de muy gra[n] presencia y grauedad topó con vna reyna de gran hermosura y auctoridad que se passeaua sola por vna deleytosa floresta, y díxole: ‘Señora, ¿quién soys, q[ue] tanto contentáys a quien os mira?’. Respondióle: ‘Yo soy la reyna de la Grauedad’. Dixo el cauallero: ‘¿Y por q[ué] vays sola?’. Respondió ella: ‘Más vale soledad que mala compañía’ ”. ☞ “Que la gravedad ha de yr aco[m]pañada de virtudes y sola de vicios”. [Evj-l]

También ha de ser varón co[n] Ley, como dixo vn valeroso cauallero castellano en la guerra de Granada, nombrado don Manuel de León, que sie[n]do muy amado por su gran vale[n]tía de vn moro no menos valiente que él, q[ue] se dezía Muça, fue catiuado en vna escarmuça. Y trabajando el rey don Fernando y la reyna doña Ysabel q[ue] se hiziesse christiano, viéndose muy importunado, dixo: ‘Yo no haré sino lo q[ue] me aconsejare don Manuel de León, mi gran amigo’. Fue a hablalle por mandado de los reyes y díxole: ‘Muça, si tú te passas a nuestra ley y de coraçón no fueres della, ni serás de la tuya ni de la nuestra y q[ue]darás ho[m]bre sin ley. No dexes de serlo’ ”. ☞ “Que no deue estar sin ley vn momento el coraçón, para ser todo varó[n]”. Muy bien mostró este cauallero tener lo q[ue] aconsejava, pues hallándose en Roma, assaltado de malechores vna noche, hizo tan maravillosas cosas en armas q[ue], siendo los contrarios muchos, los hizo pocos, venciendo a todos, huye[n]do de su gra[n] coraçón. Y vie[n]do esta hazaña vn romano, dixo a su muger lo que don Manuel de León hauía hecho, y ella, enamorada de su gran valor, fuese a él y contole lo que su marido le hauía dicho, ofresciéndose para cumplir su vountad, si [Evij-r] della se quería seruir. A esto respo[n]dió él: ‘Híos, señora, que muy mala obra haría yo a quien me la hizo tan buena, que fue vuestro marido’. ☞ “Que jamás esta sin ley l’agradescido”.

También ha de ser el cortesano enemigo de Pesadumbre, q[ue] si fuere pesadilla no le cu[m]ple yr en Castilla ni en corte de Portugal. ¡Q[u]á[n] pesados haze[n] mal y burla[n] dellos!

Sepan más que el buen galán, sus vestidos y ademán han de ser buenas razones, honestas calças y jubones, capas y sayos, que si viste[n] como mayos, de colores, ha de ser en justas y cañas, por amores. Y al usado, honesto y limpio y adobado de buenos gua[n]tes; adobados porque no den mala olor de cuero de mal seruidor, que no deue mal oler el vestido cortesano, porq[ue] no le den de mano. Camisas y pañizuelos, limpios y de buen olor, y si fuere seruidor, en la gorra vna inuinción, que el otro monerías son.

Tambié[n] deue tener el cortesano buen estilo de hablar, que a los muy malos vocablos “gasta bocas” digo yo, que bocajes engendró. Y si viene a burlar en conuersación, jugar del vocablo da buen son a los muy buenos oídos, que nunca serán reídos y podrá[n] hazer reír, ☞ “que agudeza [Evij-l] muy graciosa apenas es enojosa”. Como dixo vn cortesano a otro, de amor mal sano: “Por demás soys en la gala”. Dixo el otro: “Mas no, Pedro, por demás como vos en vna sala”. Y algunas vezes en burlar, prosa y verso deue hablar. Y debaxo [e]sta alegría no calle philosophía muy de veras, q[ue] las burlas haze veras.

También ha de ser amigo de Limpieza el cortesano, como nos muestra aq[ue]l animal nombrado herminio, que por no caer en el lodo que los caçadores le ponen para caçalle, se dexa tomar. Con más razón deue ser limpio el cortesano, siendo herminio de damas, por yr mucho entr’ellas. Lo q[ue] no son dos medio galanes, nuestros amigos, ☞ "que no son de los cumplidos los q[ue] en baxos aposentos hazen nidos”.

Dixo don Diego Ladrón:

—Ya sé por quié[n] pregu[n]táys.

Dixo Ioan Fernández:

—Por Heredia no dezís.

Dixo don Francisco Fenollet:

—No lo dize, sino por su mochuelo.

Dixo el duque:

—No he visto tan grandes veras parar en tan buenas burlas. Boluamos a Valencia, q[ue] yo daré mucho de mí, si dan de sí las damas y caualleros que aquí [e]stán, para q[ue] nazca este *Cortesano*, que no le faltarán comadres y compadres en esta co[m]pañía cortesana, y ba[u]tizarle ha [Evij-r] el canónigo [E]ster y póngale no[m]bre luego.

—Senyor, yo só conte[n]t y de ara li pose nom “el Picó”, puix picarà més q[ue] vna

picaraça.

Respondió don Luys Milán:

—Armad vuestra giba, porq[ue] no reciba.

Dixo Ioan Ferná[n]dez:

—Yo la armaré con lo que sé.

Dixo el canónigo:

—Armau-la ab vostra muller y picau tots a plaer, q[ue] molt poch [h]y fareu mella ab tal rodella. Y restau per a corps picadors, que buytrera sou de mots.

Y dio de espuelas a su quartago y a más correr de corrido se fue, diziendo:

—Als corps! Als corps!

Y los pajes tras él, gritando:

—¡Al tartugote! ¡Canónigo Giba! ¡Mendruco [E]ster!

Y assí se fue, y nosotros tras él, finados de risa hasta llegar a Valencia. Y determinose en el camino q[ue] los quatro a quien el duq[ue] dio cargo q[ue] traygamos la corte en peso fuéssemos nombrados desta manera: que don Diego Ladrón se nombrasse Diegoenel, y don Francisco Fenollet, Francisconio, y Ioan Fernández, Ioanín, y don Luys Milán, Milanteo. Como nos verán nombrados en las pláticas que pasaremos en esta corte.

Y aquí se acaba la primera Iornada.

*[Evijj-1]

Iornada Segunda

I. Tertulia literaria de nobles valencianos

I.1. El discantar de caballeros valencianos

Y EN ELLA VERÁN QVE

los caualleros de los nombres mudados no quisieron dexar los suyos. ☞ “Que no se deue dexar nombre de buen renombre”.

La conuersación della será declarar al principio, debaxo jocosidad, el presente

SONETO

Con alta boz yo cantaré llorando,
pues es llorar cantar penalidades.
A fin de bien diré muchas verdades
que muchos van por esto sospirando.
Mi fin será que vayan escuchando
para mostrar las fieras crueldades
quel dios d’amor, por campos y ciudades,
a sombras va con sombras espantando.
¿Sabéys quién es el dios d’amor nombrado?
Tené por fe qu’es nuestro mal desseo
por dessear desuergonçadamente.
Desnudo va quien es desuergonçado;
no le creáys, que no [e]s Dios ni lo creo,
q[ue] lo qu’es Dios no reyna malamente.

☛Dize Ioan Fernández☛

—**Don** Luys Milán, vos dezís en el presente soneto vuestro estos versos q[ue]
dizen: [F-r]

Con alta boz yo cantaré llorando,
pues es llorar cantar penalidades.

Marauillado estoy de vos, q[ue] nos queréys dar a entender q[ue] se pueda cantar llorando. “Acompaña muertos” deuéys ser, q[ue] parece que lloran ca[n]tando, y queréysnos cantar a muertos entre biuos.

♣Dixo don Luys Milán♣

—Señor Ioan Fernández, no’s deuéys marauillar de lo que puede ser, que cantar versos de penalidades es llorar cantando. Bie[n] sé que vos lo sabéys mejor que yo, pues soys llorador y cantador en amores, que de vuestra dama he sabido q[ue] vna noche os tomó por mochuelo, q[ue] fuera mejor por moçuelo para parescelle bie[n] vuestro ca[n]to, q[ue] por no sello le parescistes mal. Si no, dígalo vuestro amigo do[n] Fra[n]cisco Fenollet, q[ue] se entiende de cantos de mochuelos, si lo parecéys; pues de aborrescido de las damas, por ser más mocero que damero, parecéys que lloráys cantando.

♣Dixo don Francisco Fenollet♣

—Señor don Luys Milá[n], jugador deuéys ser de axedrez, q[ue] days xaque a vno y mate a otro. A Ioa[n] Ferná[n]dez dixistes mochuelo, y a mí que me entiendo de cantos de mochuelos. Pues sabed q[ue] cantan por vos este can [F-r/-a r/]-tar:

Paxarero soys d’amor,
mi señor,
paxarero soys d’amor.

Si no, dígalo si lo parecéys don Diego Ladrón, pues soys de su condición.

♣Dixo don Diego Ladrón♣

—Señor don Francisco, vos dixistes a don Luys Milá[n] que deuía ser jugador de axedrez y vos lo soys de espada de dos manos, pues co[n] ta[n]to osar acometéys a dos, diziendo que don Luys y yo somos paxareros en amores. Y nuestros páxaros respondiendo

por nosotros dize[n] de vos cantando:

Engañado andáys siruiendo,
nuestro amigo,
que en amor soys papahígo.

Callad y callemos, q[ue] sendas ne¹⁹² tenemos. Y Ioan Fernández pida a don Luys Milán que nos acabe a declarar su soneto.

♠Dixo Ioan Fernández♠

—Señor don Luys, pues soys colmena de miel, acabad de darnos a comer della sin abejas, que hasta agora no la hauemos gustado sin ellas, pues nos han picado vuestros motes, que todo lo tenemos por bien empleado, porque acabéys el dulce panal de vuestro soneto.

♠Dixo don Luys Milán♠

—Señor Ioan Fernández, yo's agradezco pues no me hauéys dicho colmenero, que vuestra lengua lo quería dezir y vuestro [Fij-r] seso no lo çufrió, por ser tan sabido como donoso. Pues en vos se vee quanto bien parece este dicho:

Primero deue venir
al seso que no a la boca
la palabra, pues nos toca
para dar muerte o biuir.

Y pues me hezistes colmena, yos haré della el colmenero, que a la miel me supo el beso. Y acabaré de dar a comer el panal de mi soneto, que por ser a causa vuestra será de miel. Y pues soys tragaversos, empeçad a comer estos dos que dizen ansí:

A fin de bien diré muchas verdades,
que muchos van por esto sospirando.

192.nos

Quiero dezir, q[ue] yo diré las verdades a los penados amadores para q[ue] sepan guardarse de las mentiras que se dan a entender, co[n]fiándose mucho para seguir lo q[ue] les haze sospirar, como a Ioan Ferná[n]dez cada día le sigue, que se co[n]fia merescer en amores tanto como desmeresce en dexarse engañar de vna tercera, que le da a entender ser verdades las mentiras q[ue] le dize para engañarle, y no la quiere creer de las verdades para desengañarle, como oyréys en este cue[n]to q[ue] os diré: “Vna tercera de Ioa[n] [Fij-] Fernández emprendió de metelle en casa, dizié[n]dole q[ue] su señora lo sabía, y no era verdad. Y encerrolo en vn gallinero, dándole a entender que era el más seguro lugar para no ser descubierto. Y que cantasse alguna vez haziendo el gallo, q[ue] su señora subiría a esta señal. Y como el vn día cantasse, la señora dixo: ‘¿De dónde nos ha venido este gallo q[ue] nos canta en casa?’. Y la criada le respondió: ‘No lo sé, suba vuesa merced arriba y vello ha’. Y como las dos subiessen y la señora viesse a Ioan Fernández en el gallinero, díxole: ‘¿Quién soys vos que estáys ahí?’. Respondiole: ‘Señora, soy el gallo de la pasión’. Y la señora se fue rie[n]do y él se quedó hasta la noche, que la criada lo echó de allí lleno de piojos de gallinas”.

❖Dixo Ioan Fernández❖

—Pues vos hauéys dicho vn cue[n]to de mí, yo diré vn otro de vos y es este: “Sepan que don Luys Milán se halló en vna huerta, passada media noche, y era en vna casa fuera de la ciudad donde él hazía entradas y salidas, siguiendo sus auenturas en amores. Y como quisiesse salir, halló la puerta falsa cerrada y el [h]ortelano tan borracho que nunca le pudo despertar. Fuele forçado aguardar hasta la mañana y, al gran ladrar que vn perro de la huerta hazía, el señor [Fij-r] de casa co[n] dos criados salió a ver por qué ladraua el perro. Y don Luys Milá[n] que los vio venir en punto de guerra, subiose en vna higuera por no ser conocido, y co[n] vn arcabuz q[ue] trahía amenazáuales de arriba, diziendo: ‘¡Guardá el arcabuz!’. Y ellos dezían: ‘¿Quién soys?, ¿quíé[n] soys?’. Y él díxoles: ‘¡Higo soy!, ¡higo soy!’. Y ellos, finados de risa, abrieron la puerta y él salió corriendo, y ellos dá[n]dole grita: ‘¡Al higo!, ¡al higo!’. Y así se saluó por donoso, haziéndose higo, como yo en el gallinero, gallo.

❖Dixo don Luys Milán❖

—Señor Ioan Ferná[n]dez, si queréys trocar, yo me comeré vuestro gallo y vos

comeos mi higo con el quarteto de miel que os daré, q[ue] son estos quatro versos del soneto:

Mi fin será que vayan escuchando
para mostrar las fieras crueldades
qu'el dios d'amor por campos y ciudades,
a sombras va con sombras espa[n]tando.

Digo que mi fin es auisar q[ue] vayan escuchando los que están o podrían estar enamorados, para saber las fieras crueldades q[ue] el dios de amor haze por campos y ciudades, desde el mayor hasta el menor, espantando con sombras, q[ue] son todas sus cosas, a sombras que no son hombres. Como le ha [Fij-i] seguido a don Francisco, que sabiendo q[ue] el dios de amor no tiene poder sino se lo da el amada para enamorar a su amador, o el amador para enamorar a su amada, siendo tan sabido no se ha podido guardar destas armas de Cupido, q[ue] sombras son para quie[n] resistir le puede. Y el q[ue] se dexa ve[n]cer dél es más sombra q[ue] hombre. Digámosle, pues, don Francisco Sombra. Aparéjese don Diego Ladró[n] a comer la postre de mi soneto, q[ue] son estos seys versos, no[m]brados tercetos:

¿Sabéys quié[n] es el dios d'amor nombrado?
Tené por fe qu'es nuestro mal desseo
por dessear desuergonçadamente.
Desnudo va quien es desuergonçado,
no le creáys, que no's Dios ni lo creo,
q[ue] lo qu'es Dios, no reyna malamente.

♣Declaración de los dichos versos.

Con gran curiosidad he sacado en limpio quién podía ser este Cupido, nombrado dios de amor de la mentira y pintado como le veys de la verdad. Y hallaréys que en los enamorados viciosos es nuestro desseo, que por dessear desuergonçadamente le pintan desnudo como a desuergonçado; y ciego, pues lo son todas sus cosas; y co[n] armas para hazer mal, pues sie[m]pre [Fij-r] lo haze, que quanto más da plazer, no [e]stá sin dar pesar. Nómbranle aquello q[ue] él no es, pues lo que es Dios, no reyna malamente. Para q[ue] don Diego Ladrón crea en lo q[ue] es Dios, y no en quien no lo puede ser, como de muy

enamorado le tomé vn día por el mismo dios de amor.

☛Dixo don Diego Ladrón☛

—Nunca he visto buena postre y mal prouecho sino agora. Hauéysme combidado a tercetos, y hanme sabido a motes. Ni los vnos ni los otros me han parecido mal, por ser vos el combidador. Pagar os quiero esta comida con este cuento que oyréys: “El almirante de Castilla co[m]bidó a vnos portugueses y fueron seruidos de truanes a la mesa, porq[ue] les diessen de motes. Y dioles por comida no más de ruyseñores, q[ue] son aues de poca carne y mucho cantar. Y como ellos estuiessen muertos de ha[m]bre y hartos de risa, por hauer comido poco y reýdo mucho con los truanes, dixeron: ‘Señor almira[n]te, *mays manjares e menos donayres*’ ”. Don Luys Milán, yo no he dicho esto, sino porque nos deys más sonetos y menos motes. Aunq[ue] todo es tan bueno, que por vos se puede dezir: ☞ “Cada cosa en su lugar, impossible es enojar”. [Fiiiij-1]

☛Dixo don Luys Milán☛

—Responderos quiero con otro cuento, y es este: “Vn señor tenía vn barbero en su casa y era tan loco q[ue] sie[m]pre quería hazer el donoso, y tan importuno q[ue] jamás se apartaua de su señor, quebrá[n]dole la cabeça de mucho hablar. Tanto q[ue] de sus locuras adolesció de dolores de cabeça, q[ue] tenía muy a menudo. Y para sanalle vntáuale la cabeça en tomalle el dolor, y en lugar de sanar, más adolescía. Cayó en la cuenta su señor que su barbero le auía adolescido, y díxole: ‘Vete de mi casa, q[ue] yo no sé que sepas hazer otra cosa sino quebrarme la cabeça y vntarme los caxcos’ ”. ☞ “Que ni sabios verbosos, ni ignorantes graciosos”.

☛Dixo don Francisco Fenollet☛

—Don Luys Milán, pues don Diego Ladrón os quebró la cabeça con su cuento y vos os hauéys bien pagado con el vuestro, vntalde los caxcos co[n] otro soneto y quedaremos de las burlas en paz, con tan buenas veras como vos nos days.

Respondió don Luys Milán:

—Soy contento, si no salle algún cue[n]to fuera de tiempo. ☞ “Que los cuentos,

para nu[n]ca enojar, han de ser en su lugar.” Asseguralde y salirá.

Y respo[n]dieron:

—Él se asegura tanto como está seguro de no parescer mal.

Y con esta seguridad, el soneto salió diziendo: [FV-r]

De mi dirán, aquel refrán muy cierto,
quien no's assí ¿a quién podrá ser bueno?
Escarmentad por bien en mal ageno
y no burléys de quien muchos ha muerto.
No sea, pues, mi predica en desierto,
que mal amor peor es que veneno,
pues deste mal, a mí mismo condeno,
por despertar a quien no va despierto.
Ya véys qué fue d'aquel tan gran maestro
del griego rey, Alexandre nombrado,
que fue d'amor de su muger vencido.
Della se vio con freno yr de diestro
y respondió deste gran rey burlado,
'¿qué harás tú, si yo no m[h]e valido?'

Dixo Ioan Fernández:

—Don Luys Milán, lo q[ue] en vos sobra, en nosotros falta para alabaros. Mucho deuéys a Dios: merescimientos auréys de amprar a toda la lethanía de los sanctos para pagar tan gran deuda como deuéys a quien os crio. Porq[ue] vos auisáys muy auisadamente en vuestro soneto a todos q[ue] escarmienten en mal ageno mirando el vuestro y no desprecie[n] lo bueno que vos aconsejáys y el mal q[ue] Cupido puede hazer, trayendo por exemplo lo q[ue] le siguió al gran Aristótil con la muger del rey Alexa[n]dre, su discípulo, que en este cuento oyrán: [FV-l]

“El príncipe de los philósophos, nombrado Aristótil, siendo maestro del rey Alexandre, se enamoró de la muger de su discípulo. Y de muy enamorado se desuergo[n]çó a pedille lo que no deuía. Y ella, burlando dél, le otorgó lo que no deuiera, dizié[n]dole: ‘Aristótil, yo soy conte[n]ta de hazer quanto me pides si tú te dexas enfrenar y ensillar de mi mano, en secreto, solo para que yo tenga contento de mí, que pudo mi hermosura vencer a tu gran saber’. Y teniéndole encerrado de la manera que hauéys oýdo, como a bestia, hizo venir a su marido Alexandre para q[ue] viesse a su maestro. Y muy

espa[n]tado de velle como estaua, le dixo: ‘¡O Aristótil!, tú q[ue] me auisauas con todo tu saber que me guardasse de ser vencido y sojuzgado, ¿de muger te has dexado vencer?’. Respondiole como a sabio, aunq[ue] estaua como bestia: ‘¡O Alexandre, agora te deues más guardar viendo q[ue] yo no me pude defender! ¿Qué [h]arás tú si no te guardas? Q[ue] a mí me ha[n] traýdo en lo q[ue] estó’ ”.

Dixo don Luys Milán:

—Señor Ioan Ferná[n]dez, gracias os hago, pues hauéys declarado mejor que yo supiera declarar mi soneto. Si vos me emprestáys vuestra le[n]gua, que tanto bien sabe alabar burlando, yo’s emprestaré mis manos para que tañendo desenojéys lo q[ue] me hauéys enojado bur [Fvj-r/-a r/]-lando de mí, con tanto alabarme cara cara, que de corrido estoy para correr a pedir socorro a do[n] Diego Ladró[n], q[ue] responda por mí y me ve[n]gue de vos, como hizo vn portugués en este cuento q[ue] os contaré: “Vino a Castilla vn portugués y dixo q[ue] era venido para vender donayres a castellanos. Y viniendo vn castellano a mercalle vn donayre, el portugués le dixo: ‘*Castelau, ¿quá[n]to m’[h]auéys de dar que heu vos faça donoso?*’. Y respondió el castellano: ‘Pagaros he con vn cuento muy bueno, desto que se siguió en Lisboa, q[ue] oyréys: ‘Fue vn castellano a Portugal dizie[n]do q[ue] los portugueses hauían embiado a Castilla para que viniese algú[n] castellano a mostralles ser donosos, que el rey de Portugal lo pagaría muy bien. Y q[ue] él venia allí para maestro de donayres; y parando escuela, tenía muchos criados del rey que les auezaua a ser donosos, desta manera: hazíales desnudar y metíales al sol en el verano quando más heruía y dáuales ayre co[n] vnos fuelles por la boca, que abierta con vn badajo tenían. Y en ver a su discípulo bien hinchado hazíale atapar la boca y el ayre salía por detrás con muchos truenos. Combidaua a los vezinos para q[ue] viessen si sabían bie[n] estos donayres, y ellos dezían: ‘*Castelau fazey [Fvj-l] boca donosa, q[ue] rabos donosos son*’ ”. Y en oír esto, el portugués q[ue] era venido a ve[n]der donayres a Castilla, fuese de corrido, diciendo: ‘*Vo corre[n]do a Portugal a trazer socorro de vn muyto donoso portugués q[ue] nos vengue de vn frío castelau*’ ”.

Señor Ioan Fernández, esto he dicho por yr corrie[n]do de corrido, para q[ue] venga don Diego Ladrón a vengarme de vos, que soys tal cortesano q[ue] alabáys para burlar. Pues sabe a burla alabar co[n] palabras para hazer reýr, como vos hezistes diciendo que yo deuía tanto a Dios q[ue] para pagalle hauía menester amprar merescimientos a toda la lethanía de los sanctos. Yo voy por do[n] Diego Ladrón que me venga a socorrer.

Dixo don Diego Ladrón:

—No será menester, que muy bien he oýdo lo q[ue] hauéys passado con Ioan

Fernández y no le quedáys deudor, q[ue] muy bien le hauéys pagado. Si no, dígalo don Francisco, que los dos estáuamos escuchando de la quadra de fuera, mira[n]do vna pintura que yo saqué. Y en oír la escaramuça de los dos, fue parte para q[ue] dexássemos de gozar con los ojos de la buena pintura q[ue] teníamos entremanos, para recrearnos con los oýdos de oýros a los dos.

I.2. Conflicto por el retrato de una dama y enfrentamiento de motes entre Luis Milán y Juan Fernández de Heredia

Dixo don Francisco:

—Señor don Diego, vós hauéys mouido vna cuestión [Fvij-r] diziendo, q[ue] no le deue nada don Luys Milán a Ioan Fernández, que no la podremos apaziguar sino co[n] mostralles vuestra pintura. Sacalda, q[ue] bien menester será. Dádmela, que yo la quiero amostrar, porque si los dos vienen a reñir, yo me porné entr’ellos y en ver el retrato de su dama todos se convertirán en ojos, q[ue] no ternán manos para desacatarse dela[n]te della, hazie[n]do besar como a portapaz esta pintura, pues es el retrato de la dama que va[n] seruidores don Luys Milán y Ioan Fernández. Parésceme q[ue] acontecerá co[n] esta tabla deste retrato lo que aconteció en nuestra Valencia con vn otra tablilla de vn sancto, q[ue] hazía reñir y hazer paz, como en este cuento diré:

“Yua vn chocarrero por Valencia, vestido como frayle, pidiendo con vn sancto q[ue] traía pintado en vna tablilla, q[ue] por esto le dezían el frayle de la posteta. Y en hallar alguno que al seguro le podía hazer besar la tablilla, metíase tras el hombre y hazíasela besar por fuerça y pedíale charidad. Y como alguno no se la quería dar con el modo que la pedía, díxole vno q[ue] no merescía charidad, paz q[ue] reñir hazía. Y el frayle gritaua diziendo q[ue] no creían en el sancto. Y ellos que sí y él q[ue] no, venían a las manos alguna vez sobre [Fvij-l] esto. Y dizié[n]dole vn departidor q[ue] hiziesse paz con el hombre que hauía reñido, díxole el frayle: ‘No haré paz si no la paga al sancto’. Y siendo contento su co[n]trario, dixo: ‘Yo doy charidad a vn sancto, por hazer paz con vn diablo’ ”. Y tornando a nuestro propósito, [h]e aquí la tabla del retrato de vuestra dama. ☞ “Que fuerça tiene para paz lo que puede hazer reñir”.

Dixo Ioan Fernández:

—Yo querría mucho saber cómo ha venido en manos de do[n] Diego este retrato, porq[ue] a mí me la hurtaron de vna archa, donde yo la tenía encerrada por temor de mi muger, que vn día reñimos por ella sobr’esto que oyréys. Yo la tenía en mis manos, solo,

encerrado en vna cámara, y dezíale: ‘Más te quiero yo pintada que a mi muger biua, pues tú me desenojas en mirarte y mi muger me enoja en mirarme. Ella de braueza me mata y tú de benina me ressuscitas’. Y como ella me viesse y oyesse por la cerradura de la puerta, abrió y entró, diciendo: ‘A mis manos hauéys de morir, don Traydor’. Yo díxelo: ‘Buena muger, teneos allá, que no soy quien vos pe[n]sáys. Nombráysme don Traydor y a mí me dizen don Leal’. Respo[n]dió: ‘No soys sino don Diablo, pues estáys ydolatra[n]do en essa diablessa pintada, que más [Fvij-r] lo va ella de afeytes que vos la tenéys en essa tablilla’. Respondile: ‘A lo que me dezís que soy diablo, agora me auéys acertado el nombre, que para ser vno galán [h]a de yr tras las almas como él va, aunq[ue] yo no lo soy para vos, que nunca yré tras vuestra alma siendo tan rabiosa. Y a lo que dezís que esta dama va de afeytes más pintada q[ue] aquí está en la pintura, ¿no’s acordaréys q[ue] vn día os desconocí en vna fiesta, muy pintada de afeytes, y tomándoos por otra os dezía de amores? Y vos me respondistes: ‘Ciego, rézame vna oración’. Y conociéndo’s en la habla, os dixelo: ‘Más os querría pintada y muda que despintada hablando’.

Dixo don Luys Milán:

—Señor Ioan Fernández, vos prete[n]déys que el retrato de nuestra dama es vuestro. Yo no otorgaré jamás sino que es mío, porq[ue] yo le hize pintar y hurtáro[n]lo de casa del pintor. Y creo q[ue] vos lo hauéys hecho, pues estaua en vuestro poder. Y porque se vea que es mío, [h]e allí aquella señal, q[ue] llorando de vella tan hermosa pintada como desapiadada biua, cayó vna lágrima mía sobre su mano y hizo aquel agujero q[ue] veys. Y de presto demandé tinta y papel, haziendo vna glosa a este villancico que tan a mi propósito [Fvij-l] hecho está, que en el postrer verso le hallaréys de cada copla destas que yo os diré agora:

Tengo tanto sentimiento
de lo que me hazéys sentir
que siento tanto el morir
quanto mi biuir no siento.
Deste mal saco este bien,
que stoy hecho vn Hieremías,
que por vuestro gran desdén
lloran mi Hierusalén
las tristes lágrimas mías.

Mi Hierusalem en mí
es la triste de mi vida,
que la veo tan caýda
quanto yo de vos cahí.
No alcanço vn ¡válaos Dios!
de caýda tan mortal,
que llorando para dos,
de no hazer señal en vos,
en piedras hazen señal.

Son tan grandes mis enojos
que sangre vengo a sudar
y me siento distillar
agua amarga por los ojos. [G-r]
De mí tiene piadad
qualquier fiero animal,
qu'en tan grande crueldad
en todos [h]ay charidad
y en vos nunca, por mi mal.

Señor Ioan Fernández, muy gra[n] menoscabo de mi ho[n]rra sería çufrir que aquella que está siempre en mi pensamiento, q[ue] yo hize pintar, la dexe estar en quien ni biua ni pintada la quiere tanto como yo.

Respondió Ioan Ferná[n]dez:

—Don Luys Milán, antes moriré q[ue] yo otorgue lo que dezís ni consienta lo q[ue] vos queréys. Y pues nadi la puede querer más q[ue] yo, no stá bie[n] q[ue] esté sin mí quien no puedo estar sin ella.

Dixo don Diego Ladrón:

—Yo quiero responder a lo q[ue] el señor Ioan Fernández dixo quando vio el retrato de su dama en mi poder, q[ue] holgaría mucho de saber cómo hauía venido a mis manos. Y ha de saber q[ue] visitando vn día su muger con vna dama q[ue] a su casa hauía traýdo, nos contó la questión que tuuo por ella con el señor Ioan Fernández, que aquí nos ha contado. Y llo[r]a[n]do me rogó que le sacasse vna díablessa q[ue] pintada tenía en casa. Yo díxele q[ue] la mostrasse y sacola. Y en ver el retrato, conosci quien era la dama y lleuémela. Y assí ha venido a mi poder, q[ue] no q[ue]rría cau[G-l-/a r/]-sasse enojo entre

sus competidores la q[ue] da en miralla tanto plazer a sus seruidores. Y para escusar que no viniéssedes a las manos, querría veros a las lenguas, con lo que diré: que entréys en ca[m]po los dos a daros de motes y seremos juezes don Francisco y yo, y el q[ue] mejor nos parecerá que lo ha hecho, se lleue el retrato.

Pareció tanto bien a todos, quanto parece mal reñir los competidores. ☞ “Qu’el competir descubre quién sabe servir”.

Començó los motes don Luys Milán y dixo:

— Señor Ioan, si tan bueno fuéssedes en casa como en calle, no’s [h]vuiera puesto nombre vuestra muger Encasamalo.

Respondió Ioan Fernández:

— Señor don Luys, si también acabássedes en los amores como empeçáys, no’s [h]vuiera[n] puesto por nombre las damas Enmalacaba.

Dixo don Luys Milán:

— Señor Ioan, dicho me han q[ue] soys en amores Perrigalgo, que leua[n]táys liebres y otro las mata.

Respondió Ioan Fernández:

— Señor don Luys, no creáys lo que os dizen de mí, q[ue] tambié[n] me han dicho de vos que soys en amores perro mestizo, que leuanta liebre y mata Lagarto.

Dixo don Luys Milá[n]:

— Señor loa[n], apod’os al muy frío cauallero cathalán q[ue] le [Gij-r] cantauan en Barcelona: ‘Del galán de don Dimas, no us ne cal tenir enueja’.

Dixo Ioan Fernández:

— Don Luys Milán, apod’os a Calisto, que siempre dezía: ‘Yo, Melibeo só’. Y vos siempre dezís: ‘Yo, Margarite só’.

Dixo don Luys Milán:

— Señor Ioan, Camaleón me parecéys en amores, que mudáys muchos festejos y colores, que por esto os hize esta copla a vn vestido morado que sacastes de la color que yua vestida la muger que seruíades entonces. Y la copla es esta:

¿Es morada intinción
o intinción enamorada?
¿O es condición mudada
buelta en camaleón?
Camaleón soys, mi señor,

esto cierto deue ser,
qu'en mudar de nuevo amor
os vestís de la color
que se viste la muger.

— ¡No más, no más! —dixeron don Diego y don Francisco, que fueron juezes dellos.

Y diero[n] el retrato de su dama a do[n] Luys Milán. ☞ “Que ganar en el campo, muy gran verdad muestra”. Pues la señal que mostró de su lágrima era testigo de la ver [Gij-l-/a r/]-dad. Rogaro[n] a don Luys Milán q[ue] sacasse vn otro soneto y fue tan bueno para desenojar a Ioan Fernández, q[ue] no sin razón dixo: ‘El soneto me cata’.

Quiero passar por todos estamentos,
dende el mayor hasta el menor co[m]bido,
para comer con Venus y Cupido,
y gustarán guisados descontentos.
Pocos yrán de su manjar contentos,
Pues es comer muy tarde digirido,
el nombre dél se nombra dolorido
por dar dolor de muchos sentimientos.
Al que darán manjar de venturosos
muy buena pro terná de su comida:
no morirá del mal de enamorado.
Que deste mal mueren presumptuosos,
que es condición jamás no digirida,
que bien çufrir de todos es loado.

Dixo don Diego Ladrón:

— Don Luys Milán, tales son vuestras cosas que a Ioa[n] Fernández matáys de embidia mala y a do[n] Francisco days la vida de embidia buena, porq[ue] la mala quiere deshazer lo bueno de todo y la buena no quiere gastar lo qu'es de alabar. Al vno hazéys hazer cara de perro quando regaña de embidioso, y al otro cara de papagayo risueño. [Gij-r]

Dixo Ioan Fernández:

— Don Diego, pues apodastes nuestras caras, yo's apodo la vuestra a cara de truan pedigüeño, q[ue] no se la pueden ver de çuño quando no le quieren dar lo que pide.

Demandástesme vnas espuelas, y si fuera freno no's le negara, pues lo hauéys más menester.

Dixo don Francisco:

—Don Diego, vos hauéys hallado lo que buscáuades. ☞ “Que buscando lo que no conuiene, se halla lo que no cumple”. Como halló vn truan que yua buscando los cinco pies del carnero y él no tiene sino quatro, porque vn médico le hauía dicho que si le hallaua y comía dél sería muy donoso. Y pe[n]sando dónde lo podría hallar, díxole vn otro trua[n]: ‘Yo he comido dél y por esto soy más donoso de lo q[ue] antes era. Tú le hallarás en su lugar dónde yo le hallé, que fue en vna cozina de frayles’. Y creyéndole, entrose por ella vestido como frayle a hora de comer y reconocía las olas¹⁹³ si le hallaría. Y vinie[n]do los que seruían, viendo q[ue] no era el cozinero del monesterio, lleuáronlo delante del superior dellos, y sabido todo el caso por q[ue] era venido, mandole desnudar y dar disciplina. Y qua[n]do le açotauan, dezíanle: ‘¿Qué buscáuades don Ladrón?’. Y él gritando, dezía: ‘El cinquéen pie del carnero’. Y respon [Giiij-l-/a r/]-díán, dá[n]dole: ‘¡Ya le tenéys! ¡Ya le tenéys! ¡Yd para donoso!’. Fuese desnudo huyendo, y topó con el médico que le hauía aconsejado. Y díxole, rie[n]do: ‘¡O[h]!, ¿cómo estás, donoso? Tú deues hauer comido del pie que te dixen’. Respondióle el truan: ‘Tal passe por ti’. Y contole todo lo que le siguió. Y el médico le dixo: ‘Agora ternás que contar para hazer reír, con el pie del carnero que te dieron a comer los frayles’ ”. Yo creo, don Diego, que según soys donoso, vos hauéys comido dél, que muchas vezes le vays a buscar.

Respondió don Diego Ladrón:

—Don Francisco, mejor puedo yo deziros donoso que vos a mí, que desse pie que dezís que voy buscando andáys vos coxquea[n]do, como aconteció a vn cauallero aragonés en Barcelona, que en este cuento oyréys: “Sie[n]do Visorey don Fadrique de Portugal, mandó q[ue] ningún coxo anduuesse de noche por la ciudad, porq[ue] muchos lo hazía[n] para engañar. Y como vna noche topasse vno, ma[n]dolo llevar preso. Y era el cauallero aragonés, que co[m]petía con él en amores, y díxole: ‘Señor Visorey, vení conmigo a la prisión, pues estamos los dos en ella por amores, que del pie q[ue] yo coxqueo, coxqueáys vos también’. Dixo el Visorey: [Giiij-r] ‘Soltalde. ☞ “Que harto preso está, quién d’amores coxo va” ’. Don Francisco, teneos por entendido. ☞ “Que dos de vn mal se conocen por señal”. Dexadme reboluer con do[n] Luys Milán sobre el postrer soneto que nos ha dicho. ☞ “Que no se ha de tratar poco de lo mucho, ni mucho de lo

193.ollas

poco”. Oýdme, don Luys Milán, vos dezís en vuestro soneto que del mayor hasta el menor combidáys a todos para comer co[n] Venus y Cupido y gustará[n] guisados descontentos. Comeos vos solo tal guisado si mal prouecho ha de hazer. Mesonero cathalán deuéys de ser en amores, que days mal a comer y hazéysos pagar a vuestro plazer.

Dixo don Luys Milán:

—Yo he combidado de lo q[ue] Cupido da a comer a los que maltrata, que pocos yrán de su manjar co[n]tentos, pues es muy tarde o nunca digirido en el estomágo desdichado. Y si alguna vez del mucho calor enamorado lo viene a digirir para estar contento, ha de ser con grandes trabajos que muelan el ahíto desdeñado, untándose con el vngüento que le nombran “El porfiado”, compuesto por la recepta q[ue] dize: “Porfia mata venado”. Esta es la comida de los desdichados, que por estar muy descomidos, para q[ue] no [Giiij-l] pierdan del todo el apetito del contento y desesperen, se les da vna postre italiana que la nombran “*Qui la seque*¹⁹⁴ *la vince*”. Y a los que darán manjar de venturosos, muy buena pro terná[n] de su comida, pues no morirán del mal de enamorados, que le nombran “Morrión”. Pues desto mueren presumptuosos y no los humildes, que lauan su cara co[n] agua de alegría, de lágrimas de plazer, que da tan buen olor, más que el agua almizcada. Pues el almizque della es “Bue[n] Modo”, y el algalia “Cria[n]ça”, y el ámbar “Agradescimiento”, que la almizquera italiana la co[m]pone de la recepta q[ue] dize: “*Humil amante vince dona altiera*”. Lo que en todos los soberuios es al contrario, pues tieue[n] condición para hazer estómagos azedos, que bien çufrir de todos es loado, y no como vos, que siempre soys tan mal çufrido como aborrescido.

Dixo don Diego Ladró[n]:

—Don Luys Milán, ¿no’s acordáys de los amores de Belerma y Durandarte? Que siendo desterrado por mandado de su emperador Carlo, y boluiendo a la corte perdonado, halló a Gayferos seruidor de Belerma, sin hauer dado él ocasión, y quexándose desta trayción, dexó de seruirla, diziendo: ‘Que por [Gv-r] no çufrir vltraje, moriré desesperado’. Mostrando que la dama ha de mostrarse enojada si la sirue otro cauallero, si ya su seruidor no le ha dado ocasión para despedille si le ha sido desleal. Y si esta culpa no tiene y su mucho amor le haze boluer a seruirla, ha de ser con gran arrepentimiento de su dama. Y pues ella causó la pena, deue traer en vn letrero este mote: “Digo mi culpa”. Pues ya véys cómo, por esta ley de agradescimie[n]to q[ue] se tenía en aq[ue]l tie[m]po, no era bien q[ue] el cauallero desdeñado fuesse bien çufrido. Pues sabéys que yo’s visité estando

194.segue

doliente en la cama deste mal y dixistes me vna glosa vuestra a este villancico, que dize:

Desdeñado soy d'amor,
guárdeos Dios de tal dolor.

❧Glosa❧

El mayor mal de los males
que l'amor nos da a sentir,
lo que no pueden çufrir
los más simples animales.
Es tan malo de passar
por ser esta mar mayor
que me vengo [a] ahogar
quando yo quiero contar¹⁹⁵:
'Desdeñado soy d'amor'. [Gv-1]
Es mi vida ya tan poca,
si della querrán saber,
que en el gesto s'[h]a de ver
quando [e]stá muda la boca.
A muerte soy condenado,
trátanme como a traydor;
no vale ser coronado
por leal enamorado.
¡Guárdeos Dios de tal dolor!

Dixo don Luys Milán:

—Señor don Diego, reýr me hezistes quando os oý dezir si me acordaua de los amores de Durandarte y Belerma, como si fuéramos de aquel tiempo. ¡Sí Dios os guarde! ¿Hauéys tenido mal francés? Que de ay os deue venir sacar amores de Francia. En la boca hauéys deuido tener este mal, que siempre tenéys en ella a los franceses. Dezíme, ¿qué os paresce deste roma[n]ce?:

¹⁹⁵ cantar

Mala la vistas, franceses,
la caça de Roncesvalles:
don Carlos perdió la honrra,
murieron los doze Pares.

Respondió don Diego Ladrón:

—Parésceme también como muy mal de la trayció[n] que Galalón hizo, pues por él fueron ve[n]didos y muertos de los moros, los q[ue] no bastara matar todo el mundo, si apercebidos y no solos tomaran a don Roldán y a [Gvj-r] Oliueros y a Durandarte. Que bien parece q[ue] le soys amigo en la glosa q[ue] hezistes a su romance, que dize: “Durandarte, Durandarte, buen cauallero prouado”. Que si gana os toma de tañer y cantalle, aquí tengo vna muy buena vihuela y damas q[ue] os escucharán, q[ue] [e]stán en visita con doña Maria, mi muger.

Respondió don Luys Milá[n]:

—Señor don Diego, soy contento si no’s enojáys que después deste roma[n]ce cante vn otro. Y podrá ser q[ue] os sane del mal fra[n]cés, q[ue] mostráys tener en la affectión francesa q[ue] traéys como a gorra en la cabeça.

Dixo don Diego:

—No respondo a vuestra le[n]gua, por más presto oýr tañer vuestras manos. Yo voy a presentallas a las damas de la visita de parte vuestra, que sé q[ue] os haré gra[n] plazer, y luego bolueré con el recaudo.

Dixo don Francisco:

—¡No seáys músico y no ternéys terceros! Si fuesse de do[n] Luys Milán yo le cantarí a don Diego: ☞ “El diablo trae a su casa con qué llore”. Su pago sería que le quedasse competidor el tañedor, como hizo aq[ue]l nuestro cauallero valenciano, no[m]brado Díaz, que trayéndole vn gran amigo suyo a tañer a vna dama que seruí a, se enamoró della. Y el otro día hallole dándole bueltas a cauallo por su calle, y díxole: ‘¿Anoche músico y [h]oy [Gvj-l] competidor? No seréys más mi tañedor’. Y Díaz le respo[n]dió: ‘No siam más amichs’.

Dixo Ioan Fernández:

—Muy gra[n] neçedad es traer a tañer amigo que pueda enamorar y enamorarse de vuestra amiga. Que si él es para enamorar, no’s quexéys della, pues le traéys hombre q[ue] tenga lo que vos no tenéys para contentar. Y si es para enamorarse, no’s quexéys dél, pues le fuystes tercero. Quexaos de vos mismo, por lo q[ue] dize el italiano: ☞ “Non

te fidar, e non saray gabato”.

I.3. Recado de parte de las damas y visita

Dixo don Diego:

— Don Luys Milán, [h]e aquí vn paje q[ue] os trae vn buen recaudo de parte de las damas, q[ue] no sé yo con q[ué] paguéys vna tan gran merced, sino con vna ingratitude, a modo de encarescer, mas no de hazer, aunque dize el refrán: ☞ “No se puede pagar lo q[ue] no tiene precio”. Como quiso dezir vn cauallero castellano, aquí en Valencia, al Rey Francisco de Francia, quando vino preso, salie[n]do de visitar a la reyna Germana francesa, y las palabras que el cauallero le dixo fueron estas: ‘*Syra*, Vuestra Magestad va preso de tal emperador q[ue] en velle se boluerá en plazer vuestro dolor. Y tan gran merced no puede pagarse sino con vna ingratitude’. Y el rey de Francia lo hizo mejor q[ue] se lo dixo, que en pago de huelle [Gvij-r] dado el emperador libertad, y a su hermana por muger, en ser en Francia le rompió la paz y le mouió nueva guerra. No querría, don Luys Milán, q[ue] en pago desta merced q[ue] os he hecho hazer a las damas fuéssedes tan ingrato como fue el rey de Fra[n]cia, pues sería peor mal francés el vuestro que no el mío. Paje, dile el recaudo que le traes de parte de las damas, que buena pro me haga.

Dixo el paje:

— Señor don Luys Milá[n], mi señora y las señoras que arriba [e]stán mueren de desseo de veros y oýros, y dizen q[ue] si vuessa merced tiene el mismo desseo podréys ca[n]tar:

Nunca fuera cauallero
de damas más bien querido.

Respondió don Luys Milán:

— Paje, diréys a todas essas señoras que os embían q[ue] yo les beso las manos y cu[m]pliré su desseo, pues el mío muere porq[ue] me vean y oyan, y responderé a su romance co[n] este villa[n]çico:

Si amores m[h]an de matar,

agora ternán lugar.

Dixo do[n] Diego Ladrón:

— Don Luys Milán, ¡vamos, vamos!, q[ue] yo temo de cantar:

Deste mal moriré, madre,
deste mal moriré yo.

Y en ser todos delante las damas, do[n] Diego tomó de la mano a don Luys Milán, diziendo:

— Señoras, he aquí a Orptheo,
que yo le querría más feo.

Dixo la señora doña Leonor [Gvij-l] Guáluez:

— Señor don Diego, nunca os vi tener temor a ningún competidor, y agora veo que Narçiso teme a Orptheo.

Dixo don Luys Milán:

— Señora doña Leonor, co[n] una glosa quiero respo[n]der a vuesa merced, q[ue] me ma[n]dó hazer vna dama a este

MOTE.

☛ Guárdeme Dios de mí. ☛

GLOSA.

Si Narçiso se ahogó
de sí mismo enamorado,
tened de vos más cuydado,
pues que menos se perdió
en hauer a vos cobrado.
Y pues más tenéys razón
de la que tuuo de sí,
traed con gran deuoción
el mote por oración:

Guárdeme Dios de mí.

Con más razón deue temer de su hermosura señora doña Leonor, q[ue] no's acontezca como a Narçiso, pues siendo menos la dél que la vuestra, se turbó de sí mismo enamorado, mirándose en vna fuente donde cayó y murió ahogado. Mande vuessa merced al Narçiso que hauéys nombrado que trayga consigo el mote por oración, por q[ue] [Gviiij-r] no se ahogue si se turba mirándose muy hermoso en la fue[n]te de vuestra hermosura.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Señor don Luys Milán, para celos sería bueno vuestro requiebro. Pues dezís que el Narciso q[ue] la señora doña Leonor ha nombrado passa peligro de ahogarse, mirándose muy hermoso en la fue[n]te de su hermosura; que si no me engaño no's feo quie[n] en su dama se mira Narçiso. Tales celos como los vuestros, no los [h]ay en Portugal.

☛ Dixo la señora doña Ana ☛

—Señora doña Leonor, departa vuessa merced a Ioan Ferná[n]dez y a don Luys Milán, que si tales cortesanos dan en alabar vuestra hermosura, no quedará q[ué] alabar para nosotras, ni quié[n] alabe la nuestra, que don Diego Ladrón no [e]stá para alabarnos, q[ue] tomado [e]stá de ojo, y don Francisco de boca.

☛ Dixo la señora doña Leonor ☛

—Señora doña Ana, no tengo que departir, pues no tienen que partir conmigo los cortesanos que ha no[m]brado. Depártalos vuessa merced o desencante a don Diego y a don Francisco, que [e]stán enca[n]tados mirando vuestra gracia y hermosura.

☛ Dixo don Diego:

—Señora doña Leonor, diga vuessa merced a la señora doña Ana que si yo [e]stoy [Gviiij-l] tomado de ojo, ella no lo [e]stá de boca, pues no mira lo que habla. Si no, dígalo don Fra[n]cisco, q[ue] también ha muerto su páxaro como el mío, co[n] la piedra que nos

ha tirado. Cure de su comendador Montagugo,¹⁹⁶ q[ue] va tan ciego de miralla como ella por no velle, y vayan a sancta Lucía q[ue] los sane.

☛ Dixo don Francisco ☛

—Don Diego, no’s marauilléys desso, q[ue] la señora doña Ana se burla de todos por yr de verás co[n] vno. Y es su marido, q[ue] lo quiere tanto, que hizo apedrear a su Montagudo vna noche porque le hazía cantar a la puerta “La bella malmaridada” a vn ciego.

☛ Dixo la señora doña Hierónyma ☛

—Yo quiero responder por la señora doña Ana, por las pedradas que dezís q[ue] tiró. Hauéys de saber que no tira piedras sino quien no piensa tirallas: ☞ “Que en su seso stá, quien sabe lo que haze: ☞ que no’s tirar piedras a do[n]de se deue”; pues ay galanes que lo piensan y no lo son, que para sello, en todo lo deue[n] ser, que el ojo y la boca, la mano y el pie no se han de mouer sino para contentar a las damas; que don Diego bien mostró star en pasión y no en razón, pues habló lo que no quiso entender; que la señora doña Ana no mató su páxaro ni el de don Francisco, pues [H-r] no fue la que tiró sino piedraymán, q[ue] no’s tira a querella; que no fue mal dezir lo q[ue] dixo, que de muy enamorados el vno staua tomado de ojo y el otro de boca, que de pensar es q[ue] lo hizo para hazelles hablar, pues se perdía mucho en ellos callar.

☛ Dixo la señora doña María ☛

— Parésceme que combidamos don Luys Milán a vna vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos, q[ue] es gra[n] desacato que su tañer calle por nuestro hablar. Y este descuydo que auemos tenido meresce ser perdonado, pues oyé[n]dole hablar haze olvidar su tañer y tañendo se oluida su hablar.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

196.Montagudo

—Señora doña María, no he visto descuydo con tan buen adobo como este q[ue] vuessa merced [ha] adobado. No le ponga tal nombre, que no ha sido sino cuydado para que yo, oyendo palabras tan cuerdas, lo fuessen las de mi vihuela, que remedando armonía de tan dulce conuersación saque el mal espíritu de la embidia del cuerpo de Ioan Fernández, como hazía el harpa de Dauíd al Rey Saúl. Y por hazer lo que me rogó don Diego, lo primero que cantaré será la glosa que hize al romance de Belerma y Durandarte quando se dexó de seruirla, y es esta: [H-1]

Ya no's él, perdido [e]stá
el que no cura de fama,
que el galán sin seruir dama
fuera de camino va.

Buelue, buelue, cauallero,
no quieras desesperarte,
que en tu amor tan verdadero
siempre serás tú el primero,
Durandarte Durandarte.

¿Cómo [e]stás de ti tan fuera?
Que tan fuera [e]stás de mí:
menos de ti conocí
que si no te conociera.
No te vença la pasión,
sino la de enamorado
y a mayor satisfacción,
prueua y tente a la razón,
buen cauallero prouado.

No [e]stés tanto sin acuerdo,
pues tan acordado eras
que en las burlas y las veras
nadi se halló más cuerdo.

Para tu mortal dolor
gran remedio te sería
que d'aquel tan gran fauor
acceptarte seruidor

acordar se te deuría. [Hij-r]

Quien del tiempo se oluida
el tiempo se oluida dél:
mucho es para sí cruel
quien lo fue para su vida.
Tanto vn tiempo te acordauas
quánto fuiste embidiado
y pues todo lo alegrauas
muestra ser lo que mostrauas
d'aquel buen tiempo passado.

No parece que passaua
quando el tiempo entretenías,
las tinieblas despedías
y la noche se aclaraua.
Tus mayores deaneos
eran en ti perficiones.
¿Pues qué fueron tus arreos?
¿Quándo en justas y en torneos?
¿Quándo en galas y enuinciones?¹⁹⁷

Nunca fue tal amador
en amar como tú fuiste,
siempre alegre sobre triste
por no descubrir fauor.
No porque te hize fauores
a mi costa y a tu grado,
sino aliuio de dolores,
pues penando sin clamores
publicauas tu cuydado. [Hij-l]

Tu mirar fue por mirarme
con acatamiento y honrra,

197.invinciones / invenciones

nunca fuiste a mi deshonrra
sino para más honrrarme.

Durandarte solías ser
y dudo hauerte conoscido,
porque [e]stás sin conoscer,
sin oýr, hablar ni ver,
agora desconoscido.

Estos ruegos no lo son,
pues que yo doy por testigo
lo passado y lo que digo,
abonando mi intinción.
No te ruego yo por mí,
pues lo tienes tan prouado,
lo que te rnego¹⁹⁸ es por ti,
que no siendo tú sin mí,
di, ¿por qué me has oluidoado?

♣ Repuesta de Durandarte. ♣

Ya, señora, no soy yo,
pues no soys, señora, vos:
la que se sirue de dos
nunca amor en ella entró.
Razón ay de sospechar
que burláys mucho de veras,
pues mudastes en mudar
con las obras el hablar,
palabras son lisongeras. [Hij-r]

Si tan grande voluntad
tan abierta no's mostrara,
yo no viera cara cara
tanto vuestra crueldad.
Voluntad tan verdadera

198.ruego

nunca tan mal s'[h]a pagado,
pues m'[h]e visto en vos quién era
por lo que mostráys afuera,
señora, de vuestro grado.

En mis ojos mostraré
siempre seros tan amigos
quanto vos muy enemigos
los hezistes sin porqué.
Mientras ojos mirarán,
bien verán quanto yo's quise
y por lo que en mi verán
todos os preguntarán
que si yo mudança hize.

Si algún tiempo os quexáys,
no ay razón para quexaros,
pues mostráys apiadaros
de quién no's apiadáys.
Si se viene a tocar
lo que hauéys falsificado
en la piedra de mi amar,
se verá que mi mudar,
vos, señora, lo hauéys causado. [Hij-I]

Yo querría, mas no puedo,
no dezir lo que se muestra
que lo que's a culpa vuestra
de verguença tengo miedo.
Y aunque en damas no's tan mal
no tener ley en no veros,
siendo yo tanto leal
en vos fue más que mortal,
pues amastes a Gayferos.

Y si esto a vos infama
sálueos esta razón,

que en nosotros es trayción
lo que no's trayción en dama.
El quejar solo me queda
a mí, triste agraiado:
pues Fortuna siempre rueda,
impossible era [e]star queda
quando yo fuy desterrado.

Es la ley en los destierros
çufrir pena por vn yerro,
mas en mi triste destierro
yo la çufro por dos yeros.
El otro fue vos consentir
seruidor en mi viaje,
que por esto he de morir,
por çufrir y más çufrir
y por no çufrir vltraje. [Giiij-r]

Como si yo fuera traydor,
me hauéys dado la sentencia,
hazéysme sin competencia
y dístesme competidor.
Nunca fue tan mala suerte,
ni se vio tal desterrado,
ni aurá quien lo concierte.
Y pues todo sabe a muerte,
moriré desesperado.

Fin.

Agora quiero cantar en este romance vna gran verdad española, contra vna error francesa que defiende don Diego por tener mal francés. Y es la pasión que tiene por los franceses, dizie[n]do que la batalla que tuieron en Roncesvalles con nuestros españoles, si fuero[n] vencidos fue por la trayción que su Galalón les hizo, combidándoles a vna caça que fue batalla, donde fueron ve[n]cidos y muertos muchos de los Doze Pares. Y la verdad española es esta q[ue] oyréys en este romance:

Mala la vistes, franceses,
la caça de Roncesvalles,
que salida fue de Francia
para alçaros con España,
quando don Alonso el Casto
llamó al emperador Carlo [Giiij-l]
para conquistar los moros
de Castilla catiuada,
prometiéndole su reyno
si hazía esta jornada;
y españoles no quisieron
mostrar gente acouardada,
que el gran león español,
brauo Bernaldo del Carpio,
fue muy valerosa lança
y gran cortador d'espada.
Salió con sus españoles
defendiendo vuestra entrada
en la muy cruel batalla
de Roncesvalles nombrada.
Don Carlos perdió la honrra,
murieron los doze Pares,
porque fuera tyranía
Francia reynar en España.

❧ Dixo don Diego ❧

—Don Luys Milán, yo's agradezco lo q[ue] vos deuéys agradescerme, pues yo seré causa que os agradezcan las desagradescidas el seruicio q[ue] les [h]auéys hecho en dexarlas encantadas de vuestro cantar y tañer. Y vos, con el romance q[ue] hauéys cantado de la batalla de Roncesvalles, me hauéys sanado del mal francés que tenía, defendiendo la error francesa contra la verdad española. [Hv-r]

❧ Dixo la señora doña Leonor ❧

—Señor don Diego, de grado os reñiría, sino por no hazer paz co[n] vos. ☞ “Que no es bien reñir, donde es mal hazer paz”. ¿Para q[ué] hauéys dicho a don Luys Milá[n], q[ue] somos desagradescidas? Meresceriades q[ue] lo fuéssemos para vos, pues lo soys para nosotras, porq[ue] os quexásedes con la cabeça quebrada, hasta que na Iuliana os curasse, que es vuestra enxarmadora.

☞ Dixo don Diego ☞

—Señora doña Leonor, mucho me tira vuessa merced hoy con flecha, y si fuesse la de la bella Laura, por quien Petrarcha dezía: “*Amor m '[h]a posto como seño astrale*”, yo quedaría tan bien assaeteado de vuestra mano como verían en este letrero:

☞ “*Le onor più que la vitta*”.

☞ Dixo la señora doña Ana ☞

—Tiene razó[n] la señora doña Leonor, pues nos dezís ingratas para que don Luys Milán tome por achaque lo que dezís y no se dexe más oír, diziendo de nosotras lo q[ue] de los necios se dize: ☞ “Los q[ue] no tiene[n] sentir, no sabe[n] agradecer”. Pues agora veréys cómo se lo agradezco yo con lo q[ue] le diré: ‘do[n] Luys Milá[n], dad muchas gracias a Dios que don Diego tiene embidia de vos. Y [Hv-1] no’s poco q[ue] d’esto se buelua loco, q[ue] solo de vos lo [e]stá, quien nunca embidiado ha.

☞ Dixo la señora doña Hierónyma ☞

— Señora doña Ana, vuessa merced ha embidado con vn dos vale, q[ue] si don Luys Milán no valiesse por tres, no rembidaría con este embite:

Si no’s [h]vuiera oído,
pluguiera Dios q[ue] no fuera,
porq[ue] yo no aborresciera
quantos han por mí tañido.

☞ Dixo la señora doña Maria ☞

— Don Luys Milán, con vn cuento quiero alabaros: “Qua[n]do yo era dama de la Reyna, yua seruidor vn cauallero, gran músico, de vna de palacio, amiga mía, y qua[n]do le tañía, atapáuase los oýdos diziendo: ☞ ‘No se deue oýr, lo q[ue] no’s de agradecer’ ”.

☛ Dixo Iuan Fernández ☛

— Señoras, como a pan be[n]dito auéys gustado y comido a do[n] Luys Milán, reza[n]do cada vna su oració[n] de alabanças. Él quedará bie[n] alabado, aunq[ue] luego olvidado, pues la condició[n] de las damas es “pan comido, co[m]pañía desecha”. Si no, dígalo do[n] Francisco si es verdad.

Respo[n]dió do[n] Fra[n]cisco:

— ‘Amén, amé[n], dixo, tío’.

Vámonos luego a cenar,
q[ue] diez horas son ya dadas
y es bien yrnos [a] acostar.

☛ Aquí se acaba la segunda jornada,
y comiença la tercera. [Hvj-r]

☞ Iornada tercera, ☜

I. Prácticas nobiliarias

I.1. Motes y discantar de caballeros

☞ Y comienza don Luys Milán ☜

— Mvy solo me hallo la hora que no estoy en compañía de Ioan Fernández, por ser de tan buen gusto q[ue] para mastresala de damas sería bueno, pues los manjares q[ue] les daría serían de tan buen sabor como don Francisco los sabe guisar, que es tan buen cozinero de tales potajes como don Diego para mayordomo de la gala gineta.

☞ Dixo Ioan Fernández ☜

— Don Luys Milán, buenos officios nos hauéys dado. A don Diego hezistes mayordomo de la gala gineta, y a mí mastresala de damas, y a don Francisco cozinero, que de enojado no quiere entrar si no le desenojáys en dalle otro officio más ho[n]rado. Diréys q[ue] nos hauéys mucho alabado, pues dezís de mí q[ue] yo les daría ma[n]jares de muy buen sabor, y juraría que ha sido vuestra intinció[n] hazerme donoso de damas. Yo's lo agradezco, si vos me otorgáys. ☞ “Que más vale en todo sello que parescello”. Pues de los donayres q[ue] a mí me sobran se podría hazer vn Perico de Ayala, que fue donoso. Y de los q[ue] a vos faltan se haría vn Perico de Yelo, pues soys frío. [Hvj-l]

☞ Dixo don Diego ☜

— Pues Ioan Fernández se ha ve[n]gado, yo me quiero vengar. Don Luys Milán, vos dezís de mí que parezco mayordomo de la gala gineta. Bien sé q[ue] diréys que lo hauéys dicho por alabarme de galán ginete. Y creería q[ue] no burláys, sino por este romance que me dize que soys burlador, y es este: “La Ginagala, la gala gineta”. Donde mostráys q[ue] por no dezirme a la descubierta mayordomo de la Ginagala, hauéys dicho

de la gala gineta, burlando de mi gala. Pues hauéys de saber que de la mía se podría hazer vn do[n] Antonio de Velasco y de la vuestra vn don Antonio Vellaco, de trauiesso y auisado.

☛ Dixo don Francisco ☛

— ¡Adargaos, adargaos, don Luys Milán!, q[ue] no quiero tomaros desadargado, sino cubierto del adarga que vos tenéys, y es q[ue] después que hauéys quebrado la cabeça a motes os adargáys con dezir: ‘No lo dixite por tanto’. Y a los q[ue] tales cañas tiran, tiralles a trayció[n] no lo sería, pues a todos escusa aquella ley que dize: “A traydor, traydor y medio”. Esto sería vuestro pago, si no quedasse tan pagado y contento de vos q[ue] con vn soneto que nos digáys quedaremos satisfechos. [Hvij-r]

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Primero quiero mostrar la poca culpa q[ue] tengo y la mucha q[ue] vosotros tenéys, pues nos puedo desculpar que sentís mucho de sentir poco, q[ue] sería yo sentir poco delo mucho que sentís. Y pues assí es q[ue] no tenéys desculpa de ignora[n]cia, quiero mostrar vuestra malicia, y comie[n]ço por Ioa[n] Ferná[n]dez. Él dize que juraría que mi intinción fue dezille donoso de damas. Ya que fuesse assí, no deue ser mal tomado lo q[ue] no’s mal dicho, si ya no tiene cola de paja que del fuego teme, pensa[n]do q[ue] yo le dezía truan. Y si creyesse que tal ha pensado, por tal lo ternía, mas como todos le tengan por galán, yo no le puedo tener por truan. Hizose ignorante, q[ue] fue sacarse vn ojo por sacarme a mí los dos, dizie[n]do que de mi gala se podría hazer vn Perico de Yelo, de frío q[ue] soy. Yo digo q[ue] más quiero ser de yelo q[ue] de Ayala y truan. Por él se podría dezir: “Trocastes Rebolledo por Giró[n], no sé si tenéys razón”. Agora quiero hauerlas co[n] don Diego y dezille q[ue] haga buen broquel, pues don Francisco me dixo q[ue] me adargasse, q[ue] bien es satisfazer a cortesías y a descortesías. Pues dixo que de mi gala se podía hazer vn don Antonio Vellaco, de trauiesso y auisado, yo digo q[ue] por lo mismo se puede hazer dél vn don Antonio del Asco. [Hvij-l]

Dixo don Francisco:

—No más, por vida de vuestras damas, que “si Marina bayló, tómeselo que ganó”. Y quítese el enojo con lo que desenoja don Luys Milán, q[ue] ya le veo la risa en la cara y el soneto q[ue] nos quiere dezir en la boca.

☞ Dixo don Luys Milán ☜

— Yo haré lo que mandáys, pues es de bue[n] cortesano que soys querer que mudemos de conuersació[n]. Que quando los motes pican, para q[ue] no saquen sangre es bie[n] mudar de nueuas: ☞ “Que’l diuertir haze biuir”.

Y oyan el soneto.

El gran Sansón se quexa de su Amiga
q[ue] fue vn varó[n] muy fuerte en los hebreos.
Por ella fue vendido a philisteos,
sus enemigos, puesto en gran fatiga.
¿Por qué dirán Amiga al enemiga,
siendo enemigos nuestros sus desseos?
Impropios nombres son por casos feos:
nombrémosla como’s razón se diga.
La de Sansón fue Dalida nombrada:
Dalida es bien que nombre yo la mía,
pues siempre vi las caras del oluido.
Mostró en la vna ser de mi pagada,
yo vi en la otra que no me quería,
qu’entre enemigos va quien es ve[n]dido. [Hvij-r]

☞ Dixo don Diego ☜

— Don Luys Milán, nunca he oýdo mejor parescer q[ue] el vuestro, ni mejores queexas q[ue] las de Sansón. Mucho querría saber cómo passó esta tan gran trayción, vender Dalida su amigo a sus enemigos.

Dixo don Luys Milán:

— Yo’s lo diré. Ya auréys oýdo dezir la fuerça de Sansón qua[n] grande fue y la gran amor que a su amiga Dalida tuuo. Pues oýd el pago que della recibió, y fue este que diré: Desseando saber los philisteos, sus enemigos, en qual parte del cuerpo tenía Sansón las fuerças, rogaron a su amiga Dalida y diéronle mucho thesoro para q[ue] lo supiesse. Y como ella trabajasse saberlo, rogaua con gran importunidad a su amigo Sansón se lo

dixesse. Y él, no sospechando q[ue] lo quisiese saber por mal suyo, mostrá[n]dole ella tan buen amor como él le mostraua, díxole: ‘Dalida, tú sabrás que la gran fuerça q[ue] yo tengo es por gracia que Dios me ha dado. Y por ser assí, sé que la tengo en vnos cabellos que en medio de mi cabeça [e]stán, y si a mí me los cortassen, yo perdería todas mis fuerças.’ Y rogándodole¹⁹⁹ ella que se los dexasse cortar para ver si era verdad lo que el dezía, consintió que se los cortasse. Y vié[n]dole sin las fuerças q[ue] primero tenía, essecutó su tray [Hvij-l /a r/] -ción y dio entrada a los philisteos sus enemigos, y sacáro[n]le los ojos y dexáronle biuo para hazer burla dél. Y por no morir muchas vezes con esta “vidamuerte”, determinó de acabar sus tristes días desta manera q[ue] diré. Sintiendo ya cobradas sus fuerças por huelle crescido los cabellos que Dalida le [h]auía cortado, hízose guiar a vn te[m]plo donde gran multitud de philisteos estauan y abraçose con vnas colu[m]nas que sostenía[n] todo aquel edificio y derribolas, donde murieron sus enemigos, y él por ve[n]garse dellos.

☛ Dixo don Diego ☛

— Don Luys Milán, gran espanto pone la gran trayción que Dalida hizo a su amigo Sansón, que por interesse del thesoro q[ue] [h]vuo de los philisteos vendiesse tan gran riqueza como fue la fuerça de Sansón para defensión de los hebreos. Vna Dalida querría dar a Ioan Fernández para q[ue] anduuiesse como Sansón, sin ojos entre las damas, rezando entre dientes por oración la letanía q[ue] se rezó al dios d’Amor, quando le ahorcaro[n] en la justa de vn amador, que desamador le digo yo, y que dixesse: ‘De las crueles damas, *libera nos, Domine*’, para que armassen contra él vno otro ciego que le respondiessse contra el mocero Ioan Ferná[n]dez: ‘*Te rogamus, audi nos*’. [I-r]

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Don Diego, vos dezís que me querríades ver vna Dalida por amiga, para q[ue] me aconteciesse lo q[ue] le aconteció a Sansón. Y si yo en tal me viesse, a vuestra puerta rezaría los setenta y dos no[m]bres q[ue] las damas os han puesto para q[ue] se guarde[n] de vos los q[ue] no’s conoscen. Y en esto les haría tan gra[n] plazer como vos les hazéys pesar co[n] vuestra lengua.

199.rogándole

☛ Respondió don Diego ☛

— Ioan Fernández, si a mí me quieren mal las damas por la lengua, a vos no's quieren bien por la boca, que os hiede de tomar y dar paz con ella donde os sería mejor tener guerra. Lo q[ue] yo digo es esto q[ue] dize do[n] Luys Milán en su soneto co[n] estos versos:

¿Por qué dirán amiga al enemiga,
siendo enemigos nuestros sus desseos?

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Don Diego, no me reboluáys co[n] las damas, q[ue] en mi boca no les parecera mal esta razón como en la vuestra, que tenéys bocaje, pues bien ente[n]dido como yo lo digo no's dezir mal, que impropio no[m]bre es dezir amiga a la q[ue] haze obras de enemiga.

☛ Dixo don Francisco ☛

— Donoso soys don Luys Milán, pues q[ue] querríades vos que se os diesse en amores [I-I] lo que no se meresce, para q[ue] de no poder lo digirir, de poco merescello os ahitasse y que os matasse vna poplexía desamorada. Dexaos desso y no vay[áy]s tras lo imposible, por no parecer a Ioan Fernández y a do[n] Diego, que vos y ellos querríades q[ue] el amor os truxesse, con el plato de vuestro apetito, la perdiz que desseáys comer en los amores. Y si esto no se haze, luego dezís que el amiga es enemiga, pues no cumple vuestros desseos.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Don Fra[n]cisco, mastrescuela parecéys, pues hauéys entrado en esta disputa como a determinador, con dezir que don Luys Milán y yo vamos tras lo imposible, diziéndonos lo que el refrán dize: ☞ “Tras lo imposible van los locos”. ¿Quién os ha dicho q[ue] nosotros tenemos essa locura? ¿Supistes lo de la paloma de Mahoma que

dezía que por ella lo sabía todo? De ser moro en amores, venís a creer que don Luys Milán y yo tenemos lo q[ue] vos deuéys tener, por lo que dizen: “Piénsase el ladrón que todos son de su condición”.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Departiros quiero con vn cuento, pues me hauéys dado con el hierro: “El gra[n] poeta Dante florentino fue tan donoso co [lij-r/a r/] -mo auisado y los florentines le tenían en tanto como él los tenía en poco, por ver la ciudad de Florencia poblada de ho[m]bres que tenían de lo mucho poco y de lo poco mucho. Enhadado desto, desaparecioles de manera q[ue] yua entre ellos y no le podían hallar. Y no pudiendo biuir sin él, no sabían q[ué] hazerse para hallarlo. Aconsejoles vn sabio philósopho, y díxoles: ‘El Dante es tan sabio que no le hallarán sino para responder y dar cabo a vna muy auisada razón, q[ue] la oyesse, començada y no acabada, porq[ue] no terná çufrimiento q[ue] [e]sté sin acabar lo q[ue] [e]stá bien empeçado. Yo’s aco[n]sejaría q[ue] fuéssedes diziendo por la ciudad estas palabras: *Qui sa lo bene?, qui sa lo bene?*’. Y dizie[n]do los florentines esto, oyero[n] al Dante, q[ue] yua disfraçado entre ellos, y respondiöles: *Qui ha prouato lo male, qui ha prouato lo male*”. Que quiere dezir: ☞ “Aquel sabe el bien, que ha prouado el mal”.

Yo he dicho esto solo para mostrar q[ue], pues tanto he prouado el mal del amor, sé q[ué] cosa es bien, aunq[ue] nu[n]ca he gustado a q[ué] sabe. Como a do[n] Francisco, q[ue] le supo a miel rosate colado, y Ioan Ferná[n]dez a miel de açúcar, y a do[n] Diego a vino cocho, que les alargaro[n] co[n] dulçuras los amores burla[n]do dellos. Y por yo ser estado muchas vezes acuchi [lij-l-/a r/] -llado a casa del çurujano del amor, q[ue] es el çufrimie[n]to, dixé en mi soneto, como harto experimentado, que no se deuía no[m]brar amiga la qu’es enemiga. Y para prueua desto truxe por exemplo a Dalida, que mejor se podía dezir enemiga que amiga, pues hizo tales obras a Sansón. Dixé más, q[ue] poner impropios nombres son por casos feos, pues es impropio nombre dezir enemiga a la q[ue] deuría ser amiga de su naturaleza, que por lo vno parece fiera y por lo otro parecería más hermosa. No lo digo por lo q[ue] ha dicho don Fra[n]cisco, q[ue] yo querría que el amor me presentasse la perdiz q[ue] desseo comer en los amores. Y no me ha q[ue]rido entender, pues lo q[ue] yo digo es esto: La dama puede hazer bien sin daño suyo, y a esta se deue dezir amiga, y a la q[ue] haze el co[n]trario desto la deuen no[m]brar enemiga, que por sello la mía quiero nombralla Dalida, pues siempre me mostró las caras del oluido,

que son buena cara y mala obra, mostrando en la vna sperança y en la otra desesperación. Y assí vamos vendidos, como quien va entre enemigos.

☞ Dixo don Francisco ☜

— Don Luys Milá[n], jugador de passa passa deuéys ser. Dixistes q[ue] pues os hauíamos dado con el hierro, nos queríades dar con [lij-r] el cuento, y por sutilmente q[ue] hauéys passado las gallas de vuestra gala, hauemos sentido el hierro de tal cuento. Acomparástesos al Dante y a nosotros a los florentines, haziendo mucho vuestras cosas y deshaziendo las nuestras.

☞ Dixo don Diego ☜

— De aquí adelante os nombraremos don Luys Milán de Piedraymán, pues tiráys la piedra y escondéys la mano. Dixistes q[ue] los florentines tienen de lo poco mucho y de lo mucho poco. Y acomparándonos a los florentines ha sido dezirnos: “A tú lo digo, hijuela; entiéndete tú, mi nuera”.

☞ Dixo Ioan Fernández ☜

— Don Luys Milán, perro escusero me parescéys, que mordéys sin ladrar. Emboçado hauemos vuestro perro con estos apodos que os hazemos, pues no respondéys.

☞ Dixo don Luys Milán ☜

— Pues esperaos vn poco y vello [h]eys: a don Francisco, que me apodó a jugador de passa passa, yo le respondo con el nombre que le han sacado las damas, y es don Fra[n]cisco Passapassa, que no quieren que pare en ellas. Y a don Diego, que me dixo que me podían dezir don Luys Milán de Piedraymán, le respondo q[ue] se le puede dezir do[n] Diego de Piedraçufre, pues tiene la co [lij-l-/a r/] -lor dél. Y a Ioan Fernández, q[ue] me apodó a perro escusero, le respondo con lo que le dize su muger: “Ioan Perromocero, que va tras moças carnicero”.

☞ Dixo don Francisco ☜

— Bien os hauéys pagado, don Luys Milán. Yo’s doy la mejoría si me dezís quién son las damas y por q[ué] me dixeron don Fra[n]cisco Passapassa.

Dixo don Luys Milán.

— Las damas no diré. La causa por q[ue] sacaron el nombre fue porq[ue] passando vos por allí os cantó la vna dellas este cantar: “*Passau yl tempo que fuy enamorado*”.

Dixo don Francisco:

— ¡Ay, que ya sé quién es! ¡Ay, que ya sé quién es!

Dixo don Luys:

— “Sospirastes Baldoýnos”, os podemos cantar.

Respondió Ioan Fernández:

— Yo quiero respo[n]der por mi amigo don Fra[n]cisco, que se ha passado a los franceses con vn suspiro. Y a vos, don Luys, se os puede dezir: “Vuestro Milán, señora, buela por la cola”.

Dixo don Luys:

— Y a vos, Ioan, se os puede cantar esto que siempre cantáys: “En horamala me perderéys, moças, para vosotras”.

❧ Dixo don Diego ❧

— Yo quiero departir estos motes, para q[ue] mejor acabemos el día. Vamos a casa de Ioan Fernández, q[ue] [h]ay vna visita de damas y son doña Mencía y doña Luysa, y do [iiiij-r-/a r/] -ña Violante y doña Castellana: quatro strellas. Y está[n] espera[n]do vna *Farça* q[ue], si verdad es lo que me han dicho, no puede ser sino muy ecele[n]te, por ser de don Luys Milán. Y entretanto que no viene, sacará vn soneto quien tan bien nos prouee dellos. Vamos, que a tal fiesta ya tardamos, porq[ue] halleguemos con tiempo para aguardar al duque y a la reyna, que viene[n] a fauorescer la fiesta de la señora doña Hierónyma.

I.2. Visita de damas

❧ Dixo don Luys Milán ❧

— Bien será, si os parece, que embiemos vn recaudo a la señora doña Hierónyma,

que sería desacato entrar en su casa sin licencia, por que no seamos tenidos por licenciados. Aunque su marido Ioan Fernández nos asseguraría como día de fiesta: ☞ “Que todos pueden entrar los q[ue] merescen lugar”.

Dixo Ioan Fernández:

— Bie[n] conoscéys a mi muger: ¡mejor fuera para marido! Yo me [h]auré de asegurar con vosotros de alguna riña, que Dios nos guarde della. No olvidemos en el recaudo a las otras damas, porq[ue] me valgan si reñimos mi muger y yo. Y ordenalde vos, q[ue] don Francisco [e]stá desordenado después que sospiró. Y don Diego piense en hazer vna buena entrada, por q[ue] yo la tenga co[n] mi muger.

Dixo don Luys:

— Pues assí mandáys que [iiiij-l] sea, yo lo haré. Paje, yréys a la señora doña Hierónyma y dezilde que estos caualleros y yo besamos las manos de su merced y de las otras señoras, y les suplicamos nos den lice[n]cia para visitallas, q[ue] no la q[ue]remos sino de su mano, aunque la daría la fiesta que se harán Ioan Ferná[n]dez y su merced.

Boluió el paje con la repuesta²⁰⁰ y dixo:

— Señores, las damas dizen que agora será fiesta por venir tales caualleros a ella, y que suban de manera que no abaxen.

☞ Dixo don Diego ☞

— Señoras, a mí se me han de dar estas albricias: las damas porq[ue] les truxe tales caualleros y los caualleros porq[ue] les he traydo a tales damas.

☞ Respondió la señora doña Mencía ☞

— Señor don Diego, las albricias que demandáys, a fiestas se os darán.

Replicó don Diego:

— Si a fiestas se me dan, d’aquellas q[ue] yo querría, siempre deudor le sería.

☞ Dixo don Luys Milán ☞

— Mucho tenemos que agradecer a don Diego, q[ue] nos dio parte de fiesta, que

²⁰⁰ respuesta

aunq[ue] no se nos haga, la ternemos.

☛ Respondió la señora doña Luysa ☛

— Don Luys Milán, con razón deuéys hazer gracias a quien os ha dado parte de fiesta, que seréys el todo della. [Iv-r]

☛ Dixo don Francisco ☛

— Señoras, si no adolesciera poco ha de vn suspiro, oyendo vn nombre de vna dama, yo cayera malo viendo aquí las que veo.

☛ Respondió la señora doña Violante ☛

— Señor don Francisco, estaos co[n] vuestro suspiro, que si es leal no's hará mal.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Con tan buena vista como esta, quien la tuuiesse en vna celada bien se podría justar y ganar precio.

☛ Respondió la señora doña Castellana.

— Señor Ioan Fernández, no queráys vista en celada, q[ue] no assegura, qu'es peligrosa armadura.

☛ Dixo don Diego ☛

— Señoras, si desseassen lo q[ue] don Luys Milán dessea, oyrían algún soneto suyo, que sus palabras son mejores que las obras de otro. Y desenojalde, q[ue] haze rostro de enojado por ser alabado. Mándenle que diga sonetos a damas, que por dezir “sonsonetos”, esse deue ser su desseo.

☛ Dixo la señora doña Mencía ☛

— Con licencia destas señoras, pues me lo mandan, diré. Si nuestros ruegos han de aprouechar, conformes serán nuestros desseos para oír tan buenas palabras como tienen sus obras. [Iv-1]

☛ Don Luys Milán respondió ☛

— Señora doña Mencía, con tan buen mandado, ¿quién no se dexara mandar? ☛
“Y a donde con obras se ha de seruir, no deue ser con palabras”. Y no se me enojen del “sonsoneto”, pues la fin no’s de enojar deste

SONETO

Es tan común burlar de quien os ama,
que deste mal, las más andáys dolientes
y no burláys, hablándolo entre dientes,
que sie[m]pre vays tras cieruos a la brama.
No’s mal dezir, lo qu’es pública fama,
ay vn refrán, común entre las gentes:
“Haz sie[m]pre bien y a quié[n] no pares mie[n]tes”,
que bien hazer da buena mesa y cama.
Pues es perder seguir vn mal camino
q[ue] va a parar al más profundo infierno,
¿por q[ué] queréys salir de vuestro estado?
Y aunq[ue] yo soy de merescer indino,
pues vos tenéys de mí todo gouierno,
tenga de vos no ser d’amor burlado.

☛ Dixo la señora doña Luysa ☛

— Señora doña Mencía, ¿qué le paresce cómo nos trata en este soneto don Luys

Milán de burladoras? Diziéndonos q[ue] las más de nosotras andamos dolientes deste mal, burlando de quien nos ama. Y por más en [Ivj-r-/a r/]-carescello dize que burlamos tan de ueras como los monteros del Rey don Alfonso yuan tras cieruos y ossos, según dize este cantar: “Tres monteros matan el osso, mo[n]teros son del Rey don Alfonso”. Y si él fuesse el osso, yo le cantarí: “Villanos le maten al osso”.

❖ Dixo la señora doña Mencía ❖

— Señora doña Luysa, parésceme que nos ha hecho mata cieruos y ellos no se dexa[n] matar por ser muy grandes corredores, q[ue] no ay saeta de amor q[ue] los alca[n]ce: ☞ “Que los hombres muy de burlas no puede[n] ser muy de ueras”. Y estos son los que toma[n] las burlas de ueras y las veras de burlas. Y desto que nos aleuanta, nunca nos pedirá perdón, pues escusa su pecado diziendo que no’s mal dezir d’aq[ue]llo qu’es pública fama, ser nosotras burladoras de quien nos ama; q[ue] es la mayor infamia q[ue] puede ser, pues la ley nos manda q[ue] amemos a quien nos desama. Cierto, él se yrá al infierno por donoso y no le valdrán sus donayres para salvarse de las penas q[ue] a los infamadores dan.

❖ Dixo la señora doña Castellana ❖

— Pues lo bueno es q[ue] se nos ha hecho consejero, dizie[n]do que sigamos aquel refrán q[ue] dize: “Haz sie[m]pre bien, y no mires a quie[n]”. ☞ “Que bien hazer da buena mesa y ca [Ivj-l-/a r/] -ma”. Tras esso anda él y meresce, por lo q[ue] nos aleuanta, que l’amor le dé cama de galgo y mesa de hospital.

❖ Respondió la señora doña Viola[n]te:

— Él verná a ser confessor, pues nunca fue mártyr en amores. Hermitaño de Monte Oliuete le querría ver, q[ue] yo yría a co[n]fessarme con él, pues preýca tan bien como veys, diziendo q[ue] yremos al más profundo infierno si no vamos por el camino de su voluntad, y es que amemos a quien nos ama. Y deue ser que a él le deue yr mal en amores y querría ser amado, como muestra a la fin del soneto, diziendo a su dama que pues ella tiene el gouierno suyo bien mandado y enfrenado, hecho cauallo de amor, q[ue] no le

ensille burla[n]do dél, como hazía Laura a su Petrarcha; q[ue] lo goneruaua²⁰¹ como a cauallo bie[n] enfrenado, que en desma[n]darse de co[n]fiado, le daua vna çofrenada, y en acouardarse de triste, le afloxaua la rie[n]da, según nos contaua don Luys Milá[n] vn día delante su Margarita, q[ue] de velle muy triste le dixo: ‘Alégrate, que pues escriues como el Petrarcha, yo leeré tus obras como Laura’.

☞ Dixo don Diego ☜

— Señoras, mudar de bien en mejor es gra[n] cordura. Si parece a vuessas mercedes va [Ivij-r-/a r/] -mos al Real y presentemos al duque y a la reyna la *Farça*. Y nosotros haremos otra con sus damas, por q[ue] sepan nuestro palacio ser tan bueno como el suyo.

Respondió la señora doña Mencía:

— Señor don Diego, yo soy de su parescer. ☞ “Que tan bueno es mudar de bien en mejor, como es malo de mal en peor”. Ya querría q[ue] [e]stuiésemos allá por meter la guerra en casa ajena y sacarla de la nuestra, pues aquí ya [e]staua començada contra don Luys Milán y sus valedores. Y vos, señor don Diego, empeçaréys la scaramuça con las amazonas de la reyna q[ue] pelean, dizie[n]do que no se pueden dezir damas sino las de palacio. Y nosotras entraremos a pelear con ellas, como a valedoras vuestras.

Dixo don Diego:

— Señora doña Mencía, con tal valença la victoria tenemos cierta. Vamos, ☞ “Que mucho se gasta en tardar lo q[ue] se deue essecutar”.

II. Prácticas escénicas cortesanas

II.1. Llegada al Palacio del Real

— He aquí el Duque, que ya sale del Real. A buen tiempo hallegamos. Señor, mande vuestra Excellencia que se haga la *Farça* en el Real y será sacar de necessidad a don Luys Milán, que las damas que traemos hauían mouido vna scaramuça co[n]tra él, que no podía acampar de muerto o preso. Y pues aquí verá cara de Rey, será saluo, puesto

²⁰¹ governava

que ☞ “más vale ser buen [Ivij-l] preso q[ue] mal libertado”.

Dixo el Duque:

— Bien me parece lo que hauéys determinado. Yd al apear de la Reyna.

Ioan Fernández llegó primero y dixo:

—Vuestra Alteza síruase de mí para tablas de apear y seremos el Christóual y el Iesús, pues siempre le tiene en la boca qua[n]do me vee, como si yo fuesse el enemigo.

☞ Dixo la Reyna ☞

— Por mi fe, yo no me fiaría de vos, por vn refrán q[ue] dizen en valenciano doña Hierónyma. Adeuinaldo y respondió a vuestro marido, que yo no acertaré.

☞ Respondió la señora doña Hierónyma.

— “Més val ase que’ m porte q[ue] cauall que’ m derroque”. No sé si acerti a dir lo q[ue] vostra altesa volia.

Dixo Ioan Fernández:

— Mirad q[ué] duda para dezir mal del marido, sí hauía de acertar la muger.

Dixo don Diego:

— Vuestra Alteza y su Excelle[n]cia séa[n]nos juezes quié[n] terná más razón, o las damas de su casa o las de Valencia, en lo que diremos. Señora doña Beatriz de Osorio, vuessa merced y estas otras señoras de palacio lo quieren ser tanto, que emprenden a defender que no se pueden dezir damas sino las que están en él. Y seréys la torre de Babilonia, que quiso subir tan alto quanto [Ivij-r] abaxó. ☞ “Que no se deue començar lo que no se puede acabar”.

☞ Respondió la señora doña Beatriz ☞

— Don Diego, pues dezís q[ue] somos la torre de Babilonia, vos soys el que la mandó hazer, q[ue] de soberuio era vn Lucifer. Lo de nosotras no es soberuia, sino ley.

☞ Dixo don Francisco ☞

— Señora doña Beatriz, ☞ “No puede ser ley lo que en ley no [e]stá”. En Castilla deue ser hecha solo para contra Valencia, que según las gentes dizen, suegra y nuera son entrambas.

☛ Dixo la señora doña Ioana de Guzmá[n].

— Don Francisco, en Castilla no hazen leyes para co[n]tra Valencia. Y si yo la hiziesse diría: “Don Francisco y burlador, padre y hijo son entrambos”.

Dixo Ioan Fernández:

— Si vuessa merced hiziesse essa ley, aquí le harían otra q[ue] diría: “Doña Ioana de Guzmán, ley no tiene a su galán”.

☛ Dixo doña Ioanilla de Dicastillo (y es esta, a quién la reyna dezía marido).

— Reyna, pues le soy marido, si más çufre esta porfía, de vos me descasaría.

La Reyna le dixo:

— Doña Ioanilla, no lo tengo a marauilla que ley no quieras tener en marido ser.

[Iviiij-1]

☛ Dixo la señora doña Merina de Touar:

— No hablemos más de leyes, q[ue] en los ho[m]bres se perdieron, y boluamos en lo q[ue] primero hablamos: que en Castilla no se llama, si no es de palacio, dama.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Señora doña Merina, mucho va esso al reués: ☞ “Que el palacio no haze dama sino la que dama es”.

☛ Dixo el Duque ☛

— No se hable más desto, q[ue] don Luys Milán me ha quitado de la boca lo q[ue] yo quería dezir. Y vuestra alteza, pues es juez co[n]migo, no sea amiga del amigo de

passió[n], sino enemiga del enemigo de razón.

☞ Dixo la Reyna ☞

— Yo no me apartaré de la razón, que por mis damas no quiero tener pasión, sino por do[n] Pedro Milán, que es mi galán.

☞ Dixo la señora doña Mencía ☞

— Pues su excellencia y alteza han determinado q[ue] passemos por damas, passaremos a seruir las como galanes, que yo quiero requebrarme con la señora doña Beatriz de Osorio, q[ue] es tan hermosa que es muy poco hazella rosa.

☞ Respondió doña Beatriz de Osorio ☞

— Señora doña Mencía, los ojos que nos verán, nunca vieron, y los q[ue] os vieron, me [K-r/a r/]-nos, si no's conocieron.

☞ Dixo la señora doña Luysa ☞

— Señora doña Ioana, si yo fuesse tan galán como vos soys muy galana, sería el mejor Guzmán por tal Guzmana.

☞ Respondió doña Ioana de Guzmá[n] ☞

— Señora doña Luysa, no's dirán como al frisado: “Cayó la frisa y queda la risa”, pues soys brocado.

☞ Dixo la señora doña Violante ☞

— Señora doña Merina de Touar, quien a vos ha de lleuar muerto no estará en marina de vuestra mar.

☞ Respo[n]dió doña Merina de Touar ☞

— Señora doña Violante, pues soys otra Bradamante. querría ser para vos otro Rugier.

☞ Dixo la señora doña Castellana ☞

— Señora doña Ioana de Dicastillo, mucho quedará vfano quien será de su castillo el castellano.

☞ Respondió la señora doña Ioana ☞

— Señora doña Castellana, de mi dedo soys anillo. Vos seréys de mi castillo castellana.

☞ Dixo don Diego ☞

— Estos amores que se dizen las damas de Valencia con las del Real se encienden mucho. Ioan Fernández, pues soys llora [K-l-/a r/] -dor en amores, llorad y matarán vuestras lágrimas este fuego.

☞ Respondió Ioan Fernández ☞

— Don Diego, mejor sería matalle con el yelo de vuestra frialdad, pues os pueden oy cantar: “Fuente fría, fuente fría, soys, señor”. Pues atrauessáys con hombres donde ay damas de primor.

II.2. *Farsa de las Galeras*

☞ Dixo don Francisco ☞

— Yo voy por la *Farça*, para atajar la q[ue] hazen don Diego y Ioan Fernández. Y

no será menester, que ya me parece que entran. Todo el mundo [e]sté atento y sin mucho reýr, que don Miramucho, que es el Milán, si reýmos demasiado nos terná por hombres de farça y burlará de nuestras risadas con aquello que dize: ☞ “Vn reýr demasiado juzga[n] por muy alocado”. Guardemos, pues, la auctoridad y verguença, q[ue] donde se pierde, tarde se cobra. Y callemos, que ya comiençan.

¶ EL CAPITÁN DE
las galeras de la Religión de
Sanct Ioan comiença
y dize: [Kij-r]

Duque, todo rey sin falta,
oy son justos veynte días
que con grandes alegrías
partimos todos de Malta.
Y saliendo de Ysladeras,
dio al traué la capitana
y las otras tres galeras:
con fortuna tan de ueras
van corriendo tramontana.

La fortuna ya passada,
fletamos vn bergantín
y embarcámosnos a fin
para hazer esta jornada
Medio día no passó
que acudió griego y leuante
y en vn punto nos echó,
que sueño me pareció
ser tan presto en Alicante.

Demos gracias a Dios
y hazer siempre buena cara,
pero, ¿quién se alegrara
sino en ver, señor, a vos?
Caualleros esforçados,

hagamos cara de hierro,
que tras casos desastrados
parecer regozijados
nadi lo terná por yerro. [Kij-l]

Si hacemos de donosos
No's deuéys marauillar,
que assí suelen espantar
la fortuna valerosos.
Y fortuna, de spantada,
en no darnos cata della,
nos ha puesto en tal posada
que si es el Real nombrada,
es por quien oy posa en ella.

Lo que agora diré yo
es de [e]star enamorado,
que si el mar no m'[h]a [a]negado
fue por quien negado só.
Y tened esto por cierto,
como es muy cierto el morir,
que la mar como a muerto
por echarme a tan buen puerto
he cobrado aquí el biuir.

❁ Dixo otro comendador ❁

Perdone sobre ste passo
por la parte que me toca,
que no's bien calle mi boca
pues d'amores me traspaso.
Si no me negó ste mar
fue tan bien por ser negado
en aquella del amar,
donde amor haze tragar
el morir que ya he tragado. [Kij-r]

☛ Dixo otro comendador ☛

¡Ay amor! ¿Yo qué diré?
Habla tú por mí agora:
negóme vna señora
que yo nunca la negué.
Y al tiempo que me negaua
en mi alta mar d'amor,
de lo mucho que lloraua
vn paje se me ahogaua
si no fuera nadador.

☛ Dixo otro comendador ☛

No's mi pena assí tan poca
como la que s'[h]a contado,
pues de sed me só ahogado
teniendo el agua a la boca.
¿Como me negara aquí,
en aquesta mar salada,
pues huye el agua de mí,
si por la que no beuí
siento mi vida negada?

☛ Dixo otro comendador ☛

Nunca fuera acontecido,
ni jamás ojos lo vieran,
que los peces me comieran
siendo ya d'amor comido.
Qué donosa cosa fuera,
todo fuera por demás,
que ballena me comiera,
y si fuera, que tal fuera
verme por vos vn Ionás. [Kij-1]

☛ Dixo otro comendador ☛

Yo solo fuy sabidor
de lo que nos sucedió,
pues a mí me apareció
por Santelmo el Dios d'amor.

Díxome que no quisiese
esta aparición contar,
porque en tal fortuna viesse
quien sería el que dicesse:
“Amor no's puede salvar”.

☛ Dixo otro comendador ☛

Pensamientos fueron vanos,
si no en mar d'amor negarnos,
pues no podemos negarnos,
muertos d'amorosas manos.

Pues negar no nos podemos,
mártyres enamorados,
de reír es que pensemos,
por mucho que naeguemos,
que podamos ser negados.

☛ Dixo otro comendador ☛

Mucho fuera gran dolor
que muriéramos negados,
siendo tan enamorados,
si no fuera en mar d'amor.

Y pues no podía ser,
ya yo estaua confiado,
que no me podía perder:
que en la mar de mi querer
ya estoy hecho vn pescado. [Kiiij-r]

♣️ Prosigue el Capitán ♣️

Como al Ecco parecieron,
desculpados son, señor,
que en oír hablar d'amor
todos ellos respondieron.
Y también porque se vea
que coxquean en amar,
que coxo d'amor no affea
quando la dama no's fea
la que haze coxquear.

Las damas por quien andamos
en amores tan de ueras
vienen en las tres galeras
por ver cómo peleamos.
Peleando en su presencia
seremos fuertes guerreros
contra toda otra potencia,
que no hallan resistencia
amadores caualleros.

Suplicamos su excellencia
por vn correo, sin tardar,
mande luego atalayar
por la costa de Valencia.
Que de todos tomen lengua
si [h]aurán visto las galeras,
porque algún auiso venga,
que sería muy gran mengua
descuydarse en las deueras. [Kiiij-1]

Gilot y Ioan de Seuilla
podrán yr en tal despacho,
que harán muy poco empacho

al cauallo ni a la silla.
Tan ligeros siempre [e]stán
de cabeças y de pies
que sin duda bolarán
y por donde passarán
cada qual dirá quién es.

Mándeles, señor, venir,
vaya vn paje bien criado,
tráyanles mucho a su grado
los que han de hazer reýr.
Si me da la comission
presto los despacharé,
porq[ue] hare la prouision
más conforme a la razón
que yo en ellos hallaré.

Manda el duque que partáys
para hazer luego vn viaje
por correos de auentaje,
pues siempre en todo boláys,
Yréys hasta a Gibraltar,
muy en seso y muy de ueras,
orillas siempre a la mar,
y mandad atalayar
si verán nuestras galeras. [Kv-r]

♣ BVELVEN IOAN DE

Seuilla y Gilot y dizen que vna ar-
mada de Turcos han tomado las tres
galeras, y están en Denia,
y dize el capitán:

¡A consejo!, ¡a consejo!
Que bien será menester
dadme todos parescer,

cada qual como hombre viejo.
Que el consejo en perfición
en los viejos floresció,
que en moços ay confusión,
si no fue el de Scipión
quando a Roma libertó.

☛ Dixo otro comendador ☛

Caualleros de Sanct Ioan,
oyan todos este mote:
“¡A las armas, moriscote!”,
que bien menester serán.
Por armas quiero mi dama
del turco que la tuuiere,
que ganalla por la fama
es mejor que por la cama:
véngame lo que viniere.

☛ Dixo otro comendador ☛

Yo pedir quiero la mía,
que no biuo ya sin ella,
porque [e]star tanto sin vella
ya parece couardía. [Kv-1]
Batallar será por fe,
pues por fe será el motiuo.
Y si muero, ganaré;
y si preso, ya yo sé
a qué sabe ser catiuo.

☛ Dixo otro comendador ☛

Yo también no veo el hora,
pues que sé que ha de vencer
la que m'[h]a de dar poder

para hazella vencedora.
Ella es la que vençerá.
con su fuerça y mi persona,
pues a mí vencido m'[h]a
desta suerre²⁰² días ha
mi dulce braua leona.

☛ Dixo otro comendador ☛

Por metelles más espanto,
vamos presto, que ya's tarde,
que me dirá de couarde
mi señora en tardar tanto.
¡Suenen, suenen nuestras mallas!
¡Vaya, vaya muy de veras!
Peleemos por ganallas
y será vencer batallas
y cobrar nuestras galeras.

☛ Dixo otro comendador ☛

Ya veys que siento en tardar.
Pues, ¿qué traygo yo en mis armas?:
“Mis arreos son las armas,
mi descanso es pelear”. [Kvj-r]
Mi costumbre esta es,
por vencer al dios d'amor.
Ya veys si será gran pres
libertar la que después
puede hazerme vencedor.

☛ Dixo otro comendador ☛

202. suerte

Yo también d'armas me arreo,
peleando por vencer,
pero no para offender
la que causa mi desseo.
Esta es ya mi condición,
mi señora la causó,
pues ya veys si es gran razón
para salir de prisión
que la dexé presa yo.

♠ Dixo otro comendador ♠

Mi señora, ¿qué dirá?,
¿qué podrá dezir de mí,
sino que si stoy aquí
es por no star todo allá?
Este mote contradize,
que por oración lo digo,
pues que por ella lo hize,
siempre mi boca lo dize:
“Quando menos, más contigo”.

♠ Dize el capitán ♠

Pues tenéys tanto en memoria
cada vno vuestra dama,
caualleros de gran fama,
yo's prometo la victoria. [Kvj-l]
Yo no quedo en la posada
de gana de verme en ello:
primero será mi spada,
por quien mi vida colgada
tiene siempre de vn cabello.

♠ VA EL CAPITÁN

y viene con los Turcos, con quien

han de combatir los comendadores
vno a vno, para lo que vereys. Y dize:

¡Caualleros, sedlo en todo!
Ya veys qu'el turco me spera.
Si Dios quiere que aquí muera,
regíos con muy buen modo.
Turco, buéluete christiano
y dame mi linda amada,
que [e]sto te será más sano;
y si no, pon luego mano
como yo pongo a mi spada.

☛ Vence el Capitán al Turco y cobra su dama Griega, y dizele:

Gracias hago a mi Dios,
gran victoria me ha dado,
pues que vos la hauéys ganado,
que yo no venço sin vos.

☛ Respóndele su dama ☛

Cauallero de verdad,
de muy alto corazón,
siempre stuue en libertad,
porque en vuestra gran bondad
nunca se siente prisión. [Kvij-r]

☛ Pelea otro comendador ☛

Si tan turco más no fuesses
como hasta aquí has sido,
harás muy mejor partido
si mi dama me boluieses.
Y si no, pon mano luego

al espada, como yo,
y verás que si te ruego
es porque no vayas ciego
para aquel que te crio.

☛ Dize a su dama ☛

Vuestra es esta mi victoria.
Vos, señora, la vencistes,
pues que siempre lo tuuistes
de vencer en mi memoria.

☛ Su dama responde ☛

Cauallero, vuestra es.
Nunca vos seréys vencido
de valiente y muy cortés,
porque muy tarde verés
cortesano ser perdido.

☛ Pelea otro comendador ☛

Turco, oye lo que digo:
dexa tu secta enemiga
y a mí, buélume mi amiga;
yo boluerm'[h]e tu amigo. [Kvij-1]
Y si no, guarte de mí,
que de ti guardado [e]stoy,
que la ley en que nascí
me defenderá de ti
por la fe que yo le doy.

☛ Dize a su dama ☛

Gracias a Dios verdadero
mi dama lleuó el mejor,

qu'ella ha sido el vencedor
siendo yo su prisionero.

☞ Su dama responde ☛

Cauallero, vos vencistes
a mí y al turco en verdad:
a él, pues que lo rendistes,
y a mí, porque causa distes
de cobrar yo libertad.

☞ Pelea otro comendador, y dize ☛

Lástima tengo de ti,
siendo tan turco en tu ley;
yo terné contigo ley,
si tú la ternás con mí.
Déxame mi dama ya,
que contigo va corrida,
y si no, aquí estará
quien dexártela hará
o te dexará la [vi]da. [Kvijj-r]

☞ Vence al Turco, y cobra su
dama Griega, y dizele:

Señora, ser no pudiera,
pues que fuera sin razón,
ser vos en mi corazón
y que turco me venciera.

☞ Respóndele su dama ☛

Cauallero vencedor,
a vos se ha de atribuyr,
que teniendo tanto amor

no hauía matador
sino vos hazer morir.

♣ Pelea otro comendador y dize ♣

Turco, no lo seas tanto
y conuírtete a Dios,
y pornase entre los dos
paz con l'Espíritu Sancto.
Y por dama cobrarás
la Reyna virgen María
y mi Griega dexarás,
y si no, conoscerás
que rogar no's couardía.

♣ Gana en el combate a su
dama y dizele:

Señora, Dios que os crio
permitió lo que ha sido,
que si el turco fue vencido
vos soys la que le venció. [Kviiij-1]

♣ Respóndele su dama ♣

Cauallero para dos,
aunque fuessen más romanos,
hazed gracias a Dios,
que no se dirá por vos:
“Más tuuo lengua que manos”.

♣ Pelea otro comendador y dize ♣

Yo ternía por mejor,
turco, que te conuirtieses
y mi dama me boluieses,

porque toda es desamor.
Créeme que yo lo sé:
déchala, que's muy ingrata,
y si no, aparéjate,
que tal qual la cobraré,
aunque más y más me mata.

☞ Cobra su dama y dízele ☜

Lo que dixé engaño era,
señora, para engañar,
que de vos salie el matar,
si el turco aquí muriera.

☞ Respóndele su dama ☜

Buen cauallero engañoso
y muy sabio en combatir,
vuestro engaño gracioso
a vos hizo uenturoso
y a mí me hizo reýr. [L-r]

☞ Pelea otro comendador ☜

¿Quién te puso en tal fauor,
turco malauenturado?
¿Quién te hizo enamorado,
siendo el mismo desamor?
Déxame mi dama, can,
que no's huesso de roer;
buéluesela a su galán,
que tus ojos no verán
que yo te la dexe ver.

☞ Díze a su dama ☜

Vos, victoriosa dama,
soys semblante al amazona
que al gran Héctor en persona
quiso ver por su gran fama.

☞ Respondele su dama ☛

Si yo el amazona soy,
vos soys Héctor ciertamente,
que si tal renombre os doy
es por lo que hezistes hoy
contra vn turco tan valiente.

☞ Pelea otro comendador y dize ☛

Pues que cada qual venció
a su turco con gran fama,
turco, buélume mi dama
pues que para mí nasció. [L-1]
Y si no, sé combidado
que, si me acampares biuo,
nunca serás libertado,
por hauer tú catiuado
a quieu²⁰³ me tiene catiuo.

☞ Cobra su dama y dízele ☛

Mi señora, ya me véys
que vos misma os libertastes.
Vos soys la que peleastes,
pues que todo lo vencéys.

☞ Respondele su dama ☛

203. quien

Cauallero, no burláys
mucho; gran verdad dezís,
que los que d'amor penáys
fuerças son con que matáys
las fuerças con que morís.

☪ QVEDAN VENCI-
dos los Turcos y catiuos, y re-
quiebránse los Comenda-
dores con sus damas:

☪ Cauallero ☪

¡Qué triumpho!, ¡qué victoria
toda de gloria tan llena!
Ganar damas para pena,
que la pena toda es gloria. [Lij-r]

☪ Dama ☪

Cauallero, bien mostráys
quánto en todo merescéys,
pues que tanto nos honrráys,
que las penas que passáys
por gran gloria las tenéys.

☪ Cauallero ☪

Diga qué sintió, señora
ver a sus pies d'un reués,
quando el turco vio a sus pies
siendo dél triunfadora.

☪ Dama ☪

Lo que yo podré dezir:
alabar, señor, a Christo,
que entre la muerte y biuir,
vos me hauéys hecho reýr
que en tal caso no s'[h]a visto.

♣ Cauallero ♣

Señoras, bien es saber
cómo's fue de seruidores,
y a los turcos de fauores,
que otro no podía ser.

♣ Dama ♣

A mi turco le ha ydo
como vos lo hauéys gustado,
que, según me ha temido,
tan mandado l'[h]e tuuido
que jamás s'[h]a desmandado. [Lij-1]

♣ Cauallero ♣

Yo también tengo vn dolor,
pues ser otro no podía,
que fauor al turco haría
más de miedo que d'amor.

♣ Dama ♣

Esso no pudiera ser,
que de miedo yo le amasse,
que sperando su valer
no tenía que temer
que más no me assegurasse.

♠ Cauallero ♠

Turcos requiebros dirían,
turcos tan enamorados.

♠ Dama ♠

No merescen ser burlados,
pues que tanto nos querían.

♠ Cauallero ♠

Celos querría tener,
si licencia me days.

♠ Dama ♠

Bien los hauéys menester,
pues mostráys menos querer
de lo que, señor, mostráys.

♠ Cauallero ♠

Señora, ¿qué le presentó
el turco, su seruidor? [Lijj-r]

♠ Dama ♠

Lo que pudo y buen amor,
pues con obras lo mostró.
L'arco y flechas que trahía
en mis manos todo staua.

♠ Cauallero ♠

Ya vuesa merced tenía
arco y flechas, pues hería
con los ojos que miraua.

♠ Cauallero ♠

Señora, ¿quién me dirá
este tiempo que no's vi
si os acordastes de mí,
que yo siempre stuué allá?

♠ Dama ♠

Nadi os lo dirá, señor,
como yo con más razón,
pues perdí todo temor
confiando en la valor
de vuestro gran coraçón.

♠ Cauallero ♠

¡O, quién supiesse, señora,
si sentistes vnos tiros,
no de bronzo, mas sospiros
que os tiraua cada hora! [Liiij-1]

♠ Dama ♠

Sí sentí, pues hallegaron
las pelotas hasta mí
y a los turcos espantaron,
qu'en mi boca retumbaron,
que por Ecco os respondí.

♠ El capitán ♠

¡Ea ya, señores, ea!
¡Vamos, vamos a dançar!
Porque yo quiero storuar
con dançar esta pelea.
Sea trisca, si querrán,
y cantemos en la fiesta,
y las damas callarán
y callando mostrarán
que'l callar dan por repuesta.

♣ Dama ♣

Fiesta de tanto plazer
no se puede festejar
con baylar y no cantar
por vengarme en responder.

♣ Cauallero ♣

Damas que vengarse quieren,
pues no quieren amistades,
respondan lo que quisieren,
que, pues matan y no mueren,
cantar quiero las verdades. [Liiij-r]

♣ Canta el cauallero ♣

“En mi gesto se os amuestra
gran amor
y en el vuestro, a culpa vuestra,
[h]ay desamor”.

Siempre [e]stoy mirando al cielo
quando yo no's puedo ver,
y vos daysme por plazer

del pelillo, pelo a pelo.
“Callo y mi gesto os amuestra
gran amor
y en el vuestro, a culpa vuestra,
[h]ay desamor”.

☛ Repuesta de la dama ☛

Si en el gesto se ha de ver
quánto queréys,
poco mostráys el querer
que me tenéys.

Vos mostráys en vuestro gesto
que tenéys muy poco amor,
que tan sano seruidor
no podrá [e]star mal dispuesto.
Ya por vos no puede ser
que amor mostréys,
pues que nunca por querer
enflaquescéys. [Liiij-l]

☛ Canta otro cauallero ☛

“Yendo y viniendo
voyme enamorando,
vna vez riendo
y otra vez llorando”.

No's la de mí, ciego,
voluntad pequeña,
más arde mi fuego
si le añaden leña.
Vánmela añadiendo
mis ojos mirando,
“vna vez riendo

y otra vez llorando”.

♣ Repuesta de la dama ♣

Quando más os veo
yr apasionado,
“más y menos creo
que [e]stáys namorado”.

Más amor y menos
veo en su manera,
más amor de fuera
y de dentro menos.

Soys otro Theseo
muy falsificado,
“más y menos creo
que [e]stáys namorado”. [LV-r]

♣ Canta otro cauallero ♣

“Quando más y más os miro,
más suspiro”.

Tanto tengo que mirar
en su gesto muy hermoso
que me haze sospirar,
pues no soy su venturoso.

Si me quiero retirar
“de miraros como os miro,
más suspiro”.

♣ Repuesta de la dama ♣

Si os creyese cantarí:
“Sospirastes, Baldoýnos,
las cosas que yo más quería”.

No tengo mucha razón

de cantar este cantar,
pues que vuestro sospirar
muy falsos sospiros son.
Si nos corréys cantaría:
“Sospirastes, Baldoýnos,
las cosas que yo más quería”.

♣️ Canta otro cauallero ♣️

— ¡Ay, que me matáys!
— Cauallero, ¿qué tenéys?
— Señora, ¡muerto m’[h]auéys!
— Por mi vida que os burláys”. [Lv-1]

—¿Cómo puedo yo burlar
burlas que son tan de veras?
Pues matáys de mil maneras
para más enamorar,
“¡cruelmente me matáys!
— Cauallero, ¿qué tenéys?
— Señora, ¡muerto m’[h]auéys!
— Por mi vida que os burláys”.

♣️ Respóndele su dama ♣️

— Cauallero, burlador.
— Más lo soys vos, mi señora.
— ¿Para qué os burláys d’amor?
— Porque vos soys burladora.

— Huélgome que lo otorgáys,
no hauéys menester tormento.
— Por vida vuestra que miento,
que vos soys la que burláys.
— ¿Para qué os burláys d’amor?
Tened verguença en mal[h]ora.

— Más burláys vos, mi señora,
que yo no soy burlador.

♣Canta otro cauallero ♣

“¡Vaya, vaya en hora mala,
vaya, vaya!”

He perdido mi dormir
y no le quiero cobrar,
porque más quiero morir
que biuir para penar. [Lvj-r]
No lo quiero más buscar,
¡sí Dios me vala!
“¡Vaya, vaya, en hora mala,
vaya, vaya!”

♣ Repuesta de su dama ♣

“¡Venga, venga en hora buena,
venga, venga!”

Dizen si quiero vn truan
que burla de seruidores,
burlara de mi galán,
que quiere morir d’amores.
Dalles ha, pues son traýdores,
mala strena.
“¡Venga, venga en hora buena
venga, venga!”

♣Canta otro cauallero ♣

Loco stoy del mal que siento,
piedras me hazéys tirar.
“Búscame mi entendimiento,

yo no lo quiero cobrar”.

Mucho más vale ser loco
que morir con la cordura;
yo moría poco a poco
y ora biuo con locura.
Con ser loco stoy contento
pues no siento mi penar.
“Búscame mi entendimiento
yo no lo quiero cobrar”. [Lvj-1]

♣ Repuesta de su dama ♣

Vn loco tengo donoso
por amar:
“no quiere el seso cobrar”.

Yo querría que sanasse,
vale buscando su seso.
Tírale piedras y vasse
como si fuesse sabueso.
Muestra tener más reposo
en loquear:
“no quiere el seso cobrar”.

♣ Canta otro cauallero ♣

Con dolores descortes
voy cantando por las calles:
“Mala la vistas, franceses,
la caça de Roncesvalles”.

Tengo mal francés d’amor,
qu’es peor que mal francés,
que jamás curado es
sino de quien da el dolor.

Deste mal ha muchos meses
que me sienten por las calles:
“Mala la vistas, franceses,
la caça de Roncesvalles”.

♣ Repuesta de su dama ♣

“¡Buena pro os haga, señor,
buena pro!
¿Mal francés tenéys d’amor?
¡Tenéoslo!” [Lvij-r]

Mal francés d’amor no sé,
buscad quien os l’[h]a pegado.
Yo no’s tengo enamorado,
que nunca vistas porqué.
“¡Buena pro os haga el dolor,
buena pro!
¿Mal francés tenéys damor?
¡Tenéoslo!”

♣ Canta otro cauallero ♣

“No sé qué me digo,
no sé qué me hago:
dame amor vn higo
y tó mole por pago”.

Tal os pague amor
a quantos burláys,
pues que no tragáys
higos por amor.
“Ya no [e]stoy connigo,
no sé qué me hago,
dame amor vn higo
y tó mole por pago”.

♣️Respóndele su dama ♣️

Si lamor no's da vn higo,
“yo's daré vna castañeta,
pues tenéys falsa riseta
de enemigo”. [Lvij-l]

Vos tenéys muy buena paga,
pues que de burlas seruíis;
buena pro, señor, os haga,
ya que todo os lo reýs.
Vuestra cara es el testigo:
“tomad vna castañeta,
pues tenéys falsa riseta
de enemigo”.

[♣️ El Capitán ♣️]

No más trisca y acabemos
con tener deuida ley:
pues vieron cara de rey,
a los turcos libertemos.
Y mandémosles baylar,
pues su mal boluió alegría,
que no sentirán pesar,
pues se vean libertar
para boluerse a Turquía.

Turcos, pues lo merescéys,
cobrad vuestra libertad,
y si lo mandáys, baylad
como en Turquía soléys.
Y por más regozijar
día que tan día fue
que en plazer boluió el pesar,

le podremos acabar
con vn torneo de pie. [Lviiij-r]

Esso es lo que hazer deuemos:
¡vamos por las armas, vamos!
Pues con armas nos honrramos,
con las armas acabemos.
Y vosotros no dexéys
de baylar, pues dáys plazer,
que también paresceréys,
con el bayle que haréys,
que podréys entretener.

● ACABADO EL TOR

neo, se acaba la *Farça* con
esta copla:

Si nos da, señor, licencia,
boluemos hemos a Malta,
aunq[ue] parece que falta
vista en no ver su excellencia.
La fortuna que passamos
passaremos en no veros,
que si dulce lo gustamos,
muy amargo lo speramos
lo que se pierde en perderos.

II.3. Comentario de la *Farsa*

♣ Dixo el Duque ♣

— Don Luys Milán, bien hauéys mostrado que no son farças las que vos hazéys, pues de vuestras burlas se pueden sacar auisadas veras y de las veras auisadas burlas, como mostraron “los comendadores, [Lviiij-l] por mi mal os vi”. Que esto puede cantar Ioa[n] Fernández, vuestro competidor, pues los vio para tener embidia de vos, por

hauellos hecho tan cortesanos en las burlas como en las veras.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Si las de vuestra excellencia no fuessen burlas para fauorescer, creería que son veras para burlar, que de reyes es, burlando, hazer mercedes, como oyrán en este cuento: “Nuestro vale[n]ciano Peñarroja, comendador de Christus, biuiendo con el Rey Manuel de Portugal, fuele a demandar casamiento, y díxole: ‘*Dezey, Comendador, ¿hauéys casado por trato o por amores?*’. Y respondióle: ‘No, señor, sino por trato’. Y el rey le dixo: ‘¿E vídevos ella?’. Quiso dezir con esta burla q[ue] si le hauía visto ella antes de casar, siendo tan feo, nu[n]ca le tomara por marido; y si hauía casado por amores, creyéralo, pues no ay amor feo. Y después de [h]auer burlado co[n] él, le dio más delo q[ue] dema[n]dó, ☞ “q[ue] burlas de reyes, mercedes son”.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Don Luys Milán, las burlas de su excelle[n]cia lo han sido para mí y no para vos. Pues me ha dicho que vi los comendadores de vuestra *Farça* por mi mal, para tener embidia de vos. Y téngola, pues hauéys [M-r] sabido hazer lo que os diré con este roma[n]ce:

Más pesar he de vos, conde,
pues no soys de embidiar
en armar las cortesanas
damas para farcear.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Ioan Fernández, lo que yo hize de burlas, vos lo hazéys de ueras, como en este co[n]traromance al vuestro oyréys:

Siempre os vi, señor don Ioan,
armado de cortesanas
contra damas muy galanas,

por ser muy baxo galán.

☞Dixo don Diego ☜

— No tenéys razón, Ioan Fernández, de buscar tachas donde no las [h]ay, q[ue] os tacharán “Tachador real, de cortes parecéys”, o “Coraçero”, en poner tachas en la coraça de don Luys Milán, tenie[n]do tan fuertes launas de respuestas, q[ue] no las passarán vuestros yerros, que por ser de amores baxos, cuentos son para burlar.

☞ Dixo don Francisco ☜

— Don Diego, bien hauéys defendido a don Luys Milá[n], vuestro amigo. Perro ropero me hauéys parecido, de aquellos q[ue] les dizen: “¡Guarda la ropa, guarda la ropa!”.

Dixo la señora doña Beatriz de Osorio:

— Señora doña Mencía, donoso ha sido don Francisco, que a don Luys Milán ha hecho hazer “Risa de perro”. Y merescería [M-I] que se quedasse con ella, pues los mofadores parece que regañan riendo, quando quieren mofar.

☞Dixo la señora doña Mencía ☜

— Señora doña Beatriz, no puede parescer don Luys Milán a lo que no paresce: que no sie[n]do perras sus cosas, haga “Risa de perro”. Más paresce a “Risa de corte”, ☞ “que risas de auisados, reprehensiones son”.

☞Dixo la señora doña Violante ☜

— Señora doña Merina de Touar, ¿qué le paresce destas dos lanças, que han corrido estas señoras? ¿A quién daría vuessa merced la mejoría? ☞ “Que el merescimiento no deue [e]star sin precio”.

☞ Dixo doña Merina de Touar ☜

— La señora doña Mencía corrió mejor lança, pues socorrió a don Luys Milán, q[ue] [e]staua corrido de verse apodado a “Risa de perro”, por hauer sido mucho reydo. Y la señora doña Beatriz de Osorio no corrió mala lança, pues corrió a don Luys Milán, que ha sido echar lança en Fez. Lo que yo les doy es lo que se traen consigo: ☞ “que el merescimiento no [e]stá sin precio”.

☞ Dixo la señora doña Luys ☞

— Señora doña Ioana de Guzmán, adeuinar querría lo que vuessa merced piensa y [Mij-r] deue ser, que tiene muy risueño el seruidor y es señal de poco amor.

☞ Respondió la señora doña Ioana de Guzmán:

— Señora doña Luysa, mi seruidor no ríe de poco amor, mas ríese de lo que sé.

☞ Dixo la señora doña Castellana ☞

— Señora doña Ioana de Dicastillo, ¿de qué puede reír el seruidor de la señora doña Ioana de Guzmán, si se ríe que le dizen “don Donoso” y nunca dize donayres?

☞ Respondió la señora doña Ioana de Dicastillo:

— Señora doña Castellana, a Jornadas es donoso, que el otro día acertó a dezir vno a su dama. Y fue que la apodó a “S’aboga”, que tenía gusto para contentar y espinas para ahogar. Y ella le dixo q[ue] tenía donayres de pescador. Y él respondió: ‘Si pescasse vuestro amor, sería buen pescador’. Y ella replicó: ‘No me dexaré pescar en vuestra mar’. Y él se fue desauenido con ella y así [e]stá, como halcón encapirotado, que no dize nada.

☞ Dixo don Luys Milán ☞

— Muy conte[n]to [e]stó de la señora doña Beatriz de Osorio, q[ue] me apodó a “Risa de perro”, porq[ue] me hizo “mercurino”, de la propiedad del planeta Mercurio,

que le pintan [Mij-l] la cabeça de perro por ser muy sentido y entendido. Y assí, “Risa de perro” es de auisado, que apenas ha de mostrar los dientes quando ríe, mostrando que siente lo bueno y lo malo de la co[n]uersación. Y a lo bueno ha de reýr como quien alaba y a lo malo como quien reprende. Dixo q[ue] yo reýa regañando quando quería mofar. Y en esto quiso dezir mal de mí, o no me entendió, que mejor mostró la señora doña Mencía entenderme en lo q[ue] respondió por mí. Y aunq[ue] en mí no [h]aya tanto bien como dixo, en su merced [h]ay auiso para hazerme más de lo que soy, pues puso nombre “Risa de corte” a la que la señora doña Beatriz dixo “de perro”, ☞ “que no es perra ni mofadora la risa q[ue] al reprendido mejora”.

Dixo Ioan Ferná[n]dez:

— Don Luys Milán, mucho querría saber cómo se ha de reýr para alabar o para reprender, que yo nunca he oýdo ni visto risas q[ue] hable[n], sino agora.

☛ Respondió don Luys Milán ☛

— Señor Ioan Fernández, razón sería q[ue] me [h]vuiéssedes entendido las risas q[ue] me hauéys hecho hazer muchas vezes. Que por responder a lo q[ue] me hauéys preguntado contaré lo q[ue] a muchos caualleros y a mí nos co[n]tastes en el Real delante su excelle[n]cia. Y dixistes q[ue] vinie[n]do muy tarde a dor [Mij-r/a r/] -mir, passada media noche, os desnudastes solo por no ser sentido. Despertó vuestra muger, muy braua y celosa, riñendo’s mucho. Y como le sobrase la razón, a vos os faltaua para respondelle y, siempre callando, os acostastes. Y ella, de muy enojada, dando’s empuxones os traxo hasta la orilla al despeñadero. Y como vos os vistes tan apretado porq[ue] no’s derribasse de su cama, dixístenos que le tirastes vna púa. Y ella os dixo: ‘*Vade retro*, Sathanás, q[ue] mi marido no era tan suzio!’. Y huyendo de la cama, y vos tras ella, le respondistes: ‘Muger, no soy Sathanás, sino puerco espín, q[ue] qua[n]do le aprietan, tira púas. Y preguntándome el Duque qué me hauía parecido del cuento, yo le respondí: ‘Señor, pregu[n]taldo a mi risa’. Y él me dixo: ‘¿Que las risas hablan?’. Yo le dixi: ‘Quando el reýr es con çuño y gesto de menosprecio, entonces es reprender. Y el so[n]rreýr con gesto amoroso es alabar, ☞ “que harto hablan las risas, q[ue] descubren a los ánimos lo que sienten”’. Si Ioan Fernández me cree, antes se dexara despeñar de la cama q[ue] hazer más el puerco [e]spín.

☛ Dixo Ioan Fernández:

— Bien será mudar de nueuas, porq[ue] mi muger se ha parado colorada y está corrida. [Miiij-l] Yo l'[h]e hecho del ojo que dissimule y no sé si lo hará.

Respondió la señora doña Hierónyma:

— No cu[m]ple hazerme del ojo ni del dedo q[ue] calle, pues no's para dissimular lo que es mal dissimularlo, ☞ “que çufrir la muger al marido, no ha de ser para q[ue] la tenga en poco”, como vos hazéys. Que a su Excellencia quiero pedir justicia de vos, que os mande no saquéys cue[n]tos sobre mí.

Dixo Ioan Fernández:

— Muger, mirad lo q[ue] dezís, q[ue] nunca saque cuentos sobre vos, que siempre queréys q[ue] yo [e]sté debaxo y a vuestro mando, que yo no he casado con muger sino con hombre. Y assí, quando las damas me preguntan: ‘¿Qué haze doña Hierónyma, vuestra muger?’, yo les digo: ‘Señoras, no se puede biuir con don Hierónymo, mi marido; que yo soy la muger, pues ella no lo quiere ser’.

Respondió la señora doña Hierónyma:

— Si yo no hiziesse el hombre, ninguna muger ternía segura en casa de vos. Y a tal marido, tal muger.

☛ Dixo la Reyna ☛

— Doña Hierónyma, reýr me hauéys hecho de buena gana. Amostrame como haré el hombre, pues vuestro marido ha mostrado al Duque mi señor a hir tras las de su casa.

Respondió el Duque:

— Vuestra Alteza es tan celosa q[ue] a mí me ha hecho ce [Miiij-r-/a r/]-loso, y por esto voy tanto tras sus damas, para guardallas.

Dixo Ioan Fernández:

— De la boca me lo quitó vuestra Excellencia, q[ue] esso mismo le quería dezir a doña Hierónyma, mi muger.

Respondió la señora doña Hierónyma:

— ¿Qué le paresce a vuestra Alteza q[ué] buen médico y apotecario son? Mejor visita[n] las sanas de casa q[ue] las enfermas. Que yo [e]sta[n]do enferma poco ha, halló al mío mi hermana, vestido como a médico, tenta[n]do el pulso a vna criada mía, y díxole: ‘Hermano, ¿qué es esso q[ue] hazéys?’. Y él respondiolo: ‘Señora, no soy quie[n] pensáys, q[ue] el médico de casa soy’.

II.4. Cartel de Mirafior de Milán

Dixo do[n] Fra[n]cisco:

— Si vuestra Alteza y su Excellencia ma[n]dan, aquí [e]stá a la puerta vn rey d'armas que viene a publicar vn Cartel. Entrará si le dan licencia.

Dixo el Duque:

— Hazelde entrar, q[ue] el coraçón me dize q[ue] es alguna fiesta q[ue] don Luys Milán quiere hazer en seruicio de su dama.

Entró el rey darmas, y publicó este Cartel que dize:

—Muy altos príncipes y señores:

Yo, Mirafior de Milán, cauallero errante, os hago saber que soy llegado a esta tierra por dar cabo a vna aue[n]tura o acabar mi desventura. Y es que, hallá[n]dome por el reyno de Frigia, en el puerto Ténedo, donde la griega armada tuuo diez años sitiada Troya, [Miiij-] salí de mi galera y, siendo en tierra, sentí vna boz que me dixo: 'Sube en esse monte nombrado Yda, que delante tienes, donde Paris Alexandre fue criado y estuuu hasta que hizo el juyzio a las diosas, dando la mançana de oro a la Venus, por más hermosa, q[ue] la Iuno y la Pallas, y sabrás lo q[ue] has de hazer'. Y subiendo, hallé al entrada dél la fuente de Policena, q[ue] el retrato della en bulto de christal sobre vna columna [e]staua, echa[n]do agua por vn caño de oro q[ue] en los pechos tenía, con vn letrero que dezía:

Quien desta agua gustará
hermosura beuerá.

Yo, queriendo beuer della para que me viesse hermoso la q[ue] feo le parecía, salió vn cauallero armado de vnas muy hermosas y ricas armas, con vnas letras de oro por ellas sembradas que dezían:

Yo soy Achilles, mandado
que l'agua de Policena
no dexe beuer de grado,
si Cupido no lo ordena.

Yo, que vi la guarda desta fuente ser Achilles, pe[n]sando cómo podía ser esto, estuue más espantado que de verme en batalla con él, ☞ “que la muerte no des[h]onra, quando el matador da ho[n]rra”. Y vinie[n] [Mv-r/a r]-do a palabras, me dixo: ‘Nadi meresce gustar del agua que no pude beuer, ☞ “que do falta el merescer, nadi se deue prouar” ’.

Yo, q[ue] me vi despreciado, holgué q[ue] me dio ocasión de ensañarme con él y respondile: ‘No [e]stará sin merescer quie[n] ventura le quisiere desta agua dexar beuer’. Y él metiendo mano a su spada, y yo a la mía, combatimos gran rato hasta q[ue] sentimos vna boz que dixo:

Achiles, dexa beuer
del agua de Policena
a Mirafior a su plazer.

Y él con vn gran sospiro desapareció, q[ue] no vi por dó[n]de se fue. Yo, beuido que [h]vue del agua, vime en ella tan hermoso como antes era feo.

Passé más adelante y vi vn otra, no[m]brada la fuente de Cassandra, hija de Príamo, rey de Troya, q[ue] prophetizó la destructió[n] de los troyanos y no fue creyda. Y assí mismo estaua vn retrato della de bulto, de piedra amatiste, sobre vna colu[m]na, co[n] vn caño que de la frente le salía, echando agua por él, con este letrero que dezía:

Quien desta agua beuerá
la sciencia de Cassandra
alcançará. [Mv-l]

Yo, queriendo beuer della, vime delante vn cauallero con vnas armas negras y vnros letreros de oro por ellas que dezían:

Corebbo soy por querer,
que si amor no me lo manda,
de mi señora Cassandra
su agua no dexe beuer.

Conosciendo q[ue] [e]ste cauallero era Corebbo, que la hermosura de Cassandra le hizo enemigo de sus amigos y amigo de sus enemigos, como amor suele hazer, que por selle seruidor, siendo griego, siruió a los troyanos contra sus griegos en la guerra que

tuuieron. Y viendo que de Troya hauían hurtado los enemigos a Cassandra, su señora, salió solo co[n]tra ellos y peleó de tal manera q[ue] su dama se saluó y él fue muerto allí por ella. Y viniendo él y yo a las armas, por defenderme que no beuiesse del agua, sentimos la misma boz que le dixo:

Corebbo, Cupido manda
que del agua de Cassandra
a Miraflor dexes beuer.

Desapareció, q[ue] ni se cómo vino, ni por donde se fue. Y beuí del agua, q[ue] me pareció de tal gusto como lo q[ue] da a gustar, pues que nadi se hartaría de beuer sabiduría.

Y passando más adela[n]te, hallé vn otra, nombrada la fuente de Helena, muger del [Mvj-r] rey Menalao griego, que fue robada de Paris Alexandre, hijo del rey Príamo de Troya, en vengança del robo q[ue] hizo Hércules griego de Hessiona troyana, hija del rey Laumedón troyano, que ento[n]ces reynaua, lleuándola a Grecia, q[ue] fue causa de la destrucción de Troya. Y vi, como en las passadas fuentes, q[ue] esta hermosa Helena [e]staua de bulto damantino retratada sobre vna columna, con vn caño q[ue] de la teta yzquierda le salía, echando agua por él con vn letrado que dezía:

Quien desta agua beuerá
otro Paris en amores se verá.

Yo, queriendo beuer della, co[n] gran desseo de verme tan venturoso como Paris en amores, vi venir a gran prissa vn cauallero muy hermoso, armado de muy ricas y hermosas armas, con vn arco y saeta encarada para mí, co[n] vn letrado q[ue] en la ve[n]tanilla de la celada traía, q[ue] desta manera dezía:

Paris só, que voy en pena
sino quando vengo a ver,
para no dexar beuer
l'agua de la reyna Helena.

Yo, que por el letrado conocí q[ue] este cauallero era Paris Alexandre, hijo del rey Príamo de Troya, que siendo preñada dél la reyna, su madre, ensoñó que paría vna [Mvj-l]

hacha, quemando a toda Troya. Y sabido por el rey, su marido, de los sabios que tenía, que [e]ste sueño significaua la destrucción y pérdida de todo su reyno, mandó, por co[n]sejo dellos, q[ue] luego en nascer lo matassen. Y como nació este infante muy hermoso, su madre no tuuo coraçón de hazelle matar y ma[n]dó a vna criada suya q[ue] antes del día lo echasse al pie deste monte Yda, secretamente, que nadi lo supiesse y q[ue] lo dexasse allí. Vinie[n]do el día fue hallado por vn pastor que lo crió como a hijo suyo hasta que fue hombre. Y saliendo muy gran luchador, que jamás halló quien le venciesse, lleuolo el pastor q[ue] lo hauía criado a vna fiesta de lucha que en Troya se hizo, donde venció a Héctor y a todos sus hermanos. Y espantados dél, quisieron saber quién era y supieron toda su historia. Y conocido ser hijo del rey, por dezir la reyna que no lo hauía hecho matar, alegráronse todos y quedo con ellos. Yo, pensando con el arte q[ue] me hazían ver lo que vía, muy espantado fuy a beuer del agua. Y Paris tiróme vna saeta, que en mi scudo quedó enclauada. Y echando mano a las espadas, turó muy gran rato nuestra batalla, hasta que nos departió la misma boz q[ue] siempre oýdo hauía, que le dixo: [Mvij-r]

Paris, dexa tu furor,
que mi voluntad ordena
que de la fuente de Helena
beua el agua Miraflor.

Y desapareciendo como los otros, yo pude beuer del agua desta fuente de Helena, que tal sabor tenía como Paris la gustó, al principio dulce y a la fin muy amarga. Pues fue muerto de Pyrro, hijo de Achilles, a quien Paris mató en el templo de Pallas, viniendo sobre seguro a tratar con la reyna Hécuba y su hija Policena para casar con ella. Y si allí le mató Paris co[n] engaño, fue porque Achilles hauía muerto a Héctor en la batalla a traición, no osando acometelle cara cara, q[ue] por traýdor era tenido entonces quien tal hazía.

Passé más adelante y vine a parar en vna muy hermosa plaça q[ue] en medio de lo más alto deste monte [e]staua, con vn Palacio del Real que el rey Príamo hauía mandado hazer para qua[n]do venía a caçar en este deleytoso mo[n]te, lleno de caça y muchos deleytes, que al parescer todo animal allí biuía más tiempo. ☞ “Que el deleyte virtuoso co[n]serua la vida hasta el termino della”. Y recrea[n]do de ver estas marauillas, vime delante vn hombre de marauillosa presencia, y díxome: ‘Sígueme y no receles, [Mvij-l] ☞ “que entre enemigos no va quien fauorescido [e]stá”, de la manera que tú has sido en esta

“Aventura de las fuentes”, quedando más hermoso y más sabio, y más venturoso por hauer alcançando con tanta ho[n]rra a beuer del agua dellas’. Tomome de la mano y fuymos a parar donde para[n] los fauorescidos de Cupido, que fue en la sala del alegría, pues todo paresce q[ue] reya. Y vi a Cupido y a su madre, assentados sobre dos grifos de oro, q[ue] en el ayre por marauilloso artificio [e]stauan, con este letrero que desta manera dezía:

Por la tierra y por la mar
buelan grifos del Amor,
desd’el Rey hasta el pastor
que’s reyr y sospirar.

Yo, con el acato que deuía, hablé desta manera al Amor: ‘¡O[h], Cupido! No sé cómo seruirte las grandes mercedes que me has hecho, q[ue] por tu mano [h]aya sido merescedor de beuer el agua de las tres fuentes que en este mo[n]te tuyo [e]stán, q[ue] por ser de tanto valor, muy pocos beuerán dellas, si no es por tu fauor. Yo te suplico me mandes con q[ué] te sirua, porq[ue] sepa lo mejor’. Y respondiendole con estas amorosas palabras me dixo:

‘¡O[h], Mirafior de Milán! Tan pagado [e]stoy de ti como tu deudor a mí, que por lo que [Mviiij-r] merescas t’[h]e pagado y no por qua[n]to heziste ni harás por mí. Tú has de partir luego para la ciudad de Valencia de Aragó[n], mi mortal enemiga, pues reyno tan poco en ella que me ahorcaron en vna justa, como tú sabes. Que solo en ti q[ue]dé biuo por vna obra q[ue] en honrra mía heziste, mostrando tu gran lealtad y la poca que los juezes tuuieron en dexarme ahorcar contra razón, siendo los auentureros que me defendían ganadores y perdedores de perdidos, pues a la fin fuy ahorcado por ser muy desconocidos. Donde se vio el poco amor que tienen y el mucho que ay en ti, pues se vee q[ue], por ser desamorados, las damas hazen gestos a los caualleros burlando dellos, y ellos guiñan dellas de cola de ojo, que días [h]ay que no se conocen los vnos a los otros, pues ellos parescen tuertos, por guiñar, y ellas desamoradas por mofar. Y de aquí viene que se van cantando: “No fie nadi d’amor, qu’es mudable y burlador”. Y assí no se fian vnos de otros, q[ue] si vn cauallero quiere seruir, ha de dar fianças q[ue] no ha de guiñar, y ellas dar fiadores que no han de mofar. Y en llega[n]do a tu Vale[n]cia, embiarás vn cartel por el rey d’armas mío, que d’aquí llevarás, nombrado “el Reboluedor”. Y mandarle has presentar [Mviiij-l] de parte tuya a los desamorados vale[n]cianos tuyos, y

tomarás por querella que por el desacato q[ue] me hizieron y menosprecio de ahorcarme, les combatirás, q[ue] me fueron traydores, en vn torneo de pie, a tres golpes de pica y cinco de spada. Y porq[ue] vean cómo pago a mis leales amadores, como tú eres, escríueles las marauillas q[ue] en este mo[n]te te hize ver y la gra[n] ho[n]rra y prouecho q[ue] has ganado por combatir con tan nombrados caualleros y beuer del agua destas tres fue[n]tes, de tanto valor y propiedad como son. Agora vete y harás como quien eres, q[ue] yo nu[n]ca te faltaré. Y assí me partí, el más contento ho[m]bre q[ue] del amor se partió.

Por do[n]de os desafio co[n] este Cartel, de [h]oy en vn mes, en la plaça mayor, dicha el Mercado, co[n] las co[n]diciones y armas y querella q[ue] aquí tengo dicho. Y el co[m]batir será sobre el monte Yda, q[ue] allí veréys. Y al subir dél, me hallaréys a mí primero, defendiendo q[ue] no beuan del agua de la fuente q[ue] yo guardaré. Y el q[ue] mejor lo hiziere que yo, tenga libertad de passar adelante, si querrán prouarse con Achiles y Corebbo y Paris, q[ue] allí [e]starán guarda[n]do sus fuentes, que no beuan del agua dellas. Y él que pudiere passar y vencer todos estos caualleros y llegare al Palacio del Real del dios de Amor q[ue] [N-F] allí verán, su madre la diosa Venus le alcançará perdón q[ue] no [e]sté en desgracia de su hijo Cupido. Y daranle vn anillo nombrado “el Venturoso”, con vn letrado en torno dél que dirá:

Quien anillo lleuará del Amor
será anillo de su dedo el seruidor.

Dixo el Duque:

— En mi vida oy Cartel que más plazer me dicesse, por hauer contado la marauillosa y estraña “Aventura de las fuentes del monte Yda”. Si en libertad estuuiesse, yo yría a prouarme en ella, que no’s cauallero el q[ue] no emplea su vida por alcançar ho[n]rra y fama, mayormente donde se alcançaría tan gran prouecho, beuiendo del agua destas tres fue[n]tes, q[ue] dellas se alcança Hermosura, q[ue] yo la querría para parescer bien a la reyna mi señora, y Sabiduría para dissimular los celos que tengo de don Pedro Milán, y Ventura para que no me fuesse más contraria.

☛ Dixo la Reyna ☛

— Yo’s digo por mi fe, q[ue] si fuesse cauallero, me yría a prouar en esta Aventura, por ganar Hermosura para parescer bien a don Pedro Milán, mi seruidor, y Sabiduría para

saber cómo le va al Duque mi señor en amores, y Ventura para ser más querida dél. [N-1]

☞ Dixo don Francisco ☛

— Si vna dama me dicsse licencia, yo yría a prouarme en ella. Y si alcançasse la Hermosura, no la querría sino para matar de celos a vn competidor mío, y la Sabiduría para saber si vna dama burla de mí o no en hazerme vn higo debaxo manga q[ue] me haze en verme, y la Ventura para q[ue] fuesse venturoso con ella, que siempre me desengaña en ponerme a la ventana vna mona, quando le doy bueltas.

☞ Dixo don Diego ☛

— Si no fuesse que soy desdichado en aue[n]turas, no tardaría de verme en esta, que muy poco se auentura para lo q[ue] se gana. Y si alca[n]çasse la Hermosura, la querría por no tener que agradecer mucho a mi dama, que los feos han de agradecer que los dexen seruir, y a los hermosos se les ha de çufrir, pues hermoso alegre y feo entristesce. Y si alcançasse Sabiduría, la emplearía para que nunca me acabassen de entender, ☞ “que lo entendido desprecia el no saber, q[ue] nada aprecia”. Y si alcançasse la Ventura, no la querría sino para no tomar lo q[ue] se alcança con ella, pues mucho mejor sabe lo que por merescer se posee, como dixo vn criado fauorescido en este cuento q[ue] oyréys: “Vn rey muy soberuio no quería [Nij-r] hazer mercedes por merescer, sino por ve[n]tura, pretendiendo que todo seruicio se le deuía de deuda deuida. Y queriendo vsar desta mala plática, ma[n]dó henchir muchas arcas, la metad de caras que hazían gestos para burlar y las otras de manos de fe, que tienen solo vn dedo alto. Y los q[ue] hauía[n] de recibir las mercedes abrían las arcas. Y el que abría arca q[ue] hazía gestos de burlar, dezíale el rey: ‘Toma desso q[ue] tú me das, q[ue] la ventura le paga a quien de su señor se burla’. Y el que abría arca de fe, el rey le dezía: ‘Toma desso q[ue] tú me das’, y hazíale mercedes. Y el criado fauorescido no quiso abrir arca ninguna, y dixo: ‘No quiero bien por ventura, sino por merescimiento’ ”. ☞ “Que no puede dar contento lo que se da por locura”.

☞ Dixo Ioan Fernández ☛

— Si mi muger no quisiesse ser el marido, ternía libertad de hirme a prouar en esta

Aventura, que tan hombre me hallo para pelear co[n] hombres como muger para resistir a mi muger. Y si alcançasse la Hermosura, no la querría sino para que vna dama no dixesse vna me[n]tira de celos porq[ue] se ha dado a entender que ando tras vna camarera suya. Y qua[n]do passo por su puerta a hora de bueltas, arremete a su criada, y dán [Nij-l/a r]-dole pelliscos le dize: ‘¡Toma! Porq[ue] te festeja don Feo’, y su criada le dize: ‘No’s sino don Hermoso’. ‘No’s sino feo’. ‘No’s sino hermoso’, alborota[n] toda casa hasta que las departe[n]. Y si alca[n]çasse la Sabiduría, no la emplearía sino para saber cuándo andan de veras o de burlas los amores desta criada de la dama de los pelliscos, diziendo yo por vn agujero q[ue] le hablo: ‘Dezidme, por vuestra vida, ¿andáys conmigo de burlas o de ueras?’. Y respóndeme: ‘Vn día de burlas y otro de ueras, porq[ue] veáys quién son mugeres’. Y si alcançasse la ventura, no la querría sino para ganar de venturoso lo q[ue] gano de porfiado, que diez años, los mejores de mi vida, me ha costado vna moça aragonesa. Y dízeme quando conmigo se enoja: ‘Andad para porfiado’. Yo le digo: ‘No soy sino venturoso, en haueros alcançado’. Y ella me dize: ‘No soys sino porfioso, que nunca me fuistes agradoso’. Yo dígole: ‘Andad para moça’. Y ella me dize: ‘Andad para viejo’. Yo le digo: ‘Troquemos, si pensáys q[ue] os he enojado’. Y respóndeme: ‘Ya he trocado, ☞ “que bien troca quien mejora” ’.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

— Yo m[h]e de ver en esta “Aventura”. Y si alcançasse la Hermosura, no la querría sino para hazer celoso a Ioan Fernández con [Nij-r] nuestra competencia, porque va diziendo que nuestra dama le dize que me gana de gentilhombre lo q[ue] yo le gano de más valido entre damas, y él me gana de jugador de pelota a largas lo que yo le gano a la cuerda, y él me gana a la gineta lo que yo le gano a la brida, pues no me voy tanto della como él. Y si alcançasse la Sabiduría, no la emplearía sino para saber q[ué] le passa por la cabeça a Ioan Ferná[n]dez qua[n]do buelue los ojos en blanco y mira al cielo, y dize: ‘Tan blanco el ojo’. Que yo creería que alguna moça se le ha ydo de las redes, qua[n]do retiga los ojos. Y si alca[n]çasse la Ve[n]tura, no la querría sino para ganalla donde Ioan Fernández la pierde y perdella donde él la gana, que según dizen las gentes, entre damas siempre pierde y con moças siempre gana.

☛ Dixo el Duque ☛

— Horas dan. Ya deve ser muy tarde, aunq[ue] no les querría dexar yr sin vna condición: q[ue] nos veamos mañana a la hora misma, assí como [e]stamos, que mucho querría más largamente platicássemos de la corte del rey Príamo de Troya, desde el principio deste reyno hasta su malauenturado fin. Y sea sin falta, porque si Ioan Fernández la ha [Nij-l-/a r/]-ze, don Luys Milán le ganará quinze y treynta, con la ventaja que mostraría tenelle, ganándole a este juego.

Aquí se acaba la

TERCERA IOR-

nada, y comiença la quarta.

Aquí se acaba la
TERCERA IOR-
nada, y comienza la quarta.

I. Prácticas escénicas cortesanas

I.1. Llamada de invitación a los nobles

Y dize don Luys Milán:

— Señor Ioan Fernández, el duque me ha embiado vn paje para que vaya con la dama que ayer lleué. Y quiere que le trayga vna *Montería* que te[n]go hecha del rey de Troya, co[n] sus damas y caualleros. Y que tenga cuydado de hazeros yr, por q[ue] no perdáys el juego de falta. Yo querría que viniéssedes para que, si os te[n]go de ganar, no sea por la falta que vos haréys en faltarnos, por que no digan que si yo gané en la conuersació[n] fue por vos no estar en ella. Aunque más os conuiene yr a vos q[ue] a mí, pues dirían las damas que no osáys veros co[n]migo en el campo çerrado de la gala, que es en sarau donde más se muestra quién es galán; pues el q[ue] no lo fuere en sala, no lo será en calle, que por más q[ue] vaya [Niiij-r] bien vestido y encaualgado, no será sino don Ioan Mula, o don Pedro Cauallo. Y tomad el primer consejo del enemigo y vení, que yo me voy. Y vos, paje, yd a casa de don Diego y don Francisco y Ioan Fernández, que menester será, segú[n] se ha ydo enojado, para q[ue] no haga[n] falta; si no, a todos les ganaré el juego.

♣ Va el paje del Duque a casa de Ioan
Fernández, y llama y respóndele vna
criada:

Pa.: — ¿Quién está en su casa? ¿Quién está en su casa?

C.: — El que no [e]stá en la ajena.

Pa.: — ¡Mirad, q[ué] fría razón[n]! Más pe[n]sé q[ue] hauía d'estar en casa ajena el q[ue] [e]stá en la suya. ¿Quién está arriba? ¿Quién está arriba?

C.: — El que no [e]stá abaxo.

Pa.: — ¡O, cuerpo de mí, q[ué] frialdad! Esta deue ser la que dizen moçuela de Caraza.

C.: — Ved si soys vos el q[ue] dize[n]: “¡Tirte allá, q[ue] no quiero moçuelo Rodrigo! ¡Tirte allá, q[ue] no quiero que burles co[n]migo!”

Pa.: — Mejor os podría[n] dezir a vos moçuela de Logroño, pues estáys engronada, co[n] quie[n] no's meresce nada. ¡Salid! Veamos con quién hablo, si es del palacio o del establo. [Niiij-l]

C.: — Vos deuéys ser del establo, q[ue] yo de palacio soy; pues a tales preguntas como hazéys, tales repuestas merescéys. Mi señor Ioan Fernández co[n]taua a la señora su muger el otro día que tenía vn criado que, donde quiera que lo embiaua, siempre le trahía mal recaudo. Y pusóle nombre “Paje del Mal Recaudo”. Y porq[ue] le dauan grita los pajes sobre esto, lo despidió. Quiçá deuéys ser vos. Esperad y dezírselo he: ‘—Señor, a vuessa merced creo que viene vn criado del duque y cierto deue ser el Paje del Mal Recaudo que vuessa merced despidió.

Díxole Ioan Fernández:

— Dile q[ue] suba. Veamos si me trae algún mal recaudo, q[ue] peor se le lleuará.

Dixo el paje:

—El duque, mi señor, me ha mandado que yo viniesse a no sé quién, para que no falte de yr allá, como ayer le offresció, q[ue] para luego es tarde.

Respo[n]dióle Ioan Fernández:

— Paje, mirad bien a quien os embían, q[ue] a mí no me no[m]bran “Nosequién”.

Dixo el paje:

— Señor, ya sé que no le dizen “Nosequién”, sino “Nosecómo”, que no me acordaua de su no[m]bre, sino del que vuessa merced me puso, que por él voy corrido y [h]auré de yrme de Valencia.

Respondióle Ioan Fernández:

— ¿Y por qué me hauéys puesto por nombre “Nosecómo”?

Dixo el paje:

— Paresciome, [Nv-r] señor, que los no[m]bres y apodos han de ser conformes al parescer y condición de los apodados. Y co[n] razón[n] se le puede dezir el señor “Nosecómo”, pues no se puede saber cómo han de contentar a vuessa merced. Y por no

enhadalle más, voy a don Diego por lo mismo q[ue] a vuessa merced soy embiado.

Respondiole Ioan Fernández:

— Paje, ýos para burlador, q[ue] mejor vays apodado q[ue] vos soys apodador.

☛ Vase el paje para casa de don Diego Ladrón y dize:

— Si tan mal me va en casa de don Diego como en la de Ioan Fernández, yo podré cantar: “Estos mis cabellos madre, dos a dos se los lleua el ayre”. Pues me han dado tal pelillo, el señor y su criada, ella deue pelar a su amo. Ya veo casa de don Diego y vna criada a la ventana, q[ue] le dizen la Peladilla. En nombre de Dios, y échome a nadar.

Pa.: — ¡A[h], señora Peladilla! ¿Está vuestro señor en casa?

Pe.: — Señor Pelado, no sé sino que para vos no ay nadi.

Pa.: — ¡Ea, por mi vida! ¡Diga la verdad! Aunq[ue] pocas vezes la soléys dezir.

Pe.: — A lo menos agora no he dicho men [Nv-l-/a r/] -tira, pues parescéys “Gurrión Pelado”. No sé de qué gauilán hauéys acampado.

Pa.: — Del que vos acampastes, pues tuuo presa con vos toda la noche.

Pe.: — Toma essa pedrada, porq[ue] se os acuerde de la mentira que dezís y del nombre que me hauéys sacado.

Pa.: — ¡Ay, ay, que me ha escalabrado la calabacilla de romero, que no ay media beuida en ella!

Salió don Diego y dixo:

— ¿Qué es esto? ¿Qué es esto, Paje de Mal Recaudo? ¿Qué tenéys vos que ver con mis criadas, que les sacáys nombres?

Respondió el paje:

— Señor, más que tienen ellas q[ue] ver co[n]migo, que me han sacado nombre “Gurrión Pelado”.

Dixo don Diego:

— Pues assí es, q[ue] los dos os hauéys motejado y estáys al cabal, no se hable más en ello, que vos hauéys picado como a “gurrión pelado” y ella a vos como a “peladilla”. Dezime si soys venido con algú[n] recaudo.

Respondió el paje:

— Señor, sí, q[ue] el Duque me embía a vuessa merced se le acuerde del serau q[ue] [e]stá aplazado hoy en el Real, pues el suyo le haze valer a veyntiquatro.

Dixo don Diego:

— Paje, diréys a su Excellencia q[ue] luego soy allá, que aquí aguardo a Ioan Fernández y a don Luys Milán para yr, que me han [Nvj-r] embiado a dezir que están armándose de motes para co[n]tra mí, porq[ue] yo haga lo mismo, q[ue] bien lo hauremos menester don Francisco y yo.

☛ Partiose el Paje para casa de don Francisco y dixo:

— Con temor voy a casa de don Fra[n]cisco para q[ue] vaya. Y si no me engaño, yo soy de bodas, que Guzmanas veo, que es peor que perra parida, que de celos de sus hijos a qua[n]tos entra[n] en su casa muerde. ¡A[h], señora Guzmanas!, ¿por q[ué] se entró de la ventana?

Gu. — Por el Paje del Mal Recaudo, si lo conoscéys.

Pa. — Tan bien le conozco como a Guzmanas de los Afeytes.

Gu. — ¡Mirad el murciégano traga morzillas, con q[ué] ojos me mira! Él no tiene vista para ver los papirotos q[ue] le dan cara cara y vee los afeytes q[ue] yo no traygo.

Pa. — No hablemos de mala vista, q[ue] el otro día vi q[ue] os entrastes en casa de mossén Calamoja por la grita que os dio vn hombre q[ue] topastes con él, haziéndole saltar la sangre de las narizes. Y él fue tras vos para ensangre[n]taros, y vos huyendo, os yua dizie[n]do: ‘¡A la lechuza, a la lechuza, Guzmanas de los Afey [Nvj-l-/a r/] -tes! ¡“Encuentrahombres”, que no vee de día!

Salió don Francisco y díxole:

— ¿Qué alborote es este, Guzmanas, con el Paje del Mal Recaudo? ¿Entendéysos los dos?

Respondió Guzmanas:

—El diablo le entie[n]da a este pan perdido, mendrugo de casas que, de vellaco, ratones no quieren comer dél; reuessado de mesones, que yo me espa[n]to cómo [e]stá en casa del duque, si ya no es criado del secretario Sis.

Dixo don Fra[n]cisco:

— ¡Paz, paz!, co[n] que no la hagáys de boca, que engendraréys como bíuoras, que mata la he[m]bra su macho al engendrar, que mi Guzmanas y vos, ponçoña soys los dos.

☛ Vino don Luys Milán y dixo ☛

— ¡A[h], señor don Francisco! Henos aquí ya con nuestras damas. La señora doña Mencía os está sperando al cabo de la scalera, q[ue] no se alca[n]ça esto de damas. Meresceríades ser el Ahorcado y que os diesse la buelta, pues os hazéys dessear de quien sería mejor dessealla.

Respondió don Francisco:

— Don Luys Milá[n], ☞ “mucho mejor es hazerse dessear que no aborrescer”.

Dixo don Luys Milán:

—Responda la señora doña Violante, pues es para responder por los dos.

Dixo la señora doña Violante:

—Caualgue presto y vamos a recojer la señora doña Mencía, ☞ “que donde se puede [Nvij-r] perder quien se haze dessear, le vernán aborrescer”.

Hallegaron a casa de la señora doña Mencía y díxole don Francisco:

— Señora, diera yo mil vidas por vella hecha león de cabo de scalera, por morir a sus manos, pues se podría dezir este mote q[ue] yo en vna justa saqué:

Quien a vuestras manos muere,
¿qué más quiere?

Respondió la señora doña Mencía:

— Señor don Francisco, bueno es hazer del enojado las damas por oýr vn adobo de tal galán como vos soys, que de leona q[ue] estaua al cabo de la scalera por vos tardar tanto os matara, sino q[ue] vemos por el letrero de las manos que nos hauéys dicho q[ue] ya no's queda vida para q[ue] se os pueda dar la muerte. Si no, dígalo la señora doña Castellana, si es verdad.

Respo[n]dió la señora doña Castellana:

— Señora doña Mencía, nunca la he visto recibir engaño sino agora y no's marauilla, ☞ “que no son engañados sino los que no saben engañar”. ¿No vee vuessa merced que don Francisco es el gato paxarero de nuestra vezina, que salta[n]do tras páxaras por los tejados, aunque caya de muy alto, siempre cae de pies y queda sano? La señora doña Luysa se ríe, díganos [Nvij-l] de qué.

Respo[n]dió la señora doña Luysa:

— Señoras, de lo que yo me río es que pocos días ha me contaro[n] este cuento de don Fra[n]cisco: “Él yua haziendo el gato de noche, por encubrir el rumor q[ue] hazía en

vn tejado por donde passaua a caçar páxaras y, resualando, cayó de muy alto sobre vn gran montó[n] de plumas de almohadas que de ventura halló para acampar la vida. Y diose gran prissa de maullar, porq[ue] nadi subiesse pensando q[ue] fuesse gato. Y como el ruydo de la caýda fue gra[n]de, subió la señora de casa para ver lo que era, y vio vn hombre casi todo cubierto de las plumas, maullando, y díxole: ‘¿Quién soys vos que maulláys?’. Y él, conociéndola, respo[n]dióle: ‘Vuestro gato soy, señora’. Y ella mandó secretamente que subiessen agua, diciendo: ‘¡Echalde agua por q[ue] no se me muera el gato!, ¡echalde agua!’. Y quedó tan “gatomojado” que nu[n]ca más [h]a maullado en amores.

☛ El Duque vio venir las damas, y embioles el paje, y dixo:

— Su Excellencia ha visto a vuessas mercedes de la ventana de su aposiento y ma[n]dome que los guiasse allá donde los aguarda la Reyna.

I.2. Montería de damas y caballeros de Troya

Dixo la Reyna:

—Bien seáys venidas, amigas mías. A esos caualleros q[ue] os han traýdo, no digo nada, pues vienen [Nvij-r] a endechar, que el duque mi señor quiere resuscitar hoy muertos con vna *Mo[n]tería* que me han dicho q[ue] nos trae de las damas y caualleros de Troya don Luys Milán.

Dixo el Duque:

— Señora, no veo el hora quando oýr[la], q[ue] Ioan Fernández me ha dicho q[ue] es muy buena. Óyala vuestra Alteza y será poner gana a don Luys Milán para dezirnos lo q[ue] sabe de los troyanos. Y si de lástima vienen las damas a llorar, en oýr la crueldad que los griegos tuuieron con las damas troyanas quedará[n] piadosas, q[ue] no podrá[n] reýrse de los que matan de amores. Y roguemos a don Luys Milá[n] q[ue] lea, que ya [e]stá con la obra en las manos, esperando q[ue] vuestra Alteza se lo mande.

Dixo la Reyna:

—Don Luys Milá[n], por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que leáys, q[ue] yo’s prometo de oýr de buena gana, por ser la obra milana.

Respondió do[n] Luys Milán:

—Con el fauor de vuestra Alteza será el obra del alteza q[ue] será, por oír quién la oyrá. Y dize assí:

Damas salían de Troya,
a vna montería van.
¡Quán hermosa y quán galán
yua Helena! [Nviiij-l]
Presa va d’una cadena
de oro fino y de amor,
por la saya al derredor
bien labrada.
Toda va inuincionada,
de rubís toda salió,
pues que Paris la robó
a su grado.
Saya del oro tirado,
pues d’amor tirada fue,
quando con Paris se fue
para Troya.
En sus pechos, vna joya
con vn rico diamante,
por aquel hermoso amante
amigo della.
Parescía vna strella
de hermosura que guiaua.
Mano a mano la lleuaua
su amado,
todo su vestir broslado
d’unas hachas que ardían
y con letras que dezían:
“Ardo yo”.
La madre que lo parió
ensoñó dél que paría
vna hacha que ardía
a su ciudad; [O-r]
inuinción de crueldad,

pues que le costó la vida,
dél ni della no entendida,
más gustada.

Helena, muy regozijada,
para más plazer mostrar,
entonó este cantar
y cantó:

“Ojos que me véys en Troya,
no seré más griega, no,
pues que Paris me robó”.

Fuerça tuuo de tyrano
pues que me pudo tirar;
gran cossario es en la mar
del amor este troyano.
Ya no [e]stá más en mi mano,
sino ser troyana yo,
“pues que Paris me robó”.

♣ **A**quí sellen a la caça Trohilo
y Policena.

Como vn sol luego salió
Policena, tan hermosa
qu'es muy poco hazella diosa
de hermosura.

Su cuerpo, gesto y postura
no se pueden alabar,
pues turbauan en mirar [O-l]
toda vista.

Tan graciosa, sobre trista,
que fingía su alegría
y en lo poco que reía
bien mostraua
señalar lo que esperaua

de su fin muy desastrada,
que por Pyrrro degollada
se vio en Troya.

¡O resplandesciente joya!
Tu hermosura te dexó,
pues a Pyrrro no mató
tu hermosura.

Caso fue de desventura
que se hauía de seguir,
qu'el remedio del morir
es la muerte.

Siguiendo su mala suerte,
sobre triste, muy galán,
mano a mano los dos van:
Trohilo y ella.

Ella en todo va vna stella
y él vn otro Héctor troyano,
después de Héctor, su hermano
en los troyanos.

Ella y él, ¡qué dos hermanos!
Pues de bien inuincionados
los dos fueron muy nombrados
este día. [Oij-r]

De vn carmesi trahía
vna saya recamada,
de hilo plata broslada,
toda estrellas.

Y vn sol eclypsado entr'ellas,
hecho de tan subtil arte
que no parecía arte,
mas verdad.

Viose en él escuridad
y, d'estrellas resplandor,
inuinción fue de dolor
y prophecía.

Las estrellas que de día
todo eclypli haze ver,

las más vezes suele ser
muy gran mal.

Harto fue mala señal
de la muy triste jornada
de su Troya assolada
y todos ellos.

Hiu a en rubios cabellos
y tan claros rayos dauan
que los del sol se spantauan
y escondían.

Enlazauan quantos vían
y ansí yuan enlazados,
con muchos ojos colgados
della y dellos. [Oij-l]

Si no, dígallo de aquellos
Achiles, el fuerte griego,
si fueron rayos de fuego
en que murió.

[**F**]ue el vestido que sacó
Trohilo muy señalado,
de vn carmesí broslado
de leones.

Ellos dizen quién él es,
que Trohilo fue vn león
tal que puso en ocasión
de perderse
a los griegos y boluerse,
que mucho desconfíauan,
pues en Trohylo cobrauan
los troyanos

las victoriosas manos
de Héctor, que ya no biuía.

Mas fortuna no quería
que assí fuesse,
por que Troya se perdiessse
como veys que se perdió.

Policena se entonó

muy suaue
a cantar, como aquel aue
que la nombran ruyseñor:

“Aguas de la mar,
miedo he
que en vosotras moriré. [Oijj-r]
Ondas turbias, saladas,
al mejor de mi dormir
ensueño que m'[h]a de venir
por vosotras malas hadas.
¡Mil veces os he ensoñadas!
miedo he,
que en vosotras moriré”.

☛ Aquí salen Héctor y Andrómaca ☛

Salió la mayor valor
de hombre humano:
Héctor era, el troyano,
flor de la cauallería,
que con su gran valentía
estoruó
que griego no desembarcó
aquel día que hallegaron,
que ni tierra le ganaron,
ni pudieran,
si los hados no quisieran,
pues aquel griego poder
todo se pensó perder
en aquel día.
Mar de sangre parecía
el mar junto a la tierra,
de la gran matança y guerra
que Héctor hizo.
Vn griego le contrahizo

aquel día en pelear:
Ajaz Thalomón sin par,
porque vio, [Oiiij-]
desde el puerto Tenedó,
los griegos en perdición,
y salió como vn león
en solo ver
que Héctor pudiera vencer
solo a la griega armada.
Fuese contra aquella spada
hectoreá,
que tanto nombrada [e]stá,
del gran Héctor inuencible,
con denuedo muy terrible
y gran osar,
que al Héctor hizo hablar
de sus fuerças, espantado:
‘— ¡O cauallero esforçado!,
yo te ruego,
pues eres valiente griego,
que te conozca por nombre,
pues te conozco por hombre
en tu persona’.
‘— Hijo soy de Exiona,
yo soy Ajaz Thalomón’.
Esto fue la perdición
de troyanos,
que Héctor retiró sus manos
este día de los griegos,
que Ajaz Thalomón a ruegos
lo alcanzó.
por lo qual desembarcó [Oiiij-r]
el armada griega en paz,
por amor del fuerte Ajaz,
su primo hermano.
Héctor, el valor troyano,
de oro y verde ha salido,

muy broslado su vestido
de hazañas.
Dél huyendo alimañas,
ossos, tygras y leones
saluajes, sierpes, dragones,
que en miralle
no osauan esperalle;
que tan conocido era
por temor de vna fiera
sin razón
como del fuerte varón
Achiles, dado por suerte
para que diesse la muerte
al desdichado
de Héctor, muerto más por hado
que no por quien le mató,
porque nunca le speró
cara cara
tanto tiempo que esperara
lo que suceder pudiera,
y buscó nueua manera
y ocasión.
No sé si fue a trayción,
pues se puede presumir, [Oiiij-l]
no pudiéndole çufrir
en batalla.
En razón y escrito se halla
que fue muerto a cautela,
por que muriesse la vela
que velaua
y a los griegos espantaua,
que si Héctor no muriera,
Troya nunca se perdiera.
Salió con él
la joya de tal joyel,
con la saya de coronas
que la reyna de amazonas

se la dio,
solo porque mereció
hombre de tal merescer
gloriosa tal muger.
¡O[h], qué dama!
Más hermosa por la fama
de muger de tal ventura,
que la misma hermosura,
como a dea,
la reyna Panthasilea
la miraua y la acató,
quando la saya le dio
por el nombre
de muger de tan gran hombre.
Las coronas que trahía
son por las que merescia
y ganó, [Ov-r]
de los reyes que mató
sobre Troya su marido.
Un sol era su vestido:
reluzía
de la grande pedrería,
finas²⁰⁴ de muy gran valor,
por el muy fino valor
dél y della.
Yua Andrómaca tan bella
como Héctor muy galán;
mano a mano los dos van,
y ella cantando:

“¡O[h], qué fresco y claro día,
si no turban tristes hados
la alegría!
Rosas desta pradería
cogidas y por coger,

²⁰⁴ fina?

bien nos va con el plazer,
pues nos haze compañía.
¡Buena va la montería,
si no turban tristes hados
la alegría!”.

☛ Aquí salen Corebbo
y Cassandra.

Tras estas salió vna dama
como radial cometa:
Cassandra, la gran propheta
no creyda,
con vna inuinción subida [Ov-1]
y vna ropa muy estraña,
y broslada vna montaña,
toda fuegos,
que si no stuuieran ciegos
los troyanos, de valientes,
vieran estos accidentes
ser mortales;
proueyeran a los males,
como Cassandra dezía,
que la ciega valentía
es peligrosa.
Con su cara piadosa,
entre dientes sospirando,
como quien ríe llorando,
descubría
que el plazer no’s alegría
con sospecha de pesar.
Todo fue prophetizar
su montaña,
por que viesse cuánto daña
no creer lo por venir,
pues lo puede descubrir

el alto cielo.
Gran cordura es el recelo,
que Cassandra lo mostró:
la montaña que sacó
figuraua
Troya cómo se quemaua,
Rocafuerte su Yllión, [Ovj-r]
quemada sin defensión
de aquel fuego
de los griegos, más que griego,
pues sus llamas más quemaron
quanto más agua echaron
en llorar
damas tan de apiadar,
que aquel fuego s'apiadara
si sintiera y él gustara
lo que hacía.
Su Corebbo la seguía
con tan acatado amor
quanto fue gran seruidor
de Cassandra.
Sacó d'una salamandra
vn vestir todo broslado,
d'un raso fino encarnado.
Yua tal
como aquel que va en su mal,
biuo en pena, como el ciego,
pues biuiendo en su gran fuego
d'amador,
trasportado todo amor
tal qual véys, siempre se vio
salamandra, que biuió
en la llama
desta tan hermosa dama,
como muestra su inuinción.
No salió con su intinción
el desdichado, [Ovj-l]

porque no se vio casado
con Cassandra, su señora,
dél en todo matadora,
pues murió
quando solo acometió
a los griegos que lleuauan
su Cassandra, que apartauan
de troyanos,
por dezilles los humanos
casos que eran por venir.
Corebbo paró en morir
de tal suerte
que su vida [e]stá en su muerte,
siguiendo su suerte mala.
Los dos van la mesma gala
este día:
Lealtad y Cortesía
eran sus guardadores,
pues fiauan sus amores
solo dellos.
Co. ¡Quién pudiesse merecellos,
Cassandra, tus pensamientos!
Ca. No ternías muy contentos
tus cuydados.
Co. Ya los viesse aposentados
en la casa de los míos.
Ca. Nascerían desuaríos
de dolor. [Ovij-r]
Co. Hijos de mi grande amor
no podrían enojar,
que vn muy buen desuariar
no enoja.
Ca. Corebbo, buelue la hoja.
Co. Buelta [e]stá, señora, ya,
si en mí leer querrá
tu mercé.
Ca. ¡Qué verdades que hallaré!,

no quiero dezir mentiras.

Co. Verdad dizes que me tiras,
verdad es.

Ca. Corebbo, buelue otra vez
la hoja como se staua,
porque no desuariaua
tanto aquella.

Co. Pues tu mano scriue en ella,
no las aguas de carbón,
que letras de tu mano son.

Ca. ¡Ay, Corebbo!,
¡cómo salle lindo el Phebo,
con sus rayos tan dorados!

Co. Rayos son enamorados,
que han salido
de mi sol tan reluzido
por tu amor,
que inflamado de amator
he dorado
este sol que nos ha dado
la mañana tan hermosa. [Ovij-l]

Ca. Háblese ya de otra cosa,
pues el cielo
habla lo que yo recelo,
por sus cursos naturales.

Co. Celos tienen dessos males
venideros
mis males tan verdaderos.
Los míos son de llorar,
que esos suélelos mudar
la ventura.

Preuenillos es cordura,
y no ser preuisto dellos,
mas llorar antes de vellos,
es flaqueza.

Cassandra, tu fortaleza
deue ser, que te ha dexado;

contra mí l'[h]an empleado
tristes hados.

No serán muy malhadados,
pues con tus fuerças haré
lo que nunca emprenderé
con la mía.

En mí [e]stá tu valentía,
pues a mí me conquistó;
otro Héctor seré yo,
de ti animado.

A tus dioses he jurado
de seruirte en esta guerra
hasta ver libre tu tierra
o morir. [Ovij-r]

Quando me verás salir
de Troya contra los griegos,
no me oluides en tus ruegos
con tus dioses.

No descanses ni reposes
de rogar siempre por mí,
porque tuyo buelua a ti,
pues soy tuyo.

Ca. Ya se [e]stá esso de suyo,
que a mí tocará el rogar,
qu'el sentir y el sospirar,
cerca [e]stán.

Los dioses te defenderán,
mientras yo libre seré,
lo demás yo callaré
para agora.

Co. ¡Baste, baste, mi señora!
¡Ya no más tanta tristeza!
¿Por qué empleas la crueza
contra ti?

Vamos, como van aquí,
no turbemos l'alegría:
tal el gesto qual el día

ha de ser.
Y trabajar en contrahazer
alegría de alegrar,
pues tú sola me has de dar
alegría.

Tal qual veys fue en este día [Ovij-l]
esta dama tan penada,
quanto fue dissimulada
a la vista.

Yua entre alegre y trista,
contrahaziendo al natural,
como quien saca d'un mal
vn prouecho.

Sacó risa del despecho,
por mostrar alegre cara,
que no ay quien la juzgara
ser fingida.

Fue Cassandra tan sabida
como era sin ygal;
venció l'arte al natural
y cantó:

“Si ventura no se muda,
las señales
claro muestran nuestros males.

Ve cursos inhumanos,
contra Troya muy yrados,
quanto veo descuydados
de creerme los troyanos.

Si no se bueluen humanos,
las señales
claro muestran nuestros males”. [P-r]

☛ Aquí sale[n] Eneas y Crehúsa, su muger:

Salió Crehúsa

tal que nadi la rehúsa
de hazelle acatamiento,
que real merescimiento
merescía.

Como smalte parescía
la real sangre de Eneas,
que vna dea entr'estas deas
paresció.

Y vnos nublos que sacó,
broslados sobre su manto
a Cassandra puso spanto,
con razón,
pues esta triste inuinción
vn sol que sacó nublaua
y entre los nublos mostraua
algún claror.

— ¡Ay, Crehúsa!, gran temor
estos nublos me han puesto.

¿Cómo saliste con esto,
qu'es agüero
de algún caso venidero
que señala vna trayción?

— ¡O[h], Cassandra!, mi intinción
ninguna fue.

Sueño es esto que ensoñé
desta linda montería [P-I]
y ensoñaua que trahía
este manto.

Parescióme bien, y tanto
quanto temes ser verdad,
pues que no fue vanidad
mi soñar.

— Crehúsa, quiero declarar
lo que tu inuinción declara:
esse sol que no se aclara
es nuestro rey,

que ni lealtad ni ley
dos troyanos le ternán.
Su claror le nublarán
a gran trayción;
venderanle su Yllión,
qu'es su Troya tan nombrada,
y entrará la griega armada
con gran fuego,
que ni lagrimas ni ruego
este fuego amatará,
que en ser griego quemará
toda Troya.

— **B**aste ya, que no nos oya
tu Eneas y Anthenor,
que han perdido la color
de sus caras.

— **D**eue ser porque declaras,
Cassandra, esta perdición, [Pij-r]
Muda de conuersación,
pon esperança
que tras fortuna ay bonança,
pues se suele ella mudar.
Por tal plática atajar,
dixo Eneas:

— ¡**O**[h], Crehúsa!, nada creas
desto que Cassandra dize,
pues fortuna contradize
y se muda.

Cassandra parosse muda
y Anthenor jamás habló,
y Corebbo atrauessó
contra Eneas:

— **T**ú no hables cosas feas,
que no son de cauallero.
Mi amor muy verdadero
es tan leal
que si te çufro hablar mal

de Cassandra, mi señora,
mi lengua será traydora
si yo callo.

Eneas quiso vengallo,
que su gesto lo dezía,
pero tuuo cortesía
a las damas,
cuyas honrras, cuyas famas
han de ser muy acatadas, [Pij-l]
seruidas y muy amadas,
aunque son
cruelles de condición.

De Corebbo pareció
que fue ley lo q[ue] él habló,
y el callar
de Eneas quiso mostrar
que en su caso el çufrimiento
es gran don de entendimiento
y cordura.

Fue vestido en su ventura
Eneas en este día,
que de tornasol trahía
vn vestido.

Naturalmente ha salido
de colores variando,
que quien males va pensando
va alterado,
que la fuerça del cuydado
de la mala inclinación
va alterando el coraçón
y la cara:

a vezes blanca la para,
y a vezes muy colorada,
y a ratos mortificada,
muy cetrina.

Según l'ánimo se inclina,
tal el gesto se nos muestra, [Pij-r]

porque en él está la muestra
como en paño,
que temor, y amor, y engaño,
o vergüença o corrimiento,
o traición o descontento
veys en él.

La inuinción fue muy cruel,
que lo más que se mostrauan,
fuego y sangre señalauan
sus vislumbres,
quel vestir y las costumbres
muy conformes siempre van,
pues trahía [e]ste galán
vnas y griegas.

¡O, troyanas gentes ciegas!
En los casos venideros,
inuinciones son agüeros
a las vezes.

¿Véys por hazes y en enuezes,
en vestidos y inuinciones,
vuestras claras perdiciones
a la clara?

Que Cassandra las declara
y no las queréys creer.
Vispera [e]stá de perder
la ceguedad.

Cantad, señora, cantad
dixo Cassandra a Crehúsa,
que Encas no rehúsa
de oýros. [Pii-j-]

Esto no quiero deziros,
de qué modo os huyrá,
que la noche lo dirá.
que yo sé.

Crehúsa no le dio fe
porque Eneas se lo dixo,
que jamás le contradixo

por hazer
él officio de muger,
y cantó con vn cantar
que, no siendo de alegrar,
alegró:

— “Contra ventura
no se ha de buscar plazer
que poco tura.

Muy mal se puede alegrar
quien con el cielo [e]stá en guerra,
quel plazer no [e]stá en la tierra,
pues que no suele turar.

No’s reýr sino llorar
contra ventura,
que pesar es el plazer
que poco tura”.

☛ Aquí sallen el rey Príamo, y la
reyna [H]écuba, su muger.

El Rey Príamo salió
todo honrra y valentía, [Piiij-r]
en su real montería
muy vfano.

Con vn laurel en su mano,
prometiéndose victoria,
y triumpho de gran gloria
confiando
qu’él y Héctor, triumphando
de la griega montería,
con toda su cauallería
triumpharán
y a los griegos vencerán.
Tanto de Héctor confiaua
que Héctores con él miraua
a sus hermanos.

Sacó lleno de vnas manos
vn vestido esta jornada,
con vna spada sacada
en cada mano,
qu'el poder fuerte troyano
esto por armas vsó
y por tal su rey sacó
tal inuinción,
mostrando su gran corazón
que a los griegos vencería
y en las armas se vería
la verdad.

Hablar quiero en libertad
y a los ánimos mouer, [Piiij-]
que digan su parescer
sin pasión,
que verdad está en razón.
Digan, pues, cómo y por qué
tan contraria les fue
la fortuna,
que no ay persona alguna
que no haga vencedor
al gran Héctor, sin temor
y sin ygual.

Muy valiente natural,
qu'el vencido no's vencido
si de sí jamás lo ha sido.

Yo diré:
por lo que ya dicho he
de los griegos y troyanos,
porque en armas y a las manos
y en crueldad
quisieron saber la verdad
de quién más razón tenía,
la troyana valentía,
como creo,
de Hércules vn caso feo;

con razón se [e]stá quejando
de su gran osar, hablando
cómo se engaña
el que fía en gente strana,
qu'es la que no's conocida, [Pv-r]
que en gente desgradescida
no ay fe.

Sin pasión yo culparé
al ingrato Hércules,
pues que tan sabida es
su historia,
triumphando con gran gloria
de sus hechos y hazañas,
bolviendo de las Españas
a sus tierras,
vencedor siempre en sus guerras
y de sí mismo vencido,
fue mucho bien recibido
como hermano
del rey Laumedon troyano;
con amor, braços abiertos,
recojole por sus puertos
en su Troya.

Vista aquella hermosa joya
del rey Príamo hermana,
Exiona, de galana
vn tropheo
(si ella hermosa, él no feo,
si no fuera en el error
que fue vencido d'amor
de muger),
quien jamás se vio vencer
a Exiona se lleuó, [Pv-l]
que pues ella le robó,
robó a ella.

Esta princesa donzella
se vio en Grecia lleuada,

de Hércules muy acatada
y afirmase
con Thalomón casada fue.
Y el troyano corazón
dixo que esto fue trayción,
pues la casó
con modo que despreció
Hércules a los troyanos.
Con las armas a las manos
fue propuesto
de tomar vengança desto,
y assí se determinó
que Paris troyano robó
la reyna Helena,
que fue recompensa y pena
y de Troya perdición,
porque siempre con razón
vence fortuna.
La razón se vio ser vna
que los griegos han tenido
para hauer Troya vencido;
y esta fue
que el rey Menalao, sin porqué,
pagó el robo de Hércules, [Pvj-r]
que de fortuna fue reués
roballe Helena.
Dieran a Hércules pena
si a Exiona les robó,
pues dél solo procedió
y de otri no.
Por donde claro se vio
de Troya la perdición:
con soberuio corazón
que tuuieron,
los troyanos se perdieron,
que las venganças erradas
del cielo son castigadas,

que el castigo
ha de ser al enemigo
que en la culpa es más culpado,
para ser justificado.
Y bien mirado,
Hércules va desculpado,
que buen fin no's con trayción,
pues casó con Thalomón
Exiona;
que Paris robó persona
casada, que fue adúlterar
con quien no pudo casar.

Salido ha,
la real reyna [H]écuba
en esta caça y montería [Pvj-l]
con la mesma fantasía
que sacó
su marido Príamo,
toda su ropa broslada
de manos con vna spada
en cada mano.

Y hallegando en vn gran llano
de altos montes rodeado,
allí fue determinado
de montar.

Y antes de nadi caçar,
Cassandra en vn árbol subió
y a los troyanos habló
desta manera:

— ¡O[h], troyanos!, mejor fuera
que primero se pensara
y no se determinara,
qu'el pensar
antes del determinar
en los casos ha de ser,
y este es el mejor saber.

Estáys ciegos
en la guerra contra griegos
que determinado hauéys,
y tan ciegos que no veys.
que los agüeros
se nos muestran muy guerreros
y de griegos muy amigos: [Pvij-r]
señales son y testigos
que haze el cielo.
No queréys tener recelo
de lo que se ha de tener:
al cielo se ha de temer
en la guerra,
para vencer en la tierra.
Bolued en paz vuestra spada
en guerra qu'es mal pensada,
que la luna
nos muestra mala fortuna,
que en fuego y sangre la vemos,
en sacrificios que hazemos
para saber
d'esta guerra qué ha de ser.
Sacrifiquemos primero,
antes que se vea agüero,
esta jornada,
para ver si [e]stá mudada
fortuna en nuestro fauor,
y esto será lo mejor
deste día.
La troyana valentía
y sus fuertes coraçones
burlaron de las razones
desta infanta.
Dezían: — No nos espanta
hado en casos venideros, [Pvij-l]
do suelen mentir agüeros,
qu'es todo error.

— Cassandra, no pongas temor
—dixo Héctor, su hermano—,
que a vn corazón villano
vence opinión.

El fuerte siempre [e]stá en razón
nunca se dexa vencer,
que siempre vence al temer
la vergüença.

Tú harás poca valença
a tu padre y tus hermanos
si acouardas los villanos
coraçones.

Confia con tus razones,
pon a todos esperança,
que el cielo pone mudança
en fortuna;

que sin confiança alguna
la valor se perdería
y se desesperaría
el esperar.

Fortuna suele mudar
los agüeros y señales
de cuerpos celestiales,
pues su ser
en todo es el mayor poder.

Y Trohilo, su hermano, [Pviiij-r]
dio a Cassandra otra mano
y díxole:

— Cassandra, desespérate,
pues no te falta otra cosa,
que persona muy medrosa
muerta [e]stá.

Acaba y muérete ya
y no pongas couardía,
que medrosa compañía
tarde venció.

Paris la mano tomó,

diziendo: — Cassandra, hermana,
en creer no seas vana
qu'es mal agüero.

No creas tan de ligero
en los sueños ni en agüeros,
qu'es de ingenios ligeros
agüero ser.

Cree en el mayor poder
en los casos por venir,
que en lo que suele mentir
no pongas fe.

Eneas desto riosse.

Los troyanos, muy turbados,
con los rostros enojados
de alteración,
temieron alguna trayción,
que el corazón siempre auisa; [Pviiij-]
respondieron a la risa
de Eneas:

— Yo no sé si nos desseas
que nos venga bien o mal,
tú nos puedes ser leal,
mas tu modo
no lo muestra ser en todo.

Eneas dixo enojado:

— Nadi deue ser culpado,
sino el obrar,
qu'el effecto es de juzgar
y no las demostraciones,
que juzgar los coraçones
solo es dado
a quien todo lo ha criado;
que por lo que yo he reydo
no deuo ser reprehendido,
que'l reír
no se puede corregir
hasta que se declaró

por qué ríe el que río.
Doy por testigo
al cielo de lo que digo,
pues solo sabe mi intención.
Jamás me dixo el corazón
que guerrehéys
con quien guerrear queréys.
Y no lo tengáys a risa [Q-r]
Qu'el buen corazón auisa,
justificado,
quando no [e]stá apasionado.
El rey Príamo habló:
— Pues guerra se determinó
por mar y tierra,
no ay hablar sino de guerra.
En esto salió vn león
y Héctor con gran corazón
le mató.
Su leona arremetió
a Trohilo y él a ella,
y matóla sin temella.
Paris corría
tras vn osso que huía
y tirole vna saeta,
y él boluió como cometa
y abraçole,
y Paris luego matole.
Y Corebbo arremetió
a vna tigre y la tomó,
y bien atada,
a Cassandra presentada
fue por él desta manera:
— Sea de mi linda fiera
la vencida,
pues por ella tiene vida.
Eneas arrojó vn dardo [Q-l]
a vn fiero león pardo,

y en ser herido,
viéronse a braço partido,
y Eneas fue el matador,
que era de muy gran valor.
Salió el Rey
y arremetió a vn brauo buey
y de vn golpe le mató,
que la cabeça le cortó.
Todo el día
hizieron carnicería,
a muchas fieras matando
y boluiéronse cantando,
en anochescer,
a Troya con muy gran plazer.
Hizieron fiestas y fuegos,
toda la noche con juegos
y alegría,
teniendo esta montería
por agüero de vencer
a todo el griego poder.

I.3. Comentarios a la montería y juramentos a las damas

☛ Dixo el Duque ☛

—Don Luys Milán, y vos Ioan Fernández, hazeme plazer que os vays de aquí, si no queréys morir los dos esta noche.

Dixo don Luys:

—Señor Ioan, supliquemos a su Excellencia nos haga saber por q[ué] nos manda yr de aquí si no queremos morir [Qij-r]. Y si yo no me engaño, yo querría adeuinallo. Y es q[ue] vos hazéys gestos de embidioso y yo de vanaglorioso, de veros q[ue] [e]stáys muerto de embidia desta *Mo[n]tería de Troya*, por hauerla hecho yo, que si vos la hiziérades, la rezárades por puertas, como a oració[n] de ciego.

Dixo do[n] Diego:

— Yo lo quería dezir, si don Luys Milá[n] no lo dixera, que los gestos q[ue] Ioan

Ferná[n]dez hazía, oyendo la *Montería*, eran de embidioso, quocando como a mono, que meresceríades por pena deste peccado q[ue] vos y vuestros descendientes quedássedes con caras de monos q[ue] quocan y les quedasse por no[m]bre “el linaje de los monos”. Assí como quedó el de los bayladores, q[ue] bayla[n]do muchos hombres y mugeres en fiestas del Sancto Nacimiento, passaron por vna yglesia en Alemaña, al tiempo que preycauan, y el obispo maldíxoles por el desacato y menosprecio que hizieron a la casa de Dios, y quedaron toda su vida, hasta la muerte baylando, heredando esta pena sus descendientes, q[ue] vuestro hijo parece que ya l’[h]a heredada.

Dixo Ioan Fernández:

— Porq[ue] no muera de vanagloria do[n] Luys Milán, quiero rogalle que hagamos vna máxcara para mañana a la noche, aquí en el Real, contrahaziendo su *Montería*. Y [Qij-] prometo de hazelles embidiosos, por q[ue] no me digan embidioso. pues soy mejor para embidiado.

Dixo don Francisco:

— Señor duque, si Ioan Fernández nos ha de hazer embidiosos diziendo donayres, no consienta que los diga a costa de la señora doña Hierónyma, su muger, que yo vi lo quería dezir a vuestra Excellencia y por atajar este fuego lo quise yo dezir. Y no se fie dél, q[ue] se le destiene la ballesta, y dé fia[n]ças q[ue] no hará el donoso, pues nos gracioso sino quien lo es, que desta manera negocié yo con Enguera, en casa del Romano, donde jugáuamos muchos caualleros, como en este cue[n]to contaré: “Enguera nos enojaua mucho q[ue] se destenía su ballesta, y por ser cauallero de baxa calidad y conuersación, lo echamos del juego. Y estando algunos días en la entrada de casa, aguardando si le dexaríamos subir a jugar, yo le dixi: ‘Enguera, yo recabaré con estos caualleros que os dexen subir, si vos days fianças por las ignocencias’. Y diome a mí por fiança y subió”. Si mi amigo Ioan me promete q[ue] no hará el donoso a costa de su muger, yo le seré fiador.

Dixo Ioa[n] Ferná[n]dez:

—Don Francisco, passado os soys a los franceses contra mí. No se me da nada. Por vos se puede dezir: “O tenéys miedo a los mo [Qij-r] -ros, o en Francia tenéys amiga”.

Respondió don Francisco:

—No tengo miedo a los moros, ni en Francia tengo amiga, mas tú moro y yo christiano, trahemos muy gra[n] porfia con los malos trajes q[ue] sacáys, lisiado de mal vestido, q[ue] si don Luys Milán a coplas no’s tuuiera la rienda, fuérades el monstruo de la gala, q[ue] pudiera[n] ganar con vuestra ropa los truanes, mostrándola diziendo: “[H]e

aquí las ropas de Ioan del Mal Traje”.

☞ Dixo el duque ☜

— Demos parte a la noche y Ioa[n] Ferná[n]dez y do[n] Francisco haga[n] paz, q[ue] si está[n] en guerra no ternemos cierta la máxcara. Y vuestra alteza y essas señoras q[ue] ellos han traýdo tomen la palabra [h]azié[n]dolos jurar por vida de sus damas, por q[ue] sepamos quién son. Y no se oluide[n] a don Diego, como a “Reboluedor”, ni a don Luys Milán q[ue] es “Mátalascallando”. Y comience la Reyna mi señora.

☞ Dixo la Reyna ☜

— Ioan Fernández, hazé paz con don Francisco, por vida de vuestra muger.

Respondió Ioan Fernández:

—Si vuestra alteza me jurara ‘por la vida q[ue] nunca da vuestra muger’, fuera mejor jura, pues ni ella la tiene de braua ni yo la tengo sino fuera de mi casa.

☞ Dixo la señora doña Hierónyma ☜

— Per vos se dix: “Bell en ba[n]ch y mal en casa”. [Qij-1]

☞ Dixo la señora doña Mencía ☜

— Don Francisco, pues oy os mando como acompañador mío, hazeé paz co[n] Ioan Fernández, por vida de vuestra dama. Y no[m]bralda, que el duque lo manda.

☞ Respondió don Francisco ☜

— Pues vuessa merced lo manda,

yo haré paz con el Ioan.

Y este mote es mi refrán:

“Quien me manda, me desmanda”.

☞ Dixo la señora doña Luysa ☞

—Don Diego, no dexéys de entrar en paz, pues q[ue] soys “reboluedor”, q[ue] os querrá muy mal l’amor. Por vida de vuestra dama, no[m]bralda, q[ue] el duque lo manda.

☞ Respondió don Diego ☞

—Yo entraré en la paz, señora,
por vida de quien oyrá[n],
que en esta yerua lo verán:
“Anapelo es matadora”.

☞ Dixo la señora doña Violante ☞

—Don Luys Milán, pues manda el que se dexa mandar, hazé paz con Ioan Fernández por vida de vuestra dama. Y nombralda, q[ue] el duque lo manda.

☞ Respondió don Luys Milán ☞

— Pues mandar es ser mandado,
en paz quiero siempre estar:
mi dama quiero no[m]brar.
De su nombre soy nombrado:
“Margarite, por amar”. [Qiiij-r]

☞ Dixo el duque ☞

—Vámonos a dormir, mi reyna gentil, vámonos a dormir. Y venga mañana la máxcara a prima noche.

Aquí acaba la Ior-

NADA QAVARTA Y CO-

miença la quinta.

Aquí acaba la Ior-

NADA QVARTA Y CO- miença la quinta.

I. Prácticas escénicas cortesanas y nobiliarias

I.1. *Farsa del Canonge Ester*

Y dize el Duque:

— Señora, si le paresce, embiemos a las damas y caualleros a rogalles que sea el serau y máxcara después de mañana, por no poderse hazer más. Y vaya el canónigo Ster de parte de vuestra alteza, y de la mía el Paje del Mal Recaudo, q[ue] no les faltarán motes y apodos, a la giba del vno y al mal no[m]bre del otro. Y ternemos parte de las burlas por relacion de los burladores, que yo començaré la plática para que riamos.

☛ Dixo la Reyna:

— Parésceme tan bien como al canónigo Ster no le parescerá, q[ue] siempre dize le hago yr a combidar damas para fiestas, q[ue] no las querría mandar por hallar criadas que se desmandan con su giba. [H]elos aquí a los dos. ☞ “Por su mal vienen, los que para bien nunca se hallan”. Canónigo, diréys [Qiiii-1] de mi parte a las damas que mañana hauían de venir a la fiesta, q[ue] el Duque mi señor la manda alargar hasta después de mañana por estar ocupado, y q[ue] no dexen de acudir por nos hazer plazer.

☛ Respondió el canónigo Ster ☛

— Senyora, tostemps me posa vostra Alteza a les banyes dels bous per a que burlen de la mia gepa. Done-li quitació, puix li han posat no[m] “la gepa Stera manafestes”. Yo yré ab la ballesta parada, puix no faltaran a la mia gepa aljaua virots, qu’em tiraran per a tornar-los a tirar.

☛ Dixo el Duque ☛

— Paje del Mal Recaudo, yrás de mi parte a don Luys Milán y a Ioan Fernández y

a don Diego y a don Francisco, a dezilles lo mismo q[ue] la Reyna mi señora embía a dezir a las damas. Y en quanto has de hazer, ten buen seso.

☛ Respondió el paje ☚

— Señor, lo vno haré, más el otro, que es tener buen seso, no sé si podré, yendo en co[m]pañía del canónigo Ster. Que para defender su giba, manos y lengua sería menester.

Dixo el canónigo:

— Com se pot comportar açò, que la Reyna vulla fer corro de bous tot l'any ab mi, embiant-me a combidar dames, que par que sia andador de [Qv-r] festes? Y ara, per millor adobar-[h]o, lo Duch mon senyor fa venir en ma companyia aquest tauà del patje, q[ue] toste[m]ps me va picant en la gepa, qu'em fa rabejar com a macho de lloguer. ☞
“Renegau de senyors que, per a riure, donen ocasió que's rigue[n] de sos criats”.

El paje le respo[n]dió:

— ¡Vamos, señor canónigo! Y aunque me ha dicho q[ue] soy táuano de su giba, yo le prometo de no picar esta jornada en ella, sino quanto podré para defendella. Y por señal que lo haré, quiero ca[n]tar para daros plazer esta canción cathalana:

Bella de vos só enamorós,
gibeta mia,
tostemps sospir pensant en vos,
la nit y [e]l dia.

Dixo el canónigo:

— Puix tu has cantas per a mi, yo vull cantar per a tu:

Tot lo mon m'està mirant
com fi fos vna donzella,
si be'm veu anar galant,
lladre só per marauella.

El paje le dixo:

— ¿Qué es esso, canónigo? ¿Ladrón me dezís? Para esta, que yo lo diga a nuestro

obispo de Fes, que os escomulgue y no us²⁰⁵ absuelua hasta que me hayáys re [Qv-l/a r/] -stituydo la fama. ¡Yrregular tartuga do²⁰⁶ mugeres! Que por vuestro vezindado sie[m]pre les andáys entorno de las haldas, con vna guitarra tañendo y ca[n]tando este ca[n]tar:

Comed de mi tartugado
la de lo verdugado.

El canónigo le dixo:

—Ves-te'n, endemoniat, dauant de mi! Per deum verum!, per deum viuum! Iesús, Iesús, desaparegut és! Per cert ara crech que deu ser lo familiar de l'italià que tenim en casa. Yo'm vull donar pressa en lo q[ue] tinch de fer, per tornar prest a contar al Duch mon senyor qu'es guarde del patje del Mal Recaudo y li faça la creu si li ve dauant, q[ue] cert deu ser dimoni, puix ab co[n]jurs me ha desaparegut. A Ioan Fernández veig a la finestra de sa casa ab sa muller. Espantat estich. Pau és esta de hostaler cathalà, q[ue] may la fa ab sa muller, sino quant la vol enganar. A[h], señor Ioan Fernández! A[h], señor! Entrat se n'és de la finestra. No m'ha degut conèxer o no m'ha oÿt, q[ue] no se'n fora entrat.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Antes de haueros oÿdo, os he huÿdo y me soy entrado. Subí y guardaos de Maricorta, mi criada, q[ue] bien lo auéys menester.

☛ El canónigo dixo ☛

— Vejam qui és esta Maricorta, que si les [Qvj-r] paraules són tals co[m] lo seu nom, cerca qui e[t] parle. A[h], senyora Maricorta! Estam segurs? Fora d'aquí! Fora d'aquí! Quin díable de goça és esta, que m[h]a esquexada la clocha?

☛ Salió rie[n]do Ioan Fernández y dixo ☛

— ¡Hexe d'ahí, hexe d'ahí, Maricorta! Diablo [h]aya parte en el caçador y en ti,

205. no os

206.de

que no te tiene atada estando parida. Perdona, señor canónigo, q[ue] pensaua que le queríades hurtar sus hijos, que dicho le han que soys “hurtaperrillos”.

☛ Respondió muy enojado el canónigo ☛

— Hàbit de sent Pere! Açò és la Maricorta, criada vostra? D’esta manera feu lo graciós? Altres gràcies pensaua q[ue] teníeu millors en vostra casa. Per ço us ha posat nom vostra muller “Encasamalo”.

☛ Dixo la señora doña Hierónyma ☛

— Par-vos que tinch rahó, senyor canonge? Qui ha de comportar estes fredors, fer soltar la goça parida per a q[ue] esquexe cloches? Puix haeu fet lo graciós, donau-li’n vna noua.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

— Ya sin esto se la deuía, por vn recaudo q[ue] lleuó de parte mía donde él sabe. Y porq[ue] se la tengo aparejada nueua, l’[h]e hecho rasgar a Maricorta essa vieja q[ue] trae. Que assí como puse no[m]bre proprio al Paje del Mal [Qvj-l] Recaudo, por los malos recaudos q[ue] me trahía, assí por los buenos q[ue] vuessa reuerencia me trae, le quiero dezir de aquí adela[n]te el canónigo del Buen Recaudo.

☛ El canónigo respondió ☛

—Vós per altre[’m] preniu. No us burleu ab mi de tal manera, que per a respondre a mots q[ue] fan alcauot al motejat, abat y ballester só. Que en ma terra vn temps no’m deyen mossén Ster, sinó mossén Ballester, que [e]sta gepa que tinch, no és sinó aljaua de passadors pera passar apodadors d’aquest món en l’altre.

☛ Dixo la señora doña Hierónyma ☛

— ¡Riñen las comadres y dízense las verdades! O[h], com he pres plaer de hauer

sabut que lo canonge Ster no és alcauot en les obres, sinó en les paraules! Perquè los alcauots de paraules tots parlen com alcauotes. Cert yo y peccaua. Perdona, senyor Canonge, que per tal lo tenia.

☛ Responió el canónigo ☛

— Cercau qui us perdone, per a vna sou los dos, que yo me'n vaig dient: '*Quos diabolus conjungit, homo non separet*'. Lo recaudo que portaua me'n tornaua a casa, y és que la Reyna y lo Duch, mos senyors, han allargat la festa per a despús-demà. Pregue[n]-vos que no y falteu. Y que porteu millors [Qvij-r] mots q[ue] a mi me haueu donat. Ab por vaig a casa de don Diego, q[ue] per troneres tiren los mots les moces, que tostemps esta[n] en aguayt, com a gent q[ue]'s recela. Ia só prop la casa, senyar-la vull ans que entre en ella. Ha de casa? Ha de casa?

☛ Responió Marimancha, criada ☛

— ¿Ha de caso? ¿Ha de caso? ¿Para q[ué] cruzáys la casa? Guardad no's cruze[n] la cara, si ya no lo hazéys por entrar el diablo en ella, q[ue] soys vos.

☛ El canónigo dixo ☛

— Que tanta por teniu a la creu? Per ventura han-vos tret ab ella al cadafal?

☛ Dixo Marimancha ☛

— Rabo rastrando heme aquí, q[ue] no traygo sambenito. Mas porq[ue] veo "sanmaldito", q[ue] soys vos, yo haré la señal de la cruz, que pienso q[ue] huyréys como a diablo, pues lo parecéys.

☛ Dixo el canónigo ☛

— A[h], senyor don Diego! Sou en casa? Sou en casa? Par que no y haja amo en ella, segons los criats fan a son plaer.

☞Respondió don Diego y dixo ☛

—¿Qué es esto, señor canónigo Ster? ¿A qué viene vuessa merced? ¿Y con quién está enojado?

☞ Respondió el canónigo:

—Senyor don Diego, vaig y vinch, y vinch y vaig, y res no fas. [Qvij-l]

☞Don Diego le respondió ☛

—Señor canónigo, yo no entiendo esse lenguaje. Bolué a dezirme por lo que venís y declaraldo mejor, q[ue] se dexe ente[n]der.

☞Salió Martineta, criada de casa, y dixo ☛

—Senyor, yo declararé lo que vol dir: vaig burlant, y vinch fredàs, y res no fas.

☞El canónigo se santiguó y dixo ☛

—No més! No més! Yo só nat en mala planeta, fins a Martineta burla de mi. Yo'm despediré de la Reyna y del Duch, si més tinch de anar per cases de orats, combida[n]t a festes que tan mal profit me fan. Y vós, senyor do[n] Diego, enfrenau estes gates de vostra casa, q[ue] arrapen la cara; si no, vindrem a creure que elles vos tenen enfrenat. Lo que yo us diguí, que no volgués entendre, és açò: que vaig y vinch combidant a festes, y vinch y vaig a mon desgrat, y res no fas a mon plaer. Lo Duch vos fa saber, que [ha] allargat la festa per a despús-demà, si y voldreu ser. Si no, a Déu siau, que bé [e]ns veurem. Per l'àbit de sent Pere, que si en casa de don Francisco me parlen de tal manera les criades, yo'ls reganyaré les de[n]ts. Ia veig vna delles a la porta, ab vna mona que [e]stà quoca[n]t y reganya[n]t les dents; y si ab mi les ha, yo só de bodes. Vn patje veig a la fi [Qviiij-r-/a r/] -nestra que y prenc plaer. [H]ola, [h]ola, patje! Com te dius? No respons? És ton amo en casa, Malfaràs?

☛ Dixo el Paje ☛

—Mossén Tartugo o Tartuga, ¿quién os ha dicho que a mí me dizen “Malfaràs”? Pues venís tan bien hablado como mal carado y peor dispuesto a pedir de mi amo, pregutaldo a la mona, pues tenéys cara de mono. ¡Quócalo, mona! ¡Quócalo, mona!

☛ Respondió el canónigo ☛

—Rapaz! Auallau aquí, q[ue] yo us mostraré co[n] haueu de parlar. Y puix per vostres tacanyeries la mona me ha squexat la clocha, si vostre amo no la'm paga, yo sé lo que faré. Senyor don Francisco, mirau quines bo[n]dats se fan en vostra casa: venint de parte del Duch, a fer-vos saber q[ue] [ha] allargat la festa per a despús-demà; que demanant aq[ue]st patge vostre si [e]stau en casa, la resposta que m'[h]a donat és que ha embregat la mona ab mi, y [h]a'm esquexat la clocha.

☛ Dixo don Francisco ☛

—Señor canónigo, no tome enojo, q[ue] al paje yo le hare dar dozientos açotes y mañana yo os pagare la loba para q[ue] os hagáys otra nueua. Y podréys hazer paz co[n] la mona, porq[ue] es muy aparentada en esta tierra con muchos monos q[ue] ay. Y por quitar mal, [Qviii-l] ya que no tenéys vergue[n]ça, será bien que seáys amigos vos y ella.

☛ Dixo el Canónigo ☛

—Algú[n] dia tindran fi estes fredors. Y si lo Duch no [h]u remedia, yo y posaré remey ab vns quants delats del camp de Tarragona, parents meus. Y no passará axí com pensau, q[ue] dret me'n vaig al Duch: ‘—Señor, yo'm vinch a despedir de vostra Excel·lè[n]cia, si no'm lleuau lo càrrech de co[m]bidafestes’. Y lo demás que'm resta a dir sobre açò serà contar les burles q[ue] m'[h]an fet los criats destos cortesans, dauant ells, despús-demà, que si tant de cort fossen com ells se pinten, no serien tan descortesos sos criats, ☞ “que en los seruidors se veu lo senyor qual és”.

☛ Dixo el Duque ☛

—Canónigo, descansad, q[ue] yo haré con la Reyna q[ue] no tengáys más esse officio, sino guardadamas o guardapoluo.

☛ Dixo el canónigo ☛

—Yo no [h]u dich, que lo primer que burla de mi és vostra Excel·lè[n]cia! Guardadames me ha fet, com si fos mol·le de sastre, y guardapoluo per a que's seguen sobre mi. Yo me'n vaig a clamar a la Reyna, y serà exir del foch y donar en les brases.

☛ La Reyna le dixo ☛

—Qu'es esto, canónigo Ster? Por mi vida, q[ue] [R-r] no stéys enojado; si no, hazeros he cantar: “¿Quién os ha mal enojado, mi buen amor?, ¿quién os ha mal enojado?”. Yo, q[ue] deuí enojarme con vos por hauerme hecho brasas de fuego, no lo stoy, ¿y vos, enojáysos? El ratón caça el gato, pues vos soys el vno, y el otro el Duque mi señor.

☛ Dixo el Duque ☛

—Canónigo, desenojaos, pues ta[m]bién ay para mí de las burlas de la Reyna mi señora, como para vos. Que a mí me ha hecho gato y a vos, ratón. Y si lo dize por lo q[ue] vos sabéys, adeuinado ha.

☛ El canónigo respondió ☛

—Señor, yo vull parlar clar, perq[ue] no'm tinga per alcauot la Reyna ma señora. Que si a vostra Excel·lè[n]cia diu gat, per ser caçador de ses criades, yo no só rata q[ue] les rosegue de alcauoteries. Yo me'n vaig a reposar, q[ue] si fora de casa me han verguejat, ací me ha[n] espalmat, que no m'[h]a restat pèl en la roba.

☛ Dixo la Reyna ☛

—Canónigo, quedemos en paz, q[ue] no's faltará pelo en la ropa. Y hazé que no le tengáys en la lengua, para burlar de los caualleros q[ue] dezís q[ue] os han enojado por las casas q[ue] hauéys ydo. Y si les ganáys en las burlas, yo's daré vn vestido muy de

ueras. Y será vna lobera y cuera de martas y calças [R-1] de grana y *chape[a]u* de terciopelo carmesí, con pluma y medalla, y mote q[ue] dirá: “Soy canónigo d’amor, por vna Hierónyma que muerto me ha”.

☛ El canónigo respondió ☛

—Bese les mans de vostra Alteza. Ab ninguna cosa me podía desenujar, sinó ab la dama que ha nomenat, ☞ “que l’amor ab lo que enuja, desenuja”.

☛ Dixo el Duque ☛

—Canónigo, espauilar os quiero, q[ue] gra[n] páuilo tenéys, de muy encendido de amor.

☛ Respondió el canónigo ☛

—Senyor, per a demà serà millor; y anem a dormir, que hora és.

I.2. Reunión de nobles y conversación con Maestre Zapater

☛ El Paje del Mal Recaudo dixo ☛

—Señor don Luys Milán, vuessa merced sabrá que el canónigo Ster y yo salimos hoy de palacio, de parte del Duque y de la Reyna, para q[ue] la máxcara se alargasse hasta después de mañana. Dímosnos de motes y enojóse connigo, ☞ “porq[ue] el ho[m]bre q[ue] toma las burlas de ueras, las veras toma de burlas”. Y fuyme para entender en lo que a vuessa merced diré: Yo tengo vn amigo q[ue] tiene vn familiar, y hauemos concertado él y yo de hazer por arte mágica la máxcara de la *Montería de Troya* que vuessas mercedes querían hazer. Y haré [Rij-r] -mosla co[n]trahecha al natural: cada vno de los troyanos en su propria figura, como por esta arte se puede hazer. Y tras estos, entrará vna co[n]tramáxcara de los más fuertes y valie[n]tes griegos q[ue] sobre Troya estuuieron y la tomaro[n], y co[m]batirán vn torneo de pie, vno a vno. Y serán el rey

Príamo trayano²⁰⁷ con el rey Agamenón griego; y Paris con el rey Menalao, porq[ue] robó a la reyna Helena, su muger; y Trohillo troyano con el rey Diomedes griego; y Héctor con Achilles; y Eneas troyano con Ayaz Thalomón griego; y acabarán con vna folla. Vuessas mercedes no saquen la suya, pues más al natural será esta. Y diga al Duque lo q[ue] yo l'[h]he dicho. Y cada vez que mandará cessar el combatir, haga señalar a vn trompeta. Y acabado el torneo, oyrán vna música y cantarán vn romance de cada vno de los troyanos y griegos, y acabará la fiesta. Yo me voy a ponello por obra.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

—Don Diego, a vuestra casa soy venido, para lo que oyréys. El Paje del Mal Recaudo no lo será agora, pues co[n] él lo ternemos muy bueno, ☞ “que no se halla ninguno de quien no se pueda hauer algú[n] plazer”. Y por esto es bien no dar ocasión de [e]star con nadie mal, sino co[n] quien no se puede estar [Rij-1] bien. Hame dicho que no tomemos trabajo de hazer la máxcara nosotros, q[ue] él la hará más al natural, con vn amigo suyo q[ue] tiene familiar. Por esso, auisad a don Francisco y a Ioan Fernández de lo que passa.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Auisados estamos, que todo lo hauemos oýdo don Francisco y yo. Y parésceme que la deumos vender al Duque y a la Reyna por nuestra, por ser la más importante máxcara q[ue] haya sido, en ver tan valerosos caualleros en su propia forma.

☛ Don Francisco le respondió ☛

—Engañado andáys en trajos, mi buen amigo, no digáys q[ue] nos lo digo. ¿No véys q[ue] vuestra disposicio[n] no parescerá a la de los troyanos ni griegos, ni menos las fuerças? Pues se dize dellos que arrojaua[n] en aquel tiempo con la mano vna piedra tan grande como vos soys, qua[n]do en amores os boluéis piedra. Aunque don Luys Milán no puede creer q[ue] en vos pueda entrar amor, por más q[ue] os [h]aya hecho embojar y encassillar vna ramera... Perdonad, que “romera” quise dezir. Y la razón q[ue] dize es

207.troyano

esta: que cada vno se inclina más a su semblante, como el cauallero a la dama; y q[ue] no puede ser verdadero amor de hombre alto co[n] muger baxa; que yo más le diré vicio q[ue] volu[n] [Rij-r] -tad verdadera la que tuuó Anníbal a la Ramera que le detuuó en Canas, qua[n]do no siguió la victoria de la batalla que venció a los romanos, que pudiera entrarse por Roma como por su casa, segú[n] dize Petrarcha en este soneto: ‘*Vince Annibal & non sepe vsar poi*’.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

—Don Francisco, por que no piense Ioan Fernández que me hazéys plazer en yrle a la mano, yo la quiero tomar por él y responderos a quanto le hauéys culpado. A lo que le dixistes: “Engañado andáys en trajos, mi buen amigo, no digáys que no’s lo digo”, a esto os respondo que si él dixo que vendiésemos por nuestra la máxcara de los troyanos y griegos al Duque, fue bueno para malo. Y pues tuuo esta bondad, vos no la tuuistes en corregirlo. Y si le dixistes que su disposición y fuerças no son tan gra[n]des como las de Héctor, bie[n] podría ser tenido por él, pues defiende lo que nadi defendería para offender a buenos ojos, que no’s menester poco valor defender malos trajos y baxos amores, según vos dezís. Que yo no digo sino q[ue] de ser buen Maestro de Trajos, podría ser Mayoral de los Sastres y Prouincial de los Amores, que por más que digáys q[ue] los tie [Rij-l-/a r/] -ne baxos, la baxa dél es alta, pues los dança remedando a tan grandes ho[m]bres como oyréys. Que si él encasilló y embojó por amores en Lyria, Hércules hiló, y Vergilio estuuo en vn cesto, y Aristótil enfrenado y ensillado; que por remedar a gra[n]des hombres, ☞ “a nadi deuen culpar, si se puede desculpar”. Si no, dígalo mastre Çapater, que viene por la calle. ¿Véysle allá? Llamémosle. ¡A[h], señor mastre Çapater! Vuessa merced viene a tan buen tiempo como la naue que nuestro sant Vicent Ferrer dixo que venía, preycando en Barcelona, que fue gran remedio para matar la hambre q[ue] tenían los cathalanes.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Don Luys Milá[n], ¡pues si supiéssedes cómo sabe matar la hambre el señor mastre Çapater, con más razón lo podríades dezir! Tan buenos manjares da en su hortezico para los cuerpos de sus amigos como en el púlpito para los [e]spíritus. Vos, más querriades los que da para el cuerpo q[ue] los que le queréys pedir agora para el [e]spíritu.

☛ Dixo don Diego ☛

—Ioan Fernández, yo quiero responder por don Luys Milán. Vos no dexáys de tener buen palacio, mas tenéys malas cámaras, pues huelen a mal dezir. ¿De dónde sa [Riiij-r] - béys vos q[ue] don Luys Milán querría más q[ue] el señor mastre Çapater le matasse la ha[m]bre del cuerpo que la del [e]spíritu? Yo bien sé q[ué] os ha mouido a dezillo, por jugar del vocablo de la hambre q[ue] don Luys Milán sacó. Y vos, por mostrar q[u]’es mucho del palacio leua[n]tar co[n]uersación juga[n]do del vocablo, habláys como diablo. Pues el bue[n] dexo del auisado ha de ser dulce y no como del truhan, que es amargo, que lo mejor del cortesano es que el burlado quede contento del burlador. Y quie[n] esto no sabe hazer, déxese de burlar si no quiere enojar, que si malas burlas apenas se pueden çufrir a ley de honrra de vn truhan, no’s razón se çufran a vn galán, ☞ “que lo que enoja no’s cortesanía sino descortesía”; que puesto que no obliga a ho[n]rra vno q[ue] biue de hazer el loco; pero no se le ha de çufrir que desautorize la autoridad, porq[ue] la reputació[n] no se pierda en ser reyda de quie[n] deue ser acatada, q[ue] los ignorantes no tienen ojo sino a la risa. Y por lo que se puede dezir que entre auisados se çufre burlar lo que entre simples no se deue hablar, tengo por bien q[ue] don Luys Milá[n] dissimule y dé en callar, y Ioan Fernández en no enojar, ☞ “que la cólera en todos tie[m]pos no se deue templar”. [Riiij-l]

☛ Dixo don Francisco ☛

—Don Diego habló tan bien como entiende y entie[n]de tan bien como habla. No se ha dicho mejor lición sobre el caso. Lo q[ue] yo querría añadir co[n] su licencia es esto: el cortesano no es obligado sino a callar quando no [e]stá para bien hablar, si no’s a juego forçado, q[ue] no ay muestra quando la ho[n]ra y obligación obligan a responder, como es a satisfazer injurias o a pregu[n]tas q[ue] soys obligado a dar repuestas.

☛ Dixo mastre Çapater ☛

—Yo alabo esta conuersación por la mejor que [he] oýdo sobre el caso en lo que es buena, y no puedo alabarla en lo q[ue] es mala. Y en lo q[ue] es buena es en aqu[e]llo q[ue] haze vn cortesano buen christiano, y en lo q[ue] es mala es en lo q[ue] haze vn cortesano mal christiano. Todo lo que don Diego habló es tan bueno q[ue] no ay que

reprender, sino alabar. Pues no puede ser bue[n] cortesano que sea auisado para el cuerpo y nescio para el alma, que si vamos tras agudezas de palacio, perjudiciales a nuestro²⁰⁸ próximo, para hazer reír a los cuerpos hazen llorar a las almas, pues en la corte celestial dan grandes penas por las culpas. Que tan bue[n] cortesano ha de ser para la corte del cielo como para la de la tierra, porq[ue] nunca conten [Rv-r-/a r/] -tará al Criador el que deshaze la criatura burlando della, que las burlas que hazen perder la reputación al burlado y burlador, castígalas el Criador. Pues el burlado las más vezes queda honrrado del burlador, por justicia del Señor, que si el burlado queda para los nescios derreputado, el burlador es condenado de los sabios por malhechor. La conclusió[n] desto es esta: ☞ “Lo q[ue] no querría nadi para sí, no lo quiera para otri”. Pues para ser verdadero sabio no puede ser sino hazie[n]do lo que [e]ste dicho dize:

Esta vida tan penada
 si queréys que en bien acabe,
 aquel que se salua sabe
 que'l otro no sabe nada.

Dixo don Luys Milá[n]:

—Señor mastre Çapater, gra[n] jornada ha sido esta, en ser vuessa merced en ella, pues vuestro dezir ataja porfías y vuestro saber adoba razones. Mucho deue a Dios por lo q[ue] le dio, pues por Él tanto alcançó. Y pues tan bueno es para todo, téngase por corregidor de la gala, porq[ue] algunos la hazen “ginagala”. Vnos [h]ay que dizen malicias encubiertas con palabras a dos sentimientos, para salvarse co[n] dezir: “Yo no dixé a mala fin lo que me ha[n] tomado por mal”. Y si a vuessas mercedes [Rv-l] parece, co[n] estos se deue dissimular por no obligarnos a responder. [H]ay otros q[ue] declarando la malicia dicha por otro, con boca ajena dizen mal por la suya. Y por esto [h]ay vn refrá[n] en vale[n]ciano q[ue] dize: ☞ “Qui la splana, la gasta”. Como hizo don Diego, q[ue] interpreta[n]do la hambre q[ue] dixo q[ue] me mataría, el señor mastre Çapater hizo malicia de lo q[ue] no deuía ser. Y por esto no es bien hablar por otri, sino en ausencia de vuestro amigo si le perjudica[n], como en este cue[n]to diré: “Vn cauallero castellano dixo vna malicia co[n] palabras cubiertas a vn portugués co[m]petidor suyo. Y no respondiéndole, quiso vn otro castellano respo[n]der por el portugués, declarando la

208.nuestro

burla encubierta q[ue] su competidor le hauía dicho. Y enojado desto, el portugués, dixo al castellano que por él hauía respondido: ‘*Castelau, vos faláys con tres bocas: con la vostra e con la miña, e con vostro rabo*’, ☞ ‘*qu’en Portugal, rabo é quien fala mal*’”. Y pues tal Çapater tenemos, q[ue] sabe calçar a la medida de cada vno, declárenos si [h]ay errores que tengan desculpa o no, q[ue] por esto llamamos a vuessa merced.

Dixo mastre Çapater:

— Yo diré christianamente lo q[ue] desto siento, pues los cortesanos no dexan de sello por ser buenos [Rvj-r] christianos. Mucho deuen oýr todos de los errores q[ue] no tienen desculpa, como son aquellos por quien se pierde la ho[n]rra y el alma, que agora oyréys. Nadi deue venir a menos de su palabra, sino en lo q[ue] no se deue cumplir, como prometer do²⁰⁹ impossible y obligarse a lo q[ue] no podéys; que si vno prometiese dar su hija por muger o hazerla religiosa, y ella no quisiese vno ni otro, no’s tuuido a tener su palabra, y si la tuuiese, sería yr al infierno. Ni menos deue tenella quie[n] prometiese casarse por tercera persona, si antes de ser casado mudasse de parescer. Verdad es q[ue] son tenidos por muy vanos y de poco saber los q[ue] prometen lo q[ue] no deuen ni pueden tener. Y por esto es de muy sabio prometer lo que se puede y deue tener, y después de prometido, no dexarlo de cumplir por ninguna cosa, porq[ue] el hombre sin verdad, quando la dize no’s creýdo y queda sin autoridad, que sin ella todas las habilidades de los hombres son tenidas en poco, y muestran ser poco de la misma verdad los que no son della. Ta[m]bién derreputa mucho la trayción, pues el cielo y la tierra no la pueden çufrir, no tardando en dalle la pena q[ue] meresce. No’s de callar el ladronicio, pues el ladrón es tan derreputado y aborrescido [Rvj-l] que Alexandre, príncipe muy bueno, tuuo tan gran odio con los ladrones, q[ue] según Elio Lampidio escriue dél, en viendo vno dellos, luego yua para sacarle el ojo con su dedo. Y tan gra[n] rencor tenía a los infamados de algunos hurtos, q[ue] si a caso les veýa se le alteraua el corazón, q[ue] venía a echar cólera por la boca. Y assí se le abrasaua el gesto con la gra[n] yra que no podía hablar. ¡O[h], noble enojo y de ánimo generoso!, como en este cuento oyréys: “Vn varón de los que falsamente nombran ho[n]rrados, hauie[n]do sido algunas vezes culpado de hurtos, quiso presumptuosamente, con fauor de algunos reyes sus amigos, subir a la orde[n] de cauallería, y como fuesse luego tomado por ladrón, preguntó Alexandre a los reyes por cuyo fauor hauía sido cauallero aquel varón, que le dixessen q[ué] pena tenían entre ellos los ladrones, y respondiero[n] q[ue] la horca. Y assí le mando luego ahorcar diziendo: ☞

209. lo

‘No meresce ho[n]rrada muerte quien tuuo desho[n]rrada cauallería’ ”.

No’s de callar la couardía quán vil cosa es, pues apoca y derreputa tanto qualquier hombre q[ue] no se deuría dar ho[n]rra alguna a quien no tiene ningu[n]a. Pues no [e]stá bien dar officio ho[n]rado a quien no le puede ho[n]rrar, que los cargos y officios y gouernos no los deu [Rvij-r-/a r/] -rían tener los de flaco ánimo, hauiendo tanto menester la fortaleza como la sabiduría para dar buena cuenta de sí, que muy poco aprouecha la sabieza para gouernar si falta la osadía para essecutar. Y considerando los reyes de España quánto co[n]uiene la fortaleza de ánimo al cauallero para dar buena cuenta de su officio, no se da la cruz de Santiago a quie[n] se le prueua que [h]aya perdido honrra, como en este cuento oyréys: “Vino vn cauallero a demandar la cruz y, prouadas todas las cosas que suele prouar la orden, si era bueno para recebille por comendador, determinaron de dársela. Y estando para recibirla, él les demandó a qué era obligado, y ellos le dixerón: ‘Primerame[n]te, hauéys por fuerça de ser valie[n]te’. Y él les respo[n]dió: ‘Si queréys q[ue] lo sea, de grado; si no, quedaos co[n] Dios, q[ue] no quiero valentía por fuerça’. Y assí se fue, q[ue] no le recibieron, pues mostró ser couarde”. Gran virtud es la fortaleza de coraçón, más ha de yr sie[m]pre apegada co[n] virtudes, pues no puede ser buena si no’s virtuosa, ni ser alabada sino entra[n]do en los peligros que pueden ho[n]rrar y no desho[n]rrar. Y assí se determina de los q[ue] son obligados por officios y gouernos y cargos, q[ue] se [h]ayan de offrescer a los peligros por sus repúblicas y fideli [Rvij-l-/a r/] -dades, y no temer la muerte que para siempre haze biuir. Y en general obliga a todos conseruar honrra virtuosa conforme a su estamento y no yrla a buscar, q[ue] son los locos q[ue] las más vezes q[ue] la buscan la pierden, pues ☞ “quie[n] busca ho[n]rra con perjuyzio de otri, la pierde co[n] daño suyo”. Piérde[n]se muchos en no medir su coraçó[n] con su poder, ☞ “que gran coraçón sin gran poder es gran locura”.

☞ Dixo Ioan Fernández ☞

—Señor mastre Çapater, pregu[n]taron a vno que hauía oýdo preycar a san Bernardo, q[ue] dixesse cómo le hauía parecido, y respondió: *Vidi hominem & audiui angelum*. Assí me ha parecido vuessa merced.

☞ Dixo don Diego ☞

—Dezí, Ioan Ferná[n]dez, ¿cómo habláys latín? O vos le tenéys o no. Si vos le

tenéys, ¿dónde le tuuistes ta[n]to tiempo escondido? ¿Fue en Andilla o en Liria, do[n]de vos soys Leriano? ¿O en casa de mossén Rodela, de quien vos soys rodelero? ¿O en casa de don Antón, donde vos soys vn Sansón, no faltando Dalida, que siempre vendido os ha? Y si latín no tenéys, suplico's q[ue] no le habléys, que veo reýr al Paje del Mal Recaudo, y apodaros ha al Papagayo de papa Paulo Veneciano, que habló en latín muy cortesano. [Rvijj-r]

☛ Dixo el Paje del Mal Recaudo ☛

—Señores, *pax vobis* para *nobis*. Tras la puerta oy vn latín q[ue] dixo mi señor Ioan Fernández. Y no esté nadi spantado, q[ue] mucho ha qu'es latinado, y muy bue[n] griego, q[ue] su maestro fue Diego y Ioa[n] de Seuilla.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Don Diego, hazé buen broquel, pues hauéys sacado contra mí vuestra “lengua spada”... “Luenga” quería dezir, q[ue] la tenéys tan larga como la mula del portugués q[ue] en este cuento oyréys: “Tenía vn portugués vna mula que lo más caualgaua con ella, porque la hazía rebuznar qua[n]do le dauan de motes, y tenía la lengua ta[n] larga q[ue] la traýa colgando fuera la boca. Y siruiendo a vna dama, competía con él vn otro portugués gran motejador, q[ue] por no respondelle daua siempre en callar. Y fatigándose vn día de muchos motes que le daua dela[n]te la dama que seruían, dio ocasión su co[m]petidor que vn paje le motejasse como vos lo hauéys hecho agora connigo, por el latín q[ue] ha sacado el Paje del Mal Recaudo a causa vuestra. Y diziéndole su dama cómo no respondía por sí a los motes que le dauan, respondió: ‘*A motes mulos, responde meu mula, que ten larga lengua e muyto rebuzna*’”. [Rvijj-l]

I.3. Arte del motejar: El ejemplo de “Preguntas y respuestas” de Velasco y Mendoza, y el «Palacio tan avisado»: Motes entre don Diego y don Juan Fernández.

☛ Dixo don Francisco ☛

—Departir querría a don Diego y Ioan Fernández con vn otro cuento que diré: “Competían do[n] Antonio de Velasco y do[n] Ioan de Mendoça, siruie[n]do a vna dama

de la reyna doña Ysabel, muger del Rey Cathólico, y dándose de motes vn día, dela[n]te el rey y la reyna, donde staua su dama, dixo don Antonio a don Ioan:

❁ Pregunta ❁

Dezíme, pues soys galán,
por vida d'una Doñana,
¿a deziros doña Ioana,
fuera yo vuestro don Ioan?

Re. Don Antonio de Velasco:
vos seríades buen hombre,
sino por vuestro renombre
que diziendo [e]stá: “Ve l'asco”.

Pre. Don Ioan, adeuiná,
por vida de nuestra dama,
a cuál de los dos desama,
pues adeuinado [e]stá.

Re. Adeuino que a los dos,
qu'es el pago que speramos,
que pensando que burlamos,
burlará de mí y de vos. [S-r]

Pre. Otra cosa dezir quiso
vuestra boca, si mandáys,
que según lo que mostráys,
vos creéys ser vn Narciso.

Re. Para yo bien responder,
lo que vos calláys me toca:
vno tenéys en la boca
y otro es vuestro parescer.

Pre. ¿Para que váys sospirando

por amores noche y día?
Que yo no sospiraría
para sospirar burlando.

Re. Más nos dáys vos que dezir
con los ojos lloradores,
pues que no lloráys d'amores
si no's de mucho reýr.

Pre. Pañizuelo soys d'amor:
siempre traéys pañizuelo:
no lloráys d'amor vn pelo
y mostráys ser llorador.

Re. Mi llorar es de manera
como yo siento l'amor:
quien adentro es llorador
nunca llora lo de fuera.

Pre. Al cielo siempre miráys,
digan os: "Tan blanco el ojo,
¿para qué tomáys enojo
de lo que no's enojáys? [S-1]

Re. Si yo voy mirando al cielo,
vos también soys estrellero:
vays buscando aquel luzero
que perdistes en el suelo.

Pre. Vuestro amor es estafeta
que de gran desdicha trota:
no corréys a stradiota,
sino siempre a la gineta.

Re. Si estafeta soy d'amor
soylo siempre d'aumentaja,
pues a vos os dan la paja

y a mí el grano de amator.

Pre. Si vna dama sospirasse,
por cierto yo creería
que por vos sospiraría,
aunque de mí se acordasse.

Re. Aunque soys engañador,
vos no's engañáys agora,
que dama sospiradora
no será de vuestro amor.

Pre. Estáys d'amor tan relleno
que podéys dar a los dos,
y teniéndole de vos,
para malo será bueno.

Re. Del relleno que burláys,
que por burla lo queréys,
tan vazío quedaréys
como vos d'amor estáys. [Sij-r]

Pre. Desengaño's desde agora:
no biuáys más engañado;
no [e]stáys más enamorado
de lo que en vos enamora.

Re. Nunca vi mayor engaño:
vos miráys con tal antojo,
véys vn no sé que en mi ojo,
y no veys vuestro mal año.

Pre. La mano os daré de grado
si vos no le days del pie,
que de porfiar gané
más que no de porfiado.

Re. Yo no quiero vuestra mano,
antes yos daré la mía,
que en tomarla perdería
la que yo gané de mano.

Pre. En paz deuemos quedar
y en amores en abierto:
de los motes quedo muerto,
pero no del motejar.

Re. De la paz yo no m'esquiuo:
sea como vos mandáys.
Quando más muerto quedáys
days a entender que soys biuo.

☛ Dixo don Luys Milán ☛

—¡Don Francisco, don Francisco!, ¿quién no te [Sij-l] las entendiesse? Mostrastes querer departir y daréys más que partir. Hauéys sacado los motes de los más galanes cortesanos que en el mu[n]do fueron, ¿y queréys con tizones matar tizones, y con carne departir gato y perro? Vos no buscastes sino guerra, que embidiosos no çufren a mayores, que por no mostrar que lo fueron don Antorio de Velasco y don Ioan de Mendoça, se matarán a motes don Diego y Ioan Ferná[n]dez.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—¡Mirá qué duda! Apercebíos, don Diego, que ya soy co[n] vos. Y si queréys ayudador, sea don Luys Milán, que quanto más monos, más ganancia... Perdonad, que “moros” quise dezir, pues lo soys en amores.

☛ Dixo don Diego ☛

—¡Mucho [e]stáys gallardo, Ioa[n], mucho [e]stáys gallardo! Y no sé de qué, pues quando fuistes a la corte, lo menos q[ue] parescistes, fue de lo q[ue] más os confiáys, ☞ “que la occasió[n] muestra al varón”, como dize este mote:

Nadie se confie, no,
hasta ver dónde allegó,
que no [e]stá en el parescello,
sino en sello.

Y porque no's bien dissimular lo que no se deue, responderé a vuestros donayres, pues van por los ayres cantando: [Sij-r]

Mi gaulán, señora,
por los ayres bola.

Y él no buela sino de noche, como murciégalo, caçando moxcas de ramo, que son rameras... Perdonad, q[ue] “romeras” quise dezir, que Ioan Ferná[n]dez es romero en amores, que el otro día le cantaua la cortesana de su corte, doña Antona, de don Antó[n] de Vilaragud y de Heredia: “Romerico, tú que vienes, de donde serrana [e]stá, di cómo d'amor te va”. Y no's marauilléys si m'[h]e destemplado co[n] vos en sacar vuestras romeras, pues también os destemplastes co[n] don Luys Milá[n] y conmigo, apodándonos a “monos”, que's vn género de malicias q[ue] dan vn bofetó[n] co[n] vn perdó[n], como este dicho dize:

Al juego del auejón
paresce el muy mal burlar:
perdón piden para dar
vn bofetón.

❖ Dixo Ioan Fernández ❖

—Don Diego, más motes tenéys en el cuerpo que vn mesón de camino; para general de mesoneros seriades bueno, pues no ay mesón que no [e]sté don Diego Ladrón en este mote:

Ladrón de nadi,
sino de mí. [Sij-l]

De manera que si os perdemos, hallaremos a don Diego Ladrón de mesón en mesón, que

por cierto, más es gala mesonera que de sala el que va scriuie[n]do por mesones en carbó[n] sus intinciones. Meresce ser muy burlada la gala que's mascarada, como oyréys en este cuento: “Vn portugués era muy galán, sobre callado, y vn castellano competira²¹⁰ con él en amores y era galán muy fanfarrón, q[ue] jamás callaua. Y estando los dos vn día delante la dama q[ue] seruía[n], el castellano, pensando ganalle la dama por dezidor, dáuale muchos motes. Y el portugués, en acabar el castellano, le corrió co[n] este apodo que le hizo: ‘Castelau, heu vos apodo a meson de camino geno de motes’ ”. Don Diego, teneme por entendido, pues sabéys a ressabido.

✪ Dixo don Luys Milán ✪

—Más cortesano fue el portugués q[ue] no el castellano, q[ue] la trecha para matar vn verboso dezidor es callarle hasta q[ue] ha reuessado toda su verbosidad, y en acabar darle con vn apodo o co[n] vn cuento tal q[ue] sienta el yerro, con q[ue] no saque sangre. Como hizo este portugués, q[ue] le apodó muy al natural al verboso castellano que pensaua ganalle la dama a motes. Esto es la cosa q[ue] más deuría enfadar a las damas, y no solo [Siiij-r] no reýrse de seruidores motejadores pesados, mas deurían mostrar enojarse, porque se pierde el acato q[ue] se deue tener delante la dama y la autoridad del motejador, por parescer truhan más q[ue] galán; y también la del motejado, pues parece ata[m]bor de guerra, que tocan alarma con él. Lo q[ue] yo haria en tal necesidad: hazer lo q[ue] hizo este portugués, q[ue] callando por no parescer truhan como su competidor, tuuo más saber y más antoridad y más verguença y criança, que son quatro cosas q[ue], tenié[n]dolas vn seruidor feo, le hazen parescer hermoso; y no tenellas, a vn hermoso hazen parescer feo, como en este cuento oyréys: “Tenía vna dama dos seruidores, el vno muy galá[n] sobre callado, y el otro muy verboso dezidor. Y el callado no era hermoso y el verboso era gentil hombre. Y como algunas vezes el verboso fatigasse a motes al callado delante la dama q[ue] seruían, oyéndolo vn día vna muy amiga suya, le dixo: ‘Señora, ¿ha mucho tiempo q[ue] tura [e]sta farça?’. Y ella respondió: ‘Muy poco para lo q[ue] yo me doy cata desto, y mucho para lo q[ue] me enfado dello’. Mostrando q[ue] nadi se deue catar de lo q[u]’es bie[n] dissimular, y mostrar enojarse de lo que puede desacatar. Y turando mucho este mal palacio, díxole el ser [Siiij-l-/a r/]-uidor callado a la dama q[ue] seruían: ‘Señora, aunq[ue] a mí me cueste la vida dexar de seruiros, más quiero perdella q[ue] enojaros.

210.competía

¿Qué manda vuesa merced q[ue] se haga deste mal palacio? ¿Yrnos hemos o quedaremos en vuestro seruido?’. Dixo ella: ‘Pues a mí hauéys dexado el cargo, oyd lo q[ue] diré a los dos: —Quedad vos, para feo hermoso, y vos híos, para hermoso feo’. Y assí se fue el verboso bie[n] pintado, pues la locura haze feo al hermoso. Y q[ue]dó por seruidor el callado, pues la cordura haze hermoso al q[ue] es feo”.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Don Diego, aunq[ue] don Luys Millán ha embarrerado esta lança de conuersación, tan deleytosa como prouechosa, para estoruar nuestros motes, no se deuen escusar los caualleros dexar de hazer lo que la honra les obliga, porque no parece cauallero sin ella. Y aunque don Fra[n]cisco se reyrá, que nos ha hecho picar, mejor es que se ría de lo que ho[n]rrar nos puede q[ue] d’aq[ue]llo q[ue] deshonnar nos podría si dexássemos de vernos en el campo de la gala; q[ue] las armas son buenos motes, que han de señalar sin sacar sangre, como en las armas de burlas de la sgrima no parece bien essecutar las veras, porq[ue] no diga[n]: ☞ “No’s ho[m]bre de veras quien en las burlas muestra las veras”. [Sv-r] Y pues esto es lo mejor, reciba este mote como a seruidor.

☛ Ioan Fernández ☛

— No [e]stá mucho a su plazer,
aunque en su plazer está,
el galán que mal le va
y muy bien al parescer.

☛ Don Diego Ladrón ☛

— No he visto mejor pintor,
bien os hauéys retratado:
en las veras vays burlado
y en las burlas con fauor.

☛ Ioan Fernández ☛

— Del ojo [e]stá lisiado
el tomado de mal ojo,
por que da muy gran enojo

vn ojo desamorado.

☛ Don Diego Ladrón ☛

— Vos tenéys lo que dezís,
de mal ojo [e]stáys tomado:
l' ojo tenéys regañado
que regañando reýs.

☛ Ioan Fernández ☛

— Del amor van condeuados²¹¹
los galanes a galeras,
que nos tiran por troneras
motes que son atronados. [Sv-1]

☛ Don Diego Ladrón:

— Vos burláys de tal manera
que de vos esso se suena,
porque relampega y truena
vuestra gala por tronera.

☛ Ioan Fernández ☛

— Galán de ademanes fríos
que sus guantes siempre stira
y ojos en blanco sospira,
haze venir calosfríos.

☛ Don Diego Ladrón ☛

— Lo mejor que vos tenéys
quando no tenéys qué hablar:
vuestros guantes estirar,
que rasgados los traéys.

☛ Ioan Fernández ☛

211. condenados

— Gran ventaja nos lleuáys
y aunque no sería poca,
si hablásedes de boca
lo que con dedos habláys.

☛ Don Diego Ladrón ☛

— Quando con los dedos hablo
quiero señalar a todos
que vuestros cuentos y apodos
los den todos al diablo. [Svj-r]

☛ Ioan Fernández ☛

— O vestí como habláys
o habla como vestís,
que d'aquello que reýs
a reýr mucho nos days.

☛ Don diego Ladrón ☛

— No burlemos del vestir,
pues que no tenéys vestidos
que merezcan ser reýdos
sino para hazer reýr.

Dixo mastre Çapater:

—Mucho m'[h]e holgado deste palacio tan auisado que nos ha hecho reýr sin perjuizio de nadi, que la conuersación q[ue] perjudica es de perro q[ue] ladra y muerde. Y cree q[ue] los hombres de mala lengua, los más hazen mala fin y el diablo va muy apegado co[n] ellos, como en este cuento q[ue] fue verdad oyréys: “Vn Labrador tenía muy mala lengua y tuuo el mal espíritu en figura de perro siete años en su casa, y cada sábado desaparecía, que no sabía[n] qué se hazía, y no boluía hasta el domingo de mañana. Y como se dieron cata desto, vn hijo de casa tuuo cuydado de no perdelle de ojo y vio q[ue] se yua fuera del lugar, y siguiólo vna legua, hasta que fue a parar al pie de vn monte donde lo espe [Svj-l-/a r/] -rauan muchos perros q[ue] se pusieron a baylar y arratos se mordían y ladrauan. Y el hijo del Labrador, muy espantado, contó a su padre todo lo q[ue] hauía visto. Y boluiendo el perro, fue atado con vna cadena y co[n]jurado por el

cura del lugar q[ue] le dixesse si era el diablo y lo demás que dél quería saber. Y respondió q[ue] sí y que estaua esperando al señor daquela casa para lleuárselo quando se muriesse, que por ser muy maldiziente y jurador era compañero suyo, y q[ue] ya se lo huuiera lleuado sino porque dezía cada sábado el rosario de la Virgen María; y q[ue] los otros perros con quien baylaua eran demonios como él, q[ue] aguardauan y hazían compañía a maldizientes y juradores, para llevarlos al infierno qua[n]do pudiessen”. Por q[ue] veáys quién es el co[m]pañero del maldiziente y jurador. Y si el Paje del Mal Recaudo, q[ue] dela[n]te se lo digo, no dexa de ser blasphemo y de mala lengua, creeré que el perro q[ue] muchas vezes va tras él es algún familiar. Y no lo tengáys a burlas, q[ue] más demonios van q[ue] moxcas entre los hombres, q[ue] nos tientan a mal dezir y hazer, assí como los ángeles custodios nuestros nos aconsejan a bie[n] obrar. Por donde en las voluntades que tenéys, si son buenas, conosceréys que vuestro angel [Svij-r] custodio os aconseja, y si son malas, el mal espíritu. Que si don Luys Milán quiere echarle de aquí, taña vn poco, q[ue] no faltará el demonio de la embidia, q[ue] alguno terná, a su música. Y salié[n]dole del cuerpo podrá alabar las obras de Dios q[ue] el embidioso deshazer quiere. Guárdense de la embidia, q[ue] pierden por ella al criador y a la criatura.

Dixo don Luys Milán:

—Denme la vihuela, que para luego es tarde, para sanar vn embidioso. Oyamos q[ué] horas tocan: las doze ha[n] dado. Mudemos de parescer, que si agora tañesse y cantasse, me apodaría el señor Ioan Fernández a “gallo Relox”, que canta a media noche. Mejor será dexarlo para mañana a la noche, delante el Duque y la Reyna: que me han mandado les dé vna cena de lengua y manos, tañendo y cantando la *Auentura del monte Parnaso*, donde me vi. Vuessas mercedes podrán dezir antes de la mía cada vno la suya, ☞ “que nunca faltan auenturas a quien buenas las busca”. Y quedando con este concierto, acabamos la noche, q[ue] no lo parecía con tal compañía, ☞ “que día es todo: conuersar con muy buen modo”. [Svij-l]

Acaba la Quinta

IORNADA, Y COMIEN-
ça la sexta.

Acaba la Quinta

IORNADA, Y COMIEN-
ça la sexta.

I. Prácticas escénicas cortesanas: Cena literaria en el Real

I.1. Velada poética

**Y halláronse todos al Real,
a la hora que tenían concertado
de yr. Y dixo don Luys
Milán:**

—Sepan vuestra Alteza y su Excellencia que yo vengo esta noche para hazer vn descargo del cargo q[ue] tenía, de dar la cena que me mandaron de lengua y manos, de tañer y cantar. Y a la postre daré por confituras la *Aue[n]tura del monte Parnaso*, donde fuy prouado y puesto en muy gran peligro por la residencia que me tomaron. Y porque no se me enojen los que esperan la música, quiero tomarme la lice[n]cia para darla, ☞ “que para no dar pesar, licencia se puede tomar”. Y denme la vihuela q[ue] me han traýdo y cantaré con esta primera obra las obras que las damas suelen hazer. Y es vna carta, que para ganar, si a cartas jugara, el resto del amor ganara. Y dize así: [Sviiij-r]

Carta mía: pues que vas
en passos de tanta gloria,
si no son en mi memoria,
no te acuerdes de mí más.
No buelvas de tal manera
que me hagas más mortal
de lo que yo antes era,
porque no seas mensajera
de mi bien para mi mal.

Y en llegar delante aquella
do mi voluntad te embía,
para conoscer si es ella
conoscerás que no's mía.
Y después de conocida,
para que quiera leerte,
di que solo fue tu yda
a mostralle con mi vida
vn traslado de mi muerte.

Preséntale mi corazón
donde siempre se verá
quán bien retratada [e]stá,
según es su condición.
Muy perfeta al natural
el amor la retrató,
pues le soy en todo tal
para çufrir tanto mal
quanto yo contento [e]stó. [Sviiij-l]

Léuale mi entendimiento
por que vea en lo que entiendo
que vellando ni durmiendo
no le busco descontento.
Basta lo que l'[h]e buscado,
aunque no soy de culpar,
que si [e]stoy enamorado
téngame por desculpado
pues es para enamorar.

Mi memoria le presenta
por espejo que se vea
como [e]stá en mí su ydea:
muy hermosa y mal contenta.
Es tan grande su hermosura
q[ue], aunque no me quiera ver,

contemplando su figura
todo gusto de tristura
se me conuierte en plazer.

Muéstrale mi voluntad
quánto [e]stá llena de fe,
aunque sabe que yo sé
que no duda la verdad.
La verdad trastrueca y muda,
nómbreme desamador,
que para mostrarse cruda
pone la verdad en duda
no dudando de mi amor. [T-r]

Preséntale mi sentido,
si es a su contentamiento,
quando tengo sentimiento
de verme su aborrescido,
que si yo no me sentía
de ser della despreciado,
tan mal le parescería
por lo que no sentiría
como por demasiado.

Mi pensamiento doliente
de pensar en su dolencia
le pornás en su presencia,
si le terná por presente.
Dile que dentro de mí
tan presente siempre [e]stá
quel tiempo q[ue] no [e]stá en sí,
tanto yo la tengo aquí
quanto no me tiene allá.

Muéstrale mi gran çufrir,
aunque tú lo mostrarás
quando por mí te verás

estos tormentos sentir.
Luego te dará vn tormento
que's muy rezio de passar,
tal qu'en dezillo lo siento,
y es el descontentamiento
que ella me suele mostrar. [T-l]

Y tras este tan cruel
luego vn otro te dará,
que nunca te mirará
por no mirar mi papel.
Otro tormento de fuego
te dará mucho peor,
y será darte gran fuego:
que te vayas luego luego
por ser yo su seruidor.

Y por quanto has de hazer,
no seas desacatada,
si no, tú serás rasgada
y rompido mi plazer.
Y si vieres sentimiento
de alguna voluntad,
di con mucho acatamiento:
'—Ved que tal es su tormento
que vos le tengáys piedad'.

Bien sé luego que dirá:
'—¿Quién te puso en tal locura
de ponerte en aventura
por quien ventura no ha?'
Di que piedad de ver
vn dolor de verme tal
que podría merescer
que holgasse de leer
vna letra de mi mal. [Tij-r]

Dile más: cómo me dexas
esperando tu venida,
entre la muerte y la vida,
dando de mi vida queexas.
Y que son de calidad
las queexas de mi pasión,
que pueden poner piadad
a la mesma crueldad
antes que a su corazón.

Y si algo se le antoja
en dezille qu'es cruel,
dile que lo dize aquel
a quien ya el biuir enoja,
y a quien ya su mal le tiene
tal que dize el que no sabe.
Pues que sabes do me viene,
trabaja que más no pene
o que mi pena m'acabe.

Fin.

Dixo el Duque:

—Don Luys Milán, no se podrá dizir por esta carta: “De las cartas, plazer [h]vue; de las palabras, pesar”.

Respondió Ioan Fernández:

—Yo le perdono la confiança q[ue] tuuo antes de cantar, quando dixo que si a cartas con esta carta jugara, el resto de l'amor ganara. Aunq[ue] no me ganaría, si en amor fuesse mi compe [Tij-l-/a r/] -tidor; yo le hiziera vna primera, que primero en l'amor fuera de bien querido, de mejor hauer seruido.

Dixo don Diego Ladrón:

—A lo menos, de confiado; el resto le tenéys ganado. ☞ “Y a las vezes lo q[ue] engaña, desengaña”, como muestran vuestros trajos en amores, que son desengañadores dessa confía[n]ça vuestra, como se muestra.

Dixo don Francisco:

—Más estáys vos confiado por hauer desengañado a tal Ioa[n], q[ue] sus

pensamientos van bolando como mariposas que se queman tras hermosas, de gran lumbre, por rodar por alta cumbre.

Dixo el Duque:

—Muy bien hauéys discantado sobre la carta q[ue] ha cantado don Luys Milán. Pues mejor disca[n]taréys si *Las siete angustias* canta, q[ue] l'amor haze passar a quien más siente en amar. Y por vida de quien más queréys, q[ue] las ca[n]téys.

Y don Luys Milán respondió:

—Por vida de quien lo mandó, cantaré. Y son estas que diré:

♣ LAS SIETE ANGV- stias de amor.

Canten los gozos de amor
los que sienten alegrías
y yo las angustas mías,
pues que siento su dolor. [Tij-r]
Y direlas lamentando,
con boz de straña tristura,
offresciéndolas llorando
a la perfeta figura
que sie[m]pre [e]stoy contemplando.

La primera angustia siento
causada del dessear,
quando no's puedo mirar
sino con el pensamiento.
Pues si es gran padescer
no veros y contemplaros,
ved quán mayor deue ser
quando yo alcanço a miraros
y vos no me queréys ver.

La segunda angustia triste
siente más el más çufrido,
porque el gesto va vestido

de lo que l'alma se viste.
Esta es sin comparación
por çufrir lo que se siente,
que si pena el corazón
amor escriue en la frente
de qué pena la pasión.

La tercera angustia alcança
el seruidor a la hora
que conosco en su señora
ser perdida su sperança. [Tij-1]
Pues mi sperança perdida,
¿quién la perdió como yo?,
¿quién la tuuo tan sin vida
que primero se secó
antes que fuesse nascida?

La quarta, por mi dolor
que mil vezes he gustado,
es aquel cruel desgrado
que mostráys con disfauor.
Ora ved qué tal me siento,
si es firme mi firmeza,
que con tal conoscimiento
no puede vuessa crieza
estragar mi çufrimiento.

La quinta angustia parezco,
de muerto y descolorido,
q[ue] [e]stoy muerto en vuestro oluido
y biuo en lo que padesco.
¿**Q**uién se vio tan oluido
que ante vos se halle ausente,
sino yo desesperado
en mi mal siempre presente
y en su presencia passado?

La sexta sentí en veros,
Qu'es el temor de enojaros;
mas, quien no puede ganaros,
¿por qué ha de temer perderos? [Tiiij-r]
Quien nunca tuuo fauores,
¿por qué teme disfauor?
¿Por qué en el trato de amores
se confía el amador
con sospechas y temores?

La setena y la mayor
es la angustia del partir:
¡O[h], quán graue es de çufrir
si dexáys competidor!
Pues si es cosa conosciada
al tiempo del despediros
ser gran trance la partida,
más es no poder partiros
quando ella [e]stá partida.

E aquí, gentil señora,
las siete angustias d'amor,
que siendo's tan seruidor
siento cada día y hora.
No me perdí, mas perdí
en esta triste jornada
lo que sentiréys de mí:
“Siete años te seruí
sin de ti alcançar nada”.

Dixo el Duque:

—Si tan poca pena diessen en sentirlas como en oýrlas, antes sería[n] gozos q[ue]
angustias, pues tanto alegra vuestra música.

Respondió Ioan Fernández: [Tiiij-l]

—Señor, el vno y l'otro creo q[ue] son. Parescen gozos, por lo poco que siente
angustias de amor don Luys Milán, y no dexan de parecer, por lo mucho que muestra

sentirlas cantando, que de amor se va burla[n]do.

Dixo don Francisco Fenollet:

—Para saber desto la verdad, cántenos tras las angustias *Los gozos de amor*, que sie[n]do las dos obras tuyas, en cantar se verá q[ue] si él se alegrará, nos dirá su corazón q[ue] sus angustias gozos son.

Dixo don Diego Ladrón:

—Si los cantáys, sean por don Pedro Milán, y gozos nos parescerán, pues su Alteza os hará mucho fauor cantando por su seruidor.

Don Luys le respo[n]dió:

— Para gozos parescer, assí lo entiendo de hazer. Y son estos:

Siete gozos cantar quiero
que el amor me haze sentir,
por mostrar
que por más y más que muero
siento gozo de çufrir
por amar.

Si por ser vuestro çufrido
quiere amor que por constante
valga más,
no me vea tan perdido
que en lugar de yr adelante
buelua atrás [Tv-r]

El primer gozo de amor
que siente el enamorado
donde ama:
verse en ho[n]rra el amador,
por estar bien empleado,
puesto en fama.

Es tan grande [e]ste contento
que jamás dexo de veros,
no mirando's:
porque mira el pensamiento
con los ojos del quereros
contemplando's.

El segundo gozo siente
l'amador quando recrea
en los amores,
que d'aquello se contente,
que ninguna cosa affea
disfauores.

Como yo, que siempre quedo
tan contento de que quiera
y tan vfano,
que si me diera su dedo
nunca yo el villano hiziera
con la mano.

El tercero gozo gusta
quien mostró bien parescer
do quiere bien, [Tv-1]
que su gusto no desgusta,
pues en quanto deue hazer
paresce bien.

Recibir querría engaño,
que vuessa merced me quiere
para vos,
para huyr al desengaño
porque no me desespere
de los dos.

El quarto gozo diré,
qu'en veros siempre he sentido
todo gloria:
pensar que no moriré
de la muerte del caydo
de memoria.

Deste gozo gozará
quien nasció baxo la strella,
que ella es él;
ya véys, pues, si biuirá

quien será para ser della
y ella dél.

El quinto gozo contenta,
pues es cosa muy prouada
ser mejor
quando se remata cuenta
que se toma del amada
al amador. [Tvj-r]

Esta nunca tomé yo,
que si de vos la tomara
a vuestro grado,
quien de veros se pagó,
de menos se contentara
ser pagado.

El sexto gozo es mirarse
los amantes muy hermosos
en amar,
que si son para mostrarse,
son amores más gustosos
de gustar.

Lo que gusto no gustáys,
señora, de la hermosura
que tenéys,
porque todo lo matáys,
pues que soys “matafigura”
de quien veys.

El seteno gozo digo,
si soys de mi parescer,
que es más gustado
si el amiga y el amigo
vinieren a posseer
lo desseado.

Si es muy dulce merescello,
más y más es el gustallo,

con descargo [Tv_j-l]
queréys ver que's posseello,
que haze dulce el desseallo,
siendo amargo.

Dixo el Duque:

—Don Luys Milán, alegreme[n]te hauéys ca[n]tado *Los gozos de amor*. Sepamos por quién los ca[n]tastes, que si fue por vuestro primo don Pedro Milán, hauéys sido muy galán, por mostrar q[ue] gozos sienten en amar, aunque tenga[n] disfauores, los q[ue] ríen en amores.

Don Diego Ladrón dixo:

—Señor, no se podrá dezir esso por Ioan Fernández, que por tenerlos lloradores “*alcatar*” es en amores, q[ue] se dize en valenciano [al] “alambique”, que destilla por sus ojos y nariz lágrimas por Beatriz de don Antó[n], q[ue] agua rosada son para ella, pues en la redoma della, qu'es su engaño, caen para su mal año.

Respo[n]dió Ioan Fernández:

—Don Diego, burlas de moço de ciego pareció vuestro burlar, quando para hazer reýr pullas le hazen cantar.

Dixo do[n] Fra[n]cisco:

—Bien parece que son gozos los que el Milán ha cantado, pues nos han regozijado. Agora os digo q[ue] de gozos es amigo en los amores, q[ue] no çufre disfauores, pues que no's de los q[ue] lloran, sino de quie[n] va cantando: ☞ “Buenas obras enamoran, malas van desamorando”.

Dixo don Luys Mi [Tv_{ij}-r/a r/] -lán:

—Órganos hazen de mí, que mis flautas han tañido como les ha parecido. No faltó buen manchador, qu'es el Duque mi señor, pues ha dado tan bue[n] ayre q[ue] me tañió “Do[n]donayre” el Fenollet nuestro amigo, q[ue] “Do[n]donayre” yo le digo desta vez, qu'es mal ayre de traués, q[ue] la mar leuanta en puerto, pues leuanta vn desconcierto, q[ue] jamás çufrió en amores disfauores.

Don Francisco le respondió:

— Si me pagáys vna verdad por lo q[ue] dicho me hauéys, yo sé q[ue] lo otorgaréys por lo q[ue] sé; y si queréys, la cantaré. Y es la más linda canción q[ue] glosastes con razón, y diréla con la glosa, que la hezistes muy hermosa. Y esta canción por repuesta os quiero dar, en este nuestro burlar:

“De piedra puedo dezir
que son nuestros coraçones:
el mío en çufrir passiones
y el vuestro en no las sentir”.

Ha causado mi ventura
lo que más tuue temor:
he topado con l’Amor
haziendo mi sepultura.
En su piedra vi sculpir
dos contrarios coraçones:
“el mío en cufrir passiones
y el vuestro en no las sentir”. [Tvij-l]

GLOSA

Sufro por vos tanto daño
quanto por çufrillo es ho[n]rra,
que en su caso no’s desho[n]rra
çufrimiento tras engaño.
Deste bien tan mal estoy
que [e]stoy cerca del morir,
que por do quiera que voy
si me preguntan quién soy,
“De piedra” puedo dezir.

Es ya tanto lo que çufre
mi çufrido coraçón
que traygo por inuinción
coraçón de piedraçufre.
Vos de no sentir dolor,
yo de çufrir sus passiones
deste amor y desamor,
de piedra dize el Amor
que son nuestros coraçones.

Tales coraçones dos
en el mundo no se han visto:
esto haze el Antechristo,
ques l'amor que tenéys vos.
Dos contrarios s'[h]an juntado
en nuestras dos condiciones:
el vuestro desamoradado,
que no siente ser amado;
el mío en çufrir passiones. [Tviiij-r]

Tanto siento vuestra culpa
quanto a mí me da gran pena,
que tenella yo por buena
del que digo me desculpa.
Entre amor y desamores
siento muerte en mi biuir,
pues tengo por valedores
el mío en sentir dolores
y el vuestro en no las sentir.

Sóbrame tanta razón
quanto vos tenéys muy poca,
que no hallo en vuestra boca
lo que en vuestro coraçón.
Ya no tengo a quién quexarme:
muerto estoy en mi ventura,
todo bien viene a faltarme,
qu'este mal para matarme
ha causado desventura.

Mi mano sintió quién es
lo cruel de vuestra mano;
con el pie me days de mano
pues me veys a vuestros pies.
Ya yo [e]staua temeroso
de caer malo de amor
mas es mal contagioso

que se pega al más medroso
lo que más tuue temor. [Tviiij-l]

Mucho milagrosamente
vna vez de amor curé
y hartas vezes yo juré
de quitar inconuiniente.
Viendo causa, yo cerraua
los ojos deste temor:
del amor me desuiaua;
quando más dél m'apartaua
he topado con l' Amor.

Yo [e]staua muy espantado
que, no [e]stando ya con él,
no pudiesse huir dél
y vi ser juego forçado.
Y aunque más mire por mí,
me mató vuestra hermosura
y tan muerto me sentí
que luego al Amor le vi
haziendo mi sepultura.

Con el duro mármol frío
desse vuestro desamor,
labrando [e]staua el Amor
en este sepulchro mío
estas letras que dezían:
“Muerto [e]staua por morir
y matar no le querían”.
Y otras más que se leían
en su piedra vi esculpir. [V-r]

Esta sepultura honrrada
por deshonrra se me hazía,
pues que por ella se vía
ser mi vida deshonrrada.

Lo que ser vuestro me hourraua,
gastauan dos condiciones:
la vuestra me despreciaua
y era porque lo causaua
dos contrarios coraçones.

Tan desauenidos fueron
vuestro coraçón y el mío
que muy duro marmol frío
l'uno al otro se boluieron.
De vos tengo compassión
que no's tengan compassiones,
por que veo a perdición
el vuestro en no sentir passión,
el mío en çufrir passiones.

Con tal condición tan dura
hazer paz sería scusado,
que el amor reconciliado
en ningún tiempo assegura.
Quien no sabe agradecer
nunca puede en paz biuir:
mi coraçón veo perder
de passiones padescer
y el vuestro en no las sentir. [V-I]

Dixo el Duque:

—Bueno ha sido el manchador, que por manchar ha sonado la glosa que s'[h]a ca[n]tado, pues burló como a galán el Fenollet al Milán, que de piedra coraçones tenían en sus passiones: don Francisco de çufrillas y el Milá[n] de no sentillas; por lo q[ue] le motejó “Que nunca angustias sintió”, sino gozos en amar, diziendo qu'es burlador en amores: “Que todo se passa en flores”. Y él coje, deste burlar, frutos por dissimular.

Respondió Ioan Fernández:

—¿Qué frutos puede cojer? Camuestas deuen de ser encamusadas, de mal francés desnarigadas.

Respondiole don Luys Milá[n]:

— Essas vos las conoscéys, q[ue] dessas camuesas coméys, quando con mossén Rodela cenáys a lumbre de vela, envezado, pues os tiene encandilado con vna cierta Beatriz, q[ue] postiza la nariz la tragáys, y por coplas alabáys su gesto, qu'es todo risa q[ue] traguéys nariz postiza.

I.2. Sonetos a petición de Leonor Gálvez

El Duque dixo:

—Yo sería de parescer q[ue] las damas de vuestra Alteza oyessen la música de don Luys Milán, que mucho lo dessea[n]. Mándelas venir, q[ue] sin damas los galanes no se muestra[n] lo q[ue] son, ☞ “que ‘piedratoque’ es la ocasió[n]”.

Las damas de la Reyna vinieron, q[ue] la señora doña Leonor Guál [Vij-r-/a /]-uez, qu'es guion de la gala, habló a voluntad de todas. Y dixo:

—Ya q[ue] en jubileo de música nos hallamos, pues por jubileo se dexa oír don Luys Milá[n], las damas quieren mostrar ☞ “que de sabio es no mandar el mandador, q[ue] mandado es muy mejor”; como veremos en vos, que hoy os dexaréys mandar de las damas, en dalles qua[n]to os pedirán. Y la primera quiero ser yo, q[ue] os mando me cantéys sonetos vuestros, porq[ue] gustemos de los “sonsonetos”, que nos harán bien callar y mejor hablar para entendedellos.

Don Luys Milán respo[n]dió:

—Señora doña Leonor, si por jubileo me dexo oír, no se marauille vuesa merced, pues por jubileo se dexan ver las damas y no para sacar almas de penas. Por donde siguiendo yo sus pisadas no me perderé, ☞ “que no's bien dexar pisar lo que deue estar en pie”. Yo no soy tan desma[n]dado de no dexarme mandar donde soy muy bien mandado. Y pues aquí [e]stá mi “palomando”, que ma[n]dar me puede, yo me doy por ma[n]dado.

Dixo el Duque:

—Bien muestra en su hablar don Luys Milán q[ue] los Milanés vinieron de los griegos co[n] Hércules en Ytalia, pues habla con la breuedad dellos, como agora ha dicho en este vocablo, “palo [Vij-l-/a r/] -mando”, queriendo dezir “palo y mando”. Y en los motes q[ue] se dieron el Ioan y el Milán para ganar el retrato de su dama, [h]ay otro q[ue] dize “Encasamalo”, por abreuiar lo q[ue] dize[n] en vale[n]ciano: “Bell en banch y mal en casa”. Y el nombre que agora ha puesto a don Francisco, q[ue] dize “Do[n]donayre”,

queriéndole dezir en valenciano: “Don, dóna, ayre!”, hazié[n]dole fuelle, qu’es mal ayre lo q[ue] da. Y también nos ha dicho poco ha que la ocasión es “piedratoque”, querie[n]do dezir q[ue] es “piedra de toque”, q[ue] descubre a cada vno de qué metal es. Y muchos otros q[ue] ha dicho, ymitando a los lacedemonios griegos en esta breuedad, que con solo vn vocablo se diga vna sentencia, que los latinos muy poco lo acertaron a dezir. Fue este modo de hablar en tanto tenido, que Petrarcha recita en su libro *De próspera y aduersa fortuna* vna palabra q[ue] solía dezir Andrómaca, muger de Héctor, a su marido, y era esta “*demome*”, que quiere dezir: “Buen hombre, tu gran corazón te echará a perder”. Es tan cortesano el corto hablar, que ☞ “*vorria sensa parlar esser inteso*”. Y no le estoruemos el buen mandamiento q[ue] le han hecho: q[ue] cante sus sonetos.

Respondió don Luys Milán:

—☞ “La mejor repuesta que se puede dar: obedes [Vijj-r-/a r/] -cer a buen ma[n]dar”. Y empezó a cantar este

☞ SONETO. 4·7·☞²¹²

Si voluntad meresce ser pagada
 ¿por cuál razón no soy desto pagado?
 Diréysme vos: —Pues has mal desseado
 mal dessear, pagalle con no nada.
Respondo yo qu’es muy periudicada
 mi gratitud, que nunca os ha enojado.
 Responderéys que deue ser juzgado
 lo que sin ley no’s cosa bien juzgada.
 Si fuesse yo juez desto, aunq[ue] soy parte,
 con gran razón, daría ley en esto,
 que lealtad gran lealtad meresce.
Pues buen amor no tiene ningún arte
 y en bien amar a todos ganó el resto:
 quien mereció jamás no desmeresce.

Dixo don Diego:

—Don Luys Milán, en pleyto hauéys traýdo vuestra dama y respondistes por ella,

212. Así en el encabezamiento de este y otros sonetos que siguen, indicando la partición silábica de los versos.

haziendo's procurador de los embargos, respondiendo co[n]tra vos como hizo vn portugués, q[ue] emplazó delante justicia a la q[ue] seruíá, diziendo al juez: *'Nan deys por muller a meu competidor miña dama, que heu la queyro. Ella dize que nan me queyre, heu torno a dezir que la queyro: q[ue] amor primero he casamenteyro'*. Riero[n] mucho del portugués, que por pleyto quería a quien no le quería.

Dixo don Luys Milán:

—Don Diego, [vij-l] yo respondo a vuestro bocaje como respondí a vn "estorua[m]úsicas", q[ue] le dixé: —Yo tengo vn atapabocas, qu'es este

SONETO

Hermosa maya, llena de mil flores
y estrañas yeruas de propiedades,
sanáys con ellas mil enfermedades,
que de miraros sanan amadores.
Y a mí no sanan, destes mis dolores,
que yeruas fueron vuestras crueldades
q[ue] entossicaron nuestras voluntades,
la vuestra y mía, para desamores.
La vuestra hizieron de ponçoña llena,
q[ue] emponçoñada voluntad se muestra;
la mía siento desto entossicada
y aunq [e]stá siempre para amaros buena,
va muy doliente por no verse vuestra,
qu'el rostro muestra voluntad dañada.

Ioan Fernández sospiro y su muger le dixo:

—Vos me par q[ue] sou lo q[ue] anaua vene[n]t sospirs per Valè[n]cia.

Y él respondió:

—Yo no los vendí, mas ellos me vendiero[n] quando's vi.

Díxole ella:

—Y per q[ue] os han venut? Per què yo us comprí mercat per a mal marit?

Dixo él:

—No por esso, sino porq[ue] hauía de mercar braua muger para sospitar, que pensando q[ue] fuérades vna maya, soys vna "desmaya", que siempre desmayo de vue

[Viiiij-r-/a r/] -stra mala condición, que yeruas son. Que al médico moro fuy que me sanasse y para sanar me hizo estar en su casa ocho días acostado en vna cama llena de yeruas de montaña, y algunas dellas pu[n]chauan que me hazían dar bozes. Y el moro dezía: ‘¿Çufrís yeruas en vuestra casa para matar y no çufriréys para sanar?’. Yo dizie[n]do: ‘No çufriré’. Y él q[ue] sí, yo que no, salueme dél, como de vuessa merced, haziendo el puerco [e]spín.

Dixo su muger:

—Don Loýs Milà, llançau de acá aq[ue]st porch espí, o feu-lo callar a mots, q[ue] sols vos lo emboçau qua[n]t los dos vos motejau.

Y do[n] Luys respo[n]dió:

— Para hazerle yo callar a su fumeto, será co[n] este

♠ SONETO. 4·7·♠

Para mi bien y por mi mal os veo,
pues me miráys con rostro muy yrado.
No siento yo que [e]sté por mí enojado,
pues q[ue] por vos con todas me peleo.
Digo que soys vn otra doña Yseo;
yo, don Tristán, de triste desamado.
No digo aquel don Tristán muy amado,
que desamor lo buelue todo feo.
Queréysme mal, pues mi ventura quiso,
¿y no queréys q[ue] [e]sté peor que nuestro,
qu’el bien no sé do tiene la posada?
Queredme bien y verm’[h]éys vn Narciso
para prouar que tal parezco vuestro,
q[ue] hermosa [e]stá la cara qu’es amada. [Viiiij-l]

Dixo don Diego:

—Señor Ioan, ta[n]to os toca este soneto q[ue] a ser silla y vos cauallo no lo podríades çufrir, por lo q[ue] os siguió qua[n]do dixistes de amores a vna cortesana de la corte, que le demandastes cómo se dezía, y ella respondió: ‘A mi me dizen doña Yseo’. Y vos sospirastes, dizie[n]do: ‘Yo soy vuestro don Tristán, q[ue] por veros, mi señora, passé yo la mar salada, pues que veros enamora’. Y ella os respo[n]dió: ‘Vos no soys mi

don Tristán, q[ue] passó la mar salada, mejor soys para ensalada de truan'. Cerró la ve[n]tana y entróse, y vnos “escuchamores” q[ue] os escucharo[n] os apodaro[n] a “do[n] Ioa[n] Ensalada”.

Y don Luys Milán les departió con este

SONETO. 4·7·

Tan triste [e]stoy que biuo muy mal sano:
no sé si son, mis pensamientos sanos.
Quiçá es mejor morir de vuestras manos,
las q[ue] me days, pues q[ue] me days de mano.
Pues vos sabéys cuál me será más sano,
mejor será dexarlo en vuestras manos,
que yo no haré lo que suelen villanos,
que si les dan, toman dedo y la mano.
Yo sé muy bien, si en tal caso se viesse
vuessa merced, y fuesse cauallero,
que dedo y más, de tal mano quisiesse;
que por mandar aquel César primero
tuuó por ley que ley no se tuuiesse,
que por mejor se muda ley por fuero. [Vv-r]

Dixo don Francisco:

—Vengar quiero a Ioan Fernández con este cuento que diré: “Vna noche [e]staua en vna calle escuchando a don Diego, q[ue] dezía los amores de Audallá a la criada de vna dama q[ue] seruía, y díxole: ‘Dadme el dedo, q[ue] no tomaré la mano, pues no soy villano’. Y ella, fiando dél, dióle el dedo, y él tomole la mano, q[ue] fue parte para subir donde [e]staua. El señor sintió ruído y, reconociendo casa, topó con don Diego, q[ue] con vna sáuana se hauía embuelto gritando: ‘Alma soy q[ue] voy en pena’. Y el señor le soltó vn perro de ayuda diciendo: ‘¡Cómeme esta alma, que vn perro comerá otro!’ Y vos saltastes por la ventana y el perro tras vos, haziendo tan gran alborote q[ue] las damas del vezindado salieron a las ventanas con lumbres, y conocié[n]do’s, dixeron: ‘¡Señor don Diego Ensauanado! ¿Cómo vays aperreado?’. Y vos respondistes: ‘Quien tras perras va, aperreado será’. Y las criadas dellas, en veros, os dicen don Diego Ensauanado”.

Dixo don Luys Milá[n] al Duque:

—Señor, si más sallen cuentos, yo no sacaré sonetos.

Y todos dixeron q[ue] no dirían más.

La Reyna dixo:

—Don Luys Milán tiene razón, q[ue] qua[n]do la música es de cauallero, hase de escuchar, si ya él no quiere hablar.

Y él dixo este [Vv-l]

☞ SONETO. 4·7·☛

De bien y mal mi vida se sostiene,
porque el biuir se vaya conseruando;
con solo el bien, no va el saber reyna[n]do,
pues no's pesar el mal q[ue] de vos viene.
¡Amor, amor!, pues mandas que yo pene,
sostiéneme, que muero desseando
no vea yo que vas de mi burlando,
qu'en posta voy y nadi me detiene.
Corro al morir, y muerte no me quiere,
cansado [e]stoy y siento gran descanso,
quiero llorar, y voy de mí riendo.
Sé que dir quien tal por vos se viere:
—Fiero león, amor le buelue manso,
que gran amor de sombras va temie[n]do.

☞ Soneto intercalado ☛

Gran bien, durmie[n]do vengo a ensoñar me:
no sé yo en sueños qué's lo q[ue] me crea,
seos dezir que tanto me recrea
que yo querría nunca despertarme.
Dizen que sueños son gran vanidad
y a vezes vemos ser muy verdaderos,
mas veo mal en todos mis agüeros,
que hijos son de vuestra crueldad.
Amor, amor, ¿qué tengo de creer,

pues tú me hazes reír y llorar?
Hazme dormir, pues huelgo de ensoñar
que vanidad a ratos da placer.
O bien o mal de ti sepa lo cierto,
q[ue] en fin es pena vn biuir incierto. [Vvj-r]

☪ SONETO. 6·6·☪

Cabellos principian, cabellos fenescen
mis altos cuydados de vida y de muerte;
de tales cabellos se cuelga mi suerte
que matan al oro y al sol escurescen.
Mi vista se altera mirándome en ellos:
del todo turbado, ni veo ni atino;
de mucho atinaros, estoy tan sin tino
que vengo a [e]star lexos, estando cab'ellos.
Los rayos de Phebo, si ciegan no matan,
mas vuestros cabellos me mata[n] y ciegan:
son rayos que passan, traspasan y allega[n]
a ojos de vn alma que con ellos atan.
De cada cabello me veo colgado,
temie[n]do no quiebre de muy desdichado.

☪ SONETO ☪

Mortal dolor con quien amor tormenta:
no me tormentes, dame algún sossiego,
pues sie[m]pre otorgo por más que reniego,
que soy de amor perdido a mi cuenta.
Soy como aquel que tienen al tormento
y estando en él del gran dolor s'aduerme;
assí me sigue para sostenerme:
pe[n]sando en vos s'aduerme el sentimie[n]to.
Cruel amor, no tal qual es tu nombre:
manda al dolor q[ue] más no me tormento,
que aquella parte en mí q[ue] más te siente

muere y rebiue por quedar más ho[m]bre.
Que buen pensar es gusto que descansa
y en los tormentos su dolor amansa. [Vvj-l]

☪ SONETO ☪

Allá me voy a do el amor me guía:
Soy como aquel que va en su pensamie[n]to
qu'está muy fuera dél conoscimiento,
sino d'aquel q[ue] [e]stá en su fantasía.
Pensando en vos, ¿quién ha d'estar en sí
que por ydea en vos no se transforme?
Estoy sin vos, y en vos tanto conforme
que voy connmigo y nunca voy en mí.
Ni pie, ni mano, la boca, ni l'ojo
no mandan ya, pues tal señora reyna.
Reynas en mí, tan absoluta reyna
qu'en mí es plazer aquello q[u]'es enojo.
O bien o mal, auenga como quiera:
vos sola soys mi voluntad postrera.

☪ SONETO ☪

Yo voy buscando todos los lugares
para miraros si podría veros,
y en descubrirme, no queréys bolueros,
y hallóme buelto para ver pesares.
No sé yo cómo pueda sostenerme,
miraros siempre y vos nunca mirarme;
bien podrá ser q[ue] amor pueda cegarme,
mas nu[n]ca hará qu'e[n] vos no pueda verme.
Dos ojos tengo y son para llorar,
pues que no veen lo que ver querrían;
dos ríos son que siempre correrían
si dellos fuesse vuestro amor la mar.
Y aunq[ue] estos pierda, vuessa merced crea

que tengo mil que os miran por ydea. [Vvij-r]

☛ Soneto intercalado ☛

A todo el mundo doy de mí descargo,
del bien q[ue] os quiero y mal q[ue] me queréys:
ya véys, señora, lo q[ue] vos hazéys,
que de mi muerte tengáys tanto cargo.
Dirán de vos que fuystes matadora
y vos diréys que yo mismo m'[h]e muerto;
dirá el amor en tal caso lo cierto,
qu'en vos estaua ser remediadora.
Sé que diréys que no pudo auer medio
entre mi mal y vuestra gran bondad;
todos dirán que en vuestra piadad
estava el bien de todo mi remedio,
que siendo siempre tanto valerosa
la piedad en vos no's viciosa.

☛ Soneto intercalado ☛

Pensando en vos, vn no sé qué me enoja;
selo sentir y no dar a entender:
es vn amargo en medio del plazer
qu'el mundo da por lo q[ue] se le antoja.
Muy gran mal es y cuento mucho largo
ser esto en todo tan naturalmente
q[ue] piense en vos muy mucho dulceme[n]te
y vn no sé qué lo buelua todo amargo.
Soy como aquel q[ue] muestra ser mortal,
que su accidente da señal de muerte:
si no mudáys de mal en bien mi suerte,
dadme por muerto deste graue mal.
Y es l'acidente ser desconfiado:
señal de muerte en qualquier estado. [Vvij-l]

♣ SONETO. 5·6 ·♣

[Al pie d'un] monte cerca d'una fuente
[en un bell] prado muy verde y florido,
[pasciendo] [e]staua su triste sentido,
[cojendo fl]ores vn pastor doliente.
[De mal d'am]ores era su accidente,
[que sospir]aua nombrando Cupido;
[yo sospira]ndo, dél fuy conocido:
[que amor], do reyna, descubre su gente.
[Y platicand]o de nuestros amores,
[cada qual] dixo qué fue su venida:
[él yva en] busca de "sanadolores",
[qu'es una] yerua que d'amor oluida;
[yo la que n]ombran "acuerda amadores",
[que cual]quier calça según su medida.

♣ SONETO. 5·6 ·♣

[D'un árbol d']amor yo vi que colgaua
[una guirn]alda de muy lindas flores;
[muchas p]astoras y muchos pastores
[se la ensa]yauan y a nadi encaxaua.
[Y en la cabe]ça que muy bien entraua
[era dichos]a y amada en amores.
[L'árbol nom]brauan "mançano d'amores"
[y era mal]sano de quien no sanaua.
[L'amor me m]andó q[ue] yo me prouasse,
[dixo rien]do que dél no temiesse.
[Con grand]e temor proué [e]sta auentura
[y antes fue] seca q[ue] yo la ensayasse,
[porque sper]ança ninguna tuuiesse,
[qu'el enga]ñoso jamás assegura. [Vviiij-r]

♣ SONETO. 4·7 ·♣

Linda Thamar, más bella que la rosa
del mes d'abril cogida en la mañana,
saliendo el sol, con su strella Diana
qu'en ver a vos se buelue embidiosa,
el sol está mirando's tan hermosa
como el galán que mira su galana:
ríe de ver a su strella tan vana,
que competir no's bien con mayor cosa.
¿Qué hare yo mirando vuestra cara,
sino seguir al sol q[ue] os ha mirado
y sospirar de mi triste ventura?
Que no pensé q[ue] tanto me costara,
que por amar me viesse despreciado,
que despreciar es contra la natura.

♠ SONETO. 4·7· ♠

Supé d'amor vna cosa escusada:
su condición cuál es en desdichados;
y díxome que los trahe engañados,
promételes y no les tiene nada.
Quise dexar la empresa començada
y en començar, vinieron mis soldados,
Temor y Amor, que stavan spantados
que yo de vos hiziesse retirada.
Dixéronme: —Mejor es hazer cara
que no dexar de ver cara tan bella:
a bien o mal, venga lo que viniere.
Sin este mal, menor mal me matara
que prosseguir co[n] muy buena querella:
no muere, no, quie[n] biue quando muere. [Vviiij-l]

♠ Soneto intercalado ♠

¡O[h], quién pudiesse biuir sin desseo

por no saber qué cosa es dessear!
¡O[h], quién pudiesse nunca sospirar
por no mostrar l'amor q[ue] en vos no veo!
Son el desseo y el sospiro hermanos
y mi tristeza dellos es su madre;
vuestro desdén les es natural padre
y yo el serau de tales cortesanos.
Seos dezir que mil requiebros siento
dentro de mí, do [e]stá vuestra ydea,
que nadi [h]ay que a vos, señora, vea
que no [e]sté mal d'alegre descontento.
Y es este mal como quien se so[n]rríe,
que dentro llora y de fuera ríe.

♠ SONETO. 4·7· ♠

Como el dulçor de la dulce armonía
haze acordar qualquier tie[m]po passado,
tañendo yo, lloro de enamorado
lo que no soy a lo que ser solía.
La suauidad de vuestra melodía
si vos cantáys, soys como aquel pescado
q[ue] haze dormir, lo que soy olvidado
y haze ensoñar toda la pena mía.
Despiértame teneros en memoria,
qu'es vn relox, que me [e]stá desperta[n]do,
y en acordar, me hallo como añoria,²¹³
que agua doy, mi gran ardor regando,
y siempre en vos hallo seca mi gloria,
que sequedad todo lo va secando. [X-r]

♠ SONETO. 5·6· ♠

Nació quando's vi lo que no quisiera,

213.noria

que siempre biuió de vos maltratado;
 tuuo por no[m]bre lo que m'[h]a quedado,
 desventurado, d'estraña manera.
 Y es el mal hado que el cielo me diera.
 (él sabe por qué yo fuy mal hadado,
 q[ue] muere en nascer q[ua]lquier desdichado),
 que en veros mostró mi strella quié[n] era.
 Parezco la flor que muere nasciendo,
 que nasce en nascer la linda mañana
 del mayo gentil que el mu[n]do recrea,
 y dándole el sol se seca muriendo.
 Tal soy y seré, por vuestra Diana,
 que ver y cegar verá quien os vea.

♠ SONETO. 5·6 · ♠

Siempre querría, con vos endeudarme
 para deueros, y no [e]stáys contenta,
 que nunca ponéys la cruz en mi cuenta
 y en cruz me tenéys por crucificarme.
 No por rematar, mas por rematarme
 hazéysme la cruz de muy descontenta;
 yo digo que vos hazéys la contenta
 y vos dezís no, por no contentarme.
 Yo me pagara de ser mal pagado
 para que vieran que no soys deudora,
 que buen pagador de todos es grado.
 Y vos, por mostrar no ser mi señora,
 nunca mostrastes que os fuesse criado,
 que muy mal q[ue]rer se muestra do mora. [X-1]

♠ Soneto intercalado ♠

Sintiendo voy d'amor gran agonía,
 la cara traygo de color de tierra;
 ya viene por lleuarme quien entierra,

que ya murió del todo mi alegría.
Matola vuestra grande guerrería,
 que sie[m]pre m'auéys hecho cruel guerra,
 venciéndome en el llano y en la cierra,²¹⁴
 que son mi corazón y fantasía.
 Vos m'[h]auéys hecho el corazón muy llano,
 que guerra del amor lo allana todo
 y allanará la cierra²¹⁵ más subida.
Ganásteme el castillo y castellano:
 mi entendimiento, con mi leal modo,
 que muy alto subir da gran caýda.

♣ SONETO. 5·6· ♣

Del paraxismo d'amor voy tollido
 y [h]ame venido d'aquel infernado
 para sí mismo Cupido maluado,
 que solo es de sí quien sie[m]pre lo ha sido.
Por vos me gané, por vos m'[h]e perdido,
 gané por servir y soy mal pagado.
 No queréys cuenta del bien q[u'he] gastado
 por no tomalla de haueros seruido.
¿Qué os costaría dezirme burlando:
 '—Quieres ser sano'? Y yo que os dixesse:
 —'Ya fuesse por vos, pues soy v[uestr]o muerto'.
Que no sana mal que va desseando,
 si no's con dotor que como vos fuesse:
 q[ue] bien aplicar da luego en lo cierto. [Xij-r]

♣ SONETO. 5·6· ♣

Tiró mi querer, el mal qu'[h]e tirado
 lo malo de vos, que mal os hazía

214. sierra
 215. sierra

mal paresceros, de noche y de día,
q[ue] dar mal por bie[n] es mucho mal dado.
Vos estáys sana, que yo's he sanado,
“matavenado” será mi porfia.
Yo stoy mal sano, morirme querría
por ver si de vos sería llorado.
Soy como el ámbar que tira pajuela,
y assí vuestro mal de vos a mí tiro
que yo's doy mi fe que más nunca os duela,
pues siempre seréys por quien yo suspiro,
que vos para mí soys siempre mi strella,
mas yo para vos no soy lo que miro.

♠ SONETO. 4·7· ♠

Rosa d'abril cogida en la mañana,
saliendo el sol con sus rayos dorados,
muy gran olor sentimos los penados,
pues huele bien lo que de vos nos sana.
El dios d'Amor os saca a la ventana,
l'ayre de vos da vista a los cegados:
milagros son, que vos hazéys contados,
dexaros ver por dar salud humana.
Cobran biuir mis cinco sentimientos:
vee mi ver en ver quien l'[h]a cegado,
el toque más que biuo ya se toca,
gustar y oler rebiuen más contentos,
pues cobra más del q[ue] perdió el cobrado,
biue el oýr oyendo buena boca. [Xij-l]

♠ SONETO. 5·6· ♠

Yo sentí en veros el mal no temido,
por lo que dizen del mal de terciana:
nunca fue visto se toca campana.
¡Tangan a muertos, que sie[m]pre lo he sido!

Malenconía de verme en oluido
en las entrañas de vuestra desgana,
causaron en mí la vida malsana
que biuo por vos, y nunca [h]e biuido.
Terciana d'amor es mucho más fuerte,
de frío mayor y más callentura,
que mis contrarios de vos y mí vienen.
D'estar fría vos, mi frío es de muerte,
de yo no lo [e]star, la vida me tura,
q[ue] mal que es por bie[n] estremos sostiene[n].

☛ SONETO. 5·6· ☛

Señala las horas el norte su strella,
que norte del cielo d'amor soys, señora,
mas nunca señala ve[n]gáys en buen hora,
quie[n] horas amuestra de muerte por vella.
Es muy mal agüero miralla y perdella:
su cara me dize que vaya en mal[h]ora;
la mala ventura muestra do mora,
que vista señala lo qu'es de creella.
Es como quie[n] pierde, quie[n] [h]a de perderos,
el mar que nauega de vuestra belleza,
qu'el norte, su strella, do pierde la cobra,
pues va nauegando, por no meresceros,
por Indias crueles de vuestra crueza,
q[ue] todo bien falta do mucho mal sobra. [Vij-r]

☛ Soneto intercalado ☛

Pensando en vos está mi pensamiento,
alegre y triste por diuersas vías,
dase a [e]ntender no sé qué alegrías,
que alegre error amando da contento.
¡Qué dulce rato!, ¡q[ué] envelezamiento
es l'amador creer sus fantasías!

Matar podrían estas niñerías,
q[ue] peligroso es gran contentamiento.
Prouee amor con vuestra gran cordura
q[ue] en el plazer se mezcle la tristeza;
mareas son d'amor q[ue] mengua y cresce:
en la creciente sube mi ventura,
en la menguante, q[ue] es vuestra crueza,
baxa en la mar d'amor quie[n] no's meresce.

☛ Soneto intercalado ☛

Dulce cuydado y amargo desseo
me tiene[n] puesto en prisión muy co[n]tenta;
contento [e]stoy de vida descontenta,
pues fue por ver y por lo que no veo.
No sé yo cómo ni con quién peleo,
que con mi cuenta no se trayga cuenta;
todo lo veo mucho a mí descuenta,
mi mucho amor y el q[ue] de vos no creo.
¡O[h], dulce mal con hiel siempre a la boca!,
acaba ya de darme muerte o vida
por ver cuál es el fin de mi ventura.
Si soy de vida, ¿cómo es ya tan poca?
Si soy de muerte, acorta mi partida,
que mal d'amor sin fin no tiene cura. [Vij-l]

I.3. Coplas a Matalinda y Matacruel

Dixo la Reyna:

—Don Luys Milá[n], por vida de Matalinda y Matacruel, que ca[n]téys las coplas que por esto hezistes y de palabra nos contéys la historia.

—Señora, porque sepan mejor las coplas a vuestra Alteza, antes de cantar diré lo q[ue] me siguió. Yo hablaua algunas noches a vna burladora que seruía, y cada noche la desconocía, ☞ “que todo lo suele mudar el engañar”. Yo le dixi: ‘Tantas mutaciones de hablar hazéys q[ue] no sé con quien hablo. Dezime, ¿cómo hauéys nombre?’.

Respondiome: ‘A mí me dicen vna noche Matalinda y otra Matacruel’. Díxele: ‘Si con tantos seruidores no ponéys tela, señora, no soys buena burladora’. Por esso Ioan Ferná[n]dez jura muchas vezes por vida de Matalinda, y don Francisco os dixo en vna fiesta: ‘Híos para Matacruel’, q[ue] por baxo q[ue] lo dixo mucho más baxo fue él, ☞ “que no se ha de descuydar el buen hablar”. Bien será, por q[ue] sepamos q[ué] bayle de tres baylamos, que desto vnas coplas haga, y serán reseña y paga, para pagar tales fiestas.

Y son estas: [Xiiiij-r]

Gran bien es pensar en vos
y gran mal también, señora,
contemplaros matadora
para dar muerte a los dos.
La vuestra quiero mostrar,
que ya os huyen de cruel.
La mía no’s de dudar,
que Caým²¹⁶ soys en matar:
yo en morir vn otro Abel.

¿**M**atalinda no bastara
que os quedaua²¹⁷ por renombre,
que Matacruel por nombre
os pregonan cara cara?
Dexad nombre de traydor,
que cruel sabe a trayción.
Todos os tienen temor,
sino yo que os tengo amor,
a razón o sin razón.

Si lo hazéys porque no’s sigan
siendo más para seguiros,
es vos misma perseguiros
que Matacruel os digan.
Como yerua os dexarán,
no cogida de recelo,

216. Caým

217. quedara

que en los verros la hallarán
y en veros luego dirán:
—‘¡Huyamos del Anapelo!’ [Xiii-j]

Muy mejor seréys nombrada
Matalinda, de lindeza,
que del nombre de crueza
quedaréys desacatada.
Que si a vos os van nombrando
Matacruel, de crueldad,
quedaré por vos en bando
y con todos peleando
que es mentira la verdad.

Bien sé que os enojarán,
mas deuéyslo de çufrir,
quando vos oyréys dezir
‘No lo hagáys’, no lo dirán.
Basta que lo vengue yo
con obras y responder,
que si en otras amargó
en vos dulce pareció
lo que amor nos da a comer.

No penséys que voy tras pago,
que bien sé con qué pagáys:
de vos misma os oluidáys,
¡quánto más de lo que yo hago!
Aunque más está en razón
que hazéys del oluidado
para dar satisfacción,
que tenéys por condición
corazón desacordado. [Xv-f]

Vos tenéys mucho por gala
reýros a costa ajena:
es muy mala para buena

y muy buena para mala.
Si al contrario pareciesse,
muy mejor parescería
porq[ue] de vos se dixesse:
‘Quien de vos, señora, fuesse,
de ninguna más sería’.

Mudad de costumbres ya,
que por vuestro bien lo digo,
y [h]aréys de todo enemigo
que enemigo no será.
Si me fuessen más traydores
que fue Judas para Dios,
por oír de vos loores
más quiero competidores
que velles huir de vos.

Dixo el Duque:

—Don Luys Milán, si os cansáys de cantar, no’s canséys de contar más sonetos,
q[ue] no son para cansar los graciosos “sonsonetos”.

Dixo don Diego Ladrón:

—Y dezidnos la razón cómo quedará vn soneto para que sea perfeto.

Ítem don Francisco dixo:

—Por quitar vn “dixo, dixo” de peruersos paresceres, q[ue] juz [Xv-l-/a r/] -gan a sus
plazeres. Dezidnos lo que sabéys de los sonetos que hazéys.

Ioan Fernández se rio y díxoles:

—Aquí [e]stoy yo, q[ue] lo diré:

Ellos ha[n] de yr muy derechos,
q[ue] no puedan coxquear,
porq[ue] el morisco Alatar
no los vea yr contrechos.

Ítem más, han de mostrar el sol q[ue] no [e]sté nublado, q[ue] no vayan a buscar lo
presente y lo passado de la razón, q[ue] nublados muchos son. Ítem más, han de tener,

q[ue] si querrán dellos cojer frutos para alguna dama, q[ue] no sean todo rama, q[ue] enrramadas son de fiestas de verano los q[ue] son pajar sin grano. Ítem más, no quede[n] fríos, q[ue] si dize[n] desuaríos en los modos del hablar, guárdense de no topar con don Artal.

Dixo don Luys Milán:

—Burla burlando, el Ioan dixo verdades, que burlas no son maldades auisando. Y pues ya no he de ca[n]tar sino contar los sonetos, bien podremos discantar los sonsonetos. Y comiençen a templar, que bien ay que discantar en mi

♣ SONETO. 4·7·♣

No porsiar²¹⁸ hablando descontentos
dos cosas son, que dan bien al oýdo:
sabido ser y ser muy bien çufrido,
que la valor çufrida es en tormentos. [Xvj-r]
Dama real, vos days merescimientos
como da el rey, que todo l'es deuido,
mas crueldad y desagradescido
parecen mal en todos estamentos.
Mi reyna soys, yo soy vuestro vassallo,
mandar podéys, a tuerto o a derecho:
el tuerto soy, pues vos m[h]auéys cegado;
derecho no, que coxo y manco me hallo:
—Su crueldad me tiene muy des[h]echo,
por bien mirar me veo mal mirado.

Dixo don Diego:

—Templado o destemplado, yo quiero discantar sobre este soneto, que yo sé vna glosa dél y es que don Francisco y Ioan Fernández seruían a dos biudas q[ue] en vna casa estauan, y burlauan dellos en secreto y en público no trahían cuenta con ellos. Solían hablar alguna noche de vna ventana y ellos de vna huerta, y de muy enamorados algunas vezes se desconcertauan. Y ellas les dezían: ‘Don Iuan Tuerto, todo estáys vn

218.porfiar

desconcierto’. Y él respondía: ‘Si he hablado desconcierto, allá me tenéys vn co[n]cierto’. La otra decía: ‘Don Coxo Francisco, ¿quién os puso en tal arrisco?’. Respondió él: ‘Si soy don Coxo Francisco, allá me tenéys vn pellisco’. Y ellas, enojadas de alabarse de lo q[ue] no era verdad, me contaron que vna noche [Xvj-l] les dexaron entrar en casa para pagarse dellos. Y encerolos en vna cozina vna criada dellas, diziendo q[ue] allí estauan más secretos. Y las biudas de vna ventana hazía[n]les arrojar vn agua almangre[n]tada a sus criadas, diziendo todas: ‘¡Don Ioan Tuerto, deslenguado, bien estáys almangrentado! ¡Tomad, don Coxo Francisco, pues mentís con el pellisco!’ Y fuéronse como merescían, por el terrado de casa, q[ue] les dio salida vna vezina, ☞ “que meresce quien deshonrra q[ue] no se le haga honrra”.

Dixo don Luys Milán:

—Hagamos ho[n]rra a este

SONETO. 4·7·

Yo retraté su gesto muy hermoso
y téngole perfeto retratado,
Quando no [e]stáys haziendo el desdeñado,
que feo [e]stá mirar muy desdeñoso,
Rato me days, que no sé qué’s reposo
quando miráys, mirar desamorado;
tal me paráys, de vos muy mal parado,
que muérdome las manos de rauioso.
Y en veros tal, rauiosa por matarme,
corriendo voy a ver vuestro retrato,
por descansar mirando’s en pintura.
Y el dios d’Amor, por más desengañarme,
húrtamela, por darme muy mal rato,
que del mortal le huye su natura. [Xvij-r]

Dixo don Francisco:

—Señor Duque, este soneto recita la farça que Ioan Ferná[n]dez hazía, y era q[ue] en su oratorio tenía el retrato que hurtó a don Luys Milán de la dama que seruían. Y en ella hazerle mala cara, luego le decía: ‘Yo me voy a ver vuestro buen gesto, pues este q[ue] me hazéys, no es sino el de Marifea, vuestra fauorescida, ☞ “que el co[m]pañero,

sella como sello” . Y con gran prissa yua a su casa, y algunas vezes no hallaua el retrato, y él dezía, ca[n]tando:

‘¿Dónde [e]stás que no te veo?
¿Qué’s de ti, pintura mía?
Buelue, que ver te desseo,
si [e]stás en la morería’

Y esto cantaua, porq[ue] sospechaua q[ue] vna mora [h]echizera, de quie[n] él estaua [h]echizado d’amores se la tenía, porque le dio a ente[n]der qu’el dios d’Amor se lo trahía. Y era que vna criada de su muger se lo lleuaua a la mora para co[m]posar a Ioa[n] Fernández quando se lo boluía, partiéndose las dos la co[m]posición.

Dixo don Luys Milán:

—Tan buena me ha sabido la glosa, que por oír otra diré luego este otro

SONETO. 4·7·

Seguir a quien ni ningún respeto tiene
sino mandar y nunca ser mandado,
es de cruel que manda su criado
y deste mal alguna merced viene. [Xvij-l]
Mas yo de [vos, por] más y más que pene,
por bien [servir no] soy galardonado,
más de tener por vos ser muy ho[n]rrado,
q[ue] mal qu’es bien en ho[n]rra no’s sostiene.
Contento [e]stoy d’estar en vuestro puesto,
vos no deuéys del mío [e]star contenta,
pues nunca [e]stáys en puesto de mi juego.
Parésceme juego de cañas esto,
tirámosnos las cañas desta cuenta:
yo juego bien y vos hazéys mal juego.

Dixo Ioan Ferná[n]dez:

—Adargaos, do[n] Diego, q[ue] vos recibiréys. Bien se os acuerda q[ue] vna vieja de sesenta años se os hazía moça de afeytes y mechuelas de cabellos rubios, dándole a

entender que la seruíades, ☞ “que la natural locura en ningún tie[m]po asegura”. Y vos úuades tras vna sobrina suya secretamente. Y quando ella se dio cata del engaño, matáuala a pelliscos, diciendo: ‘Toma, porq[ue] te festeja don Diego el Desbocado, que a tu puesto se es passado’. Y la sobrina pelliscada por vos, en vna fiesta os dixo: ‘No me siruáys cauallero, híos co[n] Dios, que pelliscada voy por vos’.

Dixo don Luys Milán:

—Si Marina bayló, tóme se lo que ganó. Por que bayle otra Marina quiero dezir otro

☞ SONETO. 4·7·☞ [Xviii-j]

Espejo soys d’amor desa[mo]rado
para quien es a vos muy enojoso:
mírase en vos y no se vee hermoso,
que feo [e]stá vn rostro desdeñado.
Y el que será muy hecho a vuestro grado
parecerá Narciso glorioso,
que gentil es vn feo venturoso
y no’s gentil quien es desventurado.
Tal os miré qual quedo por memoria,
vn Lucifer muy desfauorescido;
vos, vn Luzbel de muy gra[n] hermosura.
Yo soy Luzmal caydo de la gromia²¹⁹
pues desseé ser yo con vos vnido,
que pena da lo que se desmesura.

Dixo don Diego:

—Ioan Ferná[n]dez, este soneto os va cantando: “Ioanarte, Ioanarte, buen cauallero prouado, acordársete deuría d’aquel buen tie[m]po passado”; de lo q[ue] passó por vos, q[ue] diciendo muchas vezes “Spejo mío, espejo mío” a vna cara de luna de fuego q[ue] vos seruíades, q[ue] pensando que la motejúuades, se enfadó ta[n]to desta frialdad q[ue] os dixo: ‘No me lo digáys más, q[ue] me enojáys’. Y estando vn día enrubiándose los cabellos en su terrado y vos escondido en vn gallinero de su casa, hezistes el gallo

219.gloria

porq[ue] se boluiesse a miraros. Y en veros, le dixistes: ‘Spejo mío’. Y ella os le tiró [Xviii-1] a la cara, dizie[n]do: ☞ “A quien no pensando enoja, boluelle la hoja”. Pues tan bien me pagan, he aquí vn otro

☞ SONETO. 4·7·☞

Nunca pensé que mal por bien viniessi
y mal por bien por vos me ha venido;
vínome el mal y todo m’[h]a tollido
que mal francés, pensé luego q[ue] fuesse.
Yo le rogué su nombre me dixesse
y díxome: ‘—Yo soy nombrado Oluido,
vengo a matar a quien bien ha seruido,
q[ue] el dios d’Amor ma[n]dó q[ue] yo lo hiziesse’.
Doña Cruel, tu dama, fue la parte,
Ventura el juez, yo soy verdugo della’.
Dize el pregón: ‘—Est’es el desdichado
que siempre fue d’amor vn Durandarte.
y mándanle que muera por no vella,
que muerte da no ver lo desseado’.

Dixo Ioan Fernández:

—Don Diego, este soneto deuía yr como carta nueva por Va[le]ncia, quando fuistes infamado de mal francés, q[ue] vuestra dama os dixo en vna fiesta: ‘No se llegue más a mí quien se passa a los franceses’. Y vna amiga suya lo declaró, ☞ “que no se deue declarar lo q[ue] puede enojar”. Y dixo: ‘Esso mal francés será, señor, de baxo amor’. Otra dama dixo: ‘No’s esse mal por cierto, sino que su dama le ha [Y-r] dicho q[ue] no la vea ni oya más y él, por obedescerla, trae la gorra encima de los ojos por no vella y algodones en los oídos por no oýlla, que por esto sacó vn ahorcado en vna justa con este mote: “Ahorcado amador, ni vee ni oye d’amor” ’.

Dixo don Luys Milá[n]:

—Ressuscite el ahorcado co[n] este

SONETO. 4·7

Temor y amor, amor es verdadero,
y de temor, en veros me santigo.
Pregúntanme, si veo al enemigo;
yo digo: ‘—Sí, q[ue] de enemiga muero’.
Y del amor, queriendo como os quiero,
vengo a temblar, si alguna cosa os digo.
Por acertar, errando voy conmigo,
que ‘ce’ por ‘be’, yo’s digo en qua[n]to quiero.
No respondéys si toco vuestra aldaua,
days en callar al son de mi suspiro.
Vengo a parar en mármol conuertido,
Y para [e]star como primero [e]staua
despárame Cupido nueuo tiro
q[ue] nueuo mal recuerda amortescido.

Dixo don Diego:

—Yo trahía vna dama a vesita vn día y salió tras cantón vn cauallero, y en topar con nosotros, se santiguó. Yo díxele: ‘Ioan Cruzado, ¿de qué os santiguáys? ¿Véys al enemigo?’. Respondióme: ‘Sí, q[ue] de enemiga muero’. Pareció tan ga [Y-l/a r/] -lán que no quisiera que tan bien nos pareciera el señor Ioan Fernández.

Dixo don Luys Milán:

—A este cuento no se ha de responder agora, por no [e]storuar este

SONETO. 4·7

La Perramor es está perra mía,
que perra fue, pues me mordió rabia[n]do;
no’s enojéys si os voy acomparando
al animal, que más veros querría.
Es muy leal [a] aquel que dél se fía,
es todo amor a quien lo [e]stá halagando;
no’s ella así, mas siempre va ladrando

para morder lo que sanar deuría.
 Curar deuéys la llaga que me hezistes
 con piedad que damas hermosea,
 que, biuo yo, mejor seréys seruida.
 No seáys vos lo que no soys ni fuistes,
 que puesto que soys de hermosura dea,
 lo que no's Dios no sea "matavida".

Dixo Ioan Fernández:

—Con otro cuento muy mejor respo[n]do a don Diego apodador. Y es este: "Que los dos nos hallamos en vna vesita de damas en casa de mi hermana doña Marquesa. Y él vendió este soneto por suyo, y díxolo para dezir "perra" a vna q[ue] seruía de las que estauan allí, y su dama le dixo: 'Don Diego Perramor, ¿de quién andáys seruidor?'. Respondió por él [Yij-r] vn otra dama, que él se lo rogó: 'De sí mismo se enamora, q[ue] Perramor es su señora'. Dixo otra: '¡Y quán perro es el señor, que mordiendo va d'amor!'. Y vos os fuistes vn pañizuelo, rasga[n]do como perro rabia[n]do".

Dixo don Luys Milán:

— Pues Ioan Ferná[n]dez se ha ve[n]gado, oyan, si querrá[n] oýr, otro

☛ SONETO. 5·6·☛

¿Quien osaría, por mucho que osasse
 tener tal ser de ser atreuido,
 prouarse con vos a braço partido,
 si no fuese ya que desuariasse?
 Si mi loquear en esto parasse,
 merescería lo qu'es merescido:
 ¿quién hizo al loco que le perdonasse?
 A ley de razón, si [e]stoy loqueando,
 pues vos lo causáys, yo soy desculpado,
 que no tiene ser quien es para poco.
 Si loco con vos me viesse luchando,
 deuría de ser de vos perdonado,
 que no's buen amor si no's amor loco.

Dixo don Diego:

—Este soneto hará saber a quien no sabe vnos requiebros lirianos que en Liria dixo el señor Ioan Fernández y son estos. Hallose en vna vesita de vna partera liriana que le tenía hecho vn liriano de amores, y díxole este sone [Yij-l-/a r/] -to q[ue] hauía amprado a don Luys Milán. Y en hauerlo dicho, desampararon las mugeres la vesita, pensando q[ue] quisiesse luchar con algna²²⁰ dellas, q[ue] de todas hiua seruidor a Jornadas. Y él fue tras ellas, diziendo: ‘No le huyáys al loco de amor, si es bue[n] luchador’ ”.

Dixo don Luys Milán:

— Pues se vio tan mareado el señor Ioan Fernández en Liria, oya al propósito vn otro

SONETO. 4·7·

El marear que el mar d’amor nos haze
es muy peor que el mar que se nauega;
el mar d’amor muy más vezes reniega
y mueue más, pues co[n] plazer desplaze.
Desplázenos, con lo que más nos plaze,
con el mirar, que nos contenta y ciega,
y este plazer a mucha gente niega,
q[ue] en tierra y mar amor haze y deshaze.
Digámosle del mar suyo almirante
y es el marqués de libertad perdida,
duque ta[m]bién de voluntad humana,
conde de paz, si no reyna Leuante,
y rey del fin si reyna sin medida,
que amor es rey do voluntades gana.

Dixo Ioan Fernández:

—Este otro soneto hará saber cómo le fue al señor don Diego acompañando vnas damas que fueron a ver las galeras de don Álvaro de Baçán. [Yij-r] Y en ser luego en barca, se mareó en tanta manera q[ue] le pusieron nombre don Diego Mareado. Y boluíéronlo a

220.alguna

tierra y a su casa en vna litera a la noche, y las damas le yuan ca[n]tando: ‘Mal amar os prueua mucho, cauallero, deue ser de mal parlero’. Y él respondió: ‘Mareado [e]stoy d’amor, que dado me han competidor’.

Dixo don Luys Milá[n]:

— Para sanar este mareado d’amor, que se conorte con lo que dize: ☞ “*Solacium est miseris socios habere penates*”, doy este

☛ Soneto intercalado ☛

Soñado he lo que no fue soñado:
la triste muerte de Leandro y Hero.
Amor y muerte fue con ellos Nero,
q[ue] amor se buelue muerte al desdichado.
De su torre por él se [ha] arrojado,
en ver que s’ahogó su cauallero
passando el mar d’amor tan verdadero:
sus vidas con sus muertes han casado.
Tal soy como Leandro, más que muerto
por olas deste mar de mi enemiga:
vos no soys Hero, sino Nero mía.
Aquel passando el mar gozó de puerto
los días que biuió con su fatiga;
yo por mejor Leandro ser querría.

Dixo don Francisco:

—Mejor se hallaría agora vna Nero a cada passo q[ue] media He [Yij-l-/a r] -ro en medio mundo.

Dixo la señora doña Leonor Guálvez:

—Por no hauer ya ningún Lea[n]dro, no se halla Hero algu[n]a.

Respondió Ioan Fernández:

—Esta casta de enamorados yo la he conseruado hasta agora, que no ha mucho que estaua yo hecho vn Leandro, medio muerto d’amores al pie de vna torre. Y no faltó vna Hero q[ue], pensando que yo [e]staua muerto, se quiso echar, si yo no echara de presto vn suspiro q[ue] la detuuu, q[ue] no se echó de la torre abaxo por mí. Y dixo: ‘A no sospirar mi Leandro, yo me desesperaua como Hero’.

Dixo don Luys Milán:

— Nunca fuera cauallero
de damas tan bien querido
como fue Ioan Leandro
de vna Hero q[ue] no ha sido.

Y no porque no se hallan Heros y Leandros, mas no se hallará Leandro en tal Ioan, que sus amores floxos van, pues que no osaría nadar por aquel braço de mar que a nado le passaua Leandro quando nadaua vna legua por la mar para su Hero hallegar.

Dixo la Reyna:

—Perdido se ha l'amor en Valencia,
aunque no en vna Excellencia.

Respondió el Duque:

—Ni menos perdido le han
vn Alteza y vn Milán.

Replicó la Reyna:

—Para hazer q[ue] no me enojen sus amores,
sacame mis burladores.

Dixo la señora doña Margarita de Pe [Yiiiij-r-/a r/] -ralta:

—Ya no se hallarán Leandros amadores,
sino landres en amores.

Respondiole Ioan Feruández:

—Pues yo sé vna Hero sin falta
qu'es vna linda Peralta,
que el galán que la siruiesse
Leandro por ella boluiesse.

Dixo la señora doña Beatriz de Osorio:

—Si vn Leandro verdadero
fuessen oy día a buscar
para nunca sospirar,
en don Diego Maltequero
este amor podrán hallar.

Respondiole don Diego Ladrón:

—Si vna verdadera Hero
buscan para burladora,
Osorio es esta señora,
que se nombra doña Nero.

Dixo la señora dona Marina de Touar:

—Si vn Leandro amor se hallasse,
l'amor resuscitaría;
y si mucho se buscasse,
en don Francisco se hallaría.

Respondiole don Francisco:

— Señora dona Marina,
si en ella vn Hero viesse
y Leandro me boluiesse,
no me ahogue su Marina.

Dixo don Luys Milán:

—*Hero* en latín quiere dezir: 'Yo seré'. Si vna Leonor, galá[n], desto se quiere
seruir, la seruiré.

Respondió la señora dona Leonor:

— Si Leandro queréys ser, ¿cómo puede faltar Hero a vn amor muy verdadero?

Dixo el Duque:

—Ya véys quán infamada está Valencia, que no ay amor en ella. [Yiiiij-l] Y esto no viene sino por vn gran descuydo que se tiene, que no quieren ser buenos officiales los caualleros en su officio, que es saber a maestro en todo lo que no deue ygnorar vn cauallero, ☞ “que para ganar buen no[m]bre, críanos naturaleza y quiere que se ayude el hombre”. Y exercitándose en las virtudes, el cielo da la gracia para alcançarlas y la paga para remunerarlas. Porque ☞ “no ay bien sin amigo, ni mal sin castigo”. Y assí como la verdadera justicia remunera lo bueno y castiga lo malo, los príncipes para ser buenos deuen galardonar a los buenos y castigar a los malos, ☞ “que el galardón haze los hombres mejores y el castigo que no sean peores”. Mucha culpa tienen los padres, si sus hijos se pierden a culpa dellos, pues [h]ay algunos q[ue] tienen más cuydado de hazer vn buen cauallo q[ue] vn ho[m]bre bueno. Y por esto dixo vn cortesano portugués, a quie[n] fue demandado qué le parecía de vna ciudad muy no[m]brada que hauía visto: ☞ “*Heu e visto muytos homos boos para caualos, e muytos caualos boos para homos*”, querie[n]do dezir lo más malo q[ue] vna república podía tener y lo mejor q[ue] poseer deuría, que son ho[m]bres. Como hazía vn philósopho, viendo su ciudad de Athenes muy perdi [Yv-r-/a r/] -da por falta de hombres, que hiua de día con vna lanterna encendida ponié[n]dola a la cara de quantos topaua, y dezíanle q[ué] buscaua. Y él respondió: ‘Busco hombres y no los hallo’. Y por esto don Luys Milán dixo que el cauallero bie[n] adereçado solo de cuerpo, y no de alma, le podría[n] dezir don Pedro Mula o don Ioan Cauallo. Y tornando a nuestro propósito, para q[ue] el amor se cobrasse en Valencia sería menester hazer leyes para algunas damas, q[ue] no se descuydassen de hazer lo q[ue] deuen, y a los caualleros, que supiesen cómo las han de seruir. Y sería de parescer q[ue] mañana, después de hauer comido, acudiessen aquí las damas q[ue] venir querrán, para q[ue] se hixiessen a volu[n]tad de todos estas leyes, ☞ “que no reyna amor ni rey sin tener ley”.

II. Divertimentos en la “salacorte” del Real

II.1. Leyes del amor en Valencia

Paresció bien a todos y quedaron con este concierto. El otro día no vieron el hora como acudir y acudieron muchos caualleros y damas a esta “salacorte” que se tuuo en la sala mayor del Real, donde el Duque y la Reyna se pusieron sobre vn theatro de quinze

gradas en alto y los caualleros en vn cadahalso y las damas en otro. Y el Duque proponiendo dixo:

—Señores, Valencia [e]stá muy infamada por todo el mu[n]do, de muy [Yv-l] desamorada, que ningún amor ay en ella. Para que se cobre el amor y la fama della, fuy de parescer q[ue] a voluntad de todos los q[ue] aquí [e]stán se hagan leyes, para q[ue] las damas sean bien seruidas y los caualleros q[ue] lo [h]aurán menester sepan en qué las han de servir. Y diga cada vno de q[ué] [e]stá agraiado del otro y concertados todos harase ley sobr'ello.

Començó don Rodrigo de Borja, y dixo:

—Yo [e]stoy agraiado desto q[ue] hazen las damas. No dan crédito en amores, q[ue] cauallero tenga amor, y hanse buelto burladoras y el galán más burlador, ☞ “que perdido el crédito, se pierde el amor”.

Respondió la señora doña Ángela de Aragón y del Milán, condessa de Almenara, y dixo:

—Señor don Rodrigo, si las damas lo son, no han de çufrir a los caualleros q[ue] digan a la q[ue] siruen requiebros sin sospirar, qu'es indicio de burlar, ni menos se requiebren sino con sus damas, ☞ “que l'amor qu'es chocarrero no sospira y es parlero”.

Sobre esto hizo el Duque esta Primera Ley:

Lo que [e]stá en ley sea ley:
que sospire el seruidor,
y si no's sospirador
tenga con su dama ley. [Yvj-r]
Y será la que yo's digo:
que requiebro nunca diga
sino solo a su amiga;
si no, denle al enemigo.

Dixo don Diego Ladrón:

—Yo [e]stoy muy agraiado de la mala condición q[ue] las damas tienen, q[ue] siempre nos muestran çuños, ☞ “que nublos de piedra son çuños de mala condición”. Y temiendo de pedradas, huimos de nuuoladas.

Respondió la señora doña Mencía Manrique:

—Señor don Diego, merescen ser apedreados y ver çuños muy nublados los q[ue]

tienen tan poco miramiento, q[ue] sin saber la condició[n] de su dama la sirua el cauallero, pues es cierto: ☞ “quien contra condició[n] yrá, pie[n]sa servir y enojará”.

El Duque rio mucho de los çuños nublados y hizo esta Segunda Ley:

Deuen saber la condición
de qualquier seruida dama
para bien servir quien l’ama,
pues está mucho en razón.

Que contentación no da
sin la condición seguir,
que pensando bien servir
dessa servir parescerá.

Dixo don Berenguer Aguilar:

—Yo tengo vn agrauio de las damas: q[ue] son mucho des [Yvj-l-/a r/] -cuydadas, q[ue] nunca responden a lo dicho, sino ‘¿q[ué] es esso q[ue] me hauéys dicho?’; ☞ “que nunca bien responderá quien nunca [e]stá en lo que [e]stá”.

Respondió la señora doña Castellana Belluís:

—Señor don Berenguer, si lo q[ue] me han dicho es verdad, vuessa merced más tira a engordar que a festejar. Y si es así, ☞ “los descuydados con descuydos son pagados”.

El duq[ue] hizo sobre [e]ste caso esta Tercera Ley:

No deuen ser descuydados:
que muestran desamorados
que descuydo es accidente
que muestra quien poco siente.

El que falta en aguardar,
falto²²¹ muestra en el amar,
qu’el amor muy más se muestra,
en las obras que a la muestra.

Dixo Ioan Fernández:

—Yo te[n]go vn muy grande agrauio q[ue] las damas nos haze[n], y es la deslealtad q[ue] tienen, q[ue] poco ha se [e]stauan alabando en vna vesita, diziendo: ‘Pues tenemos

²²¹ falta

el “palomando” sobre los amadores, hagamos que sientan el palo, por que no tengan el mando’.

Respondió la señora dona Hierónyma, su muger:

—Tostemps feu lo Margarit,
per [Yvij-r] vesites aguaytant:
ençenser que va ençensant,
fum de noues vos han dit.

Dixo el Duque:

—Nunca mejor apodo se dixo: “Ençe[n]sero de humo de nueuas”. Señor don Luys Margarit, auisadame[n]te dio ocasión la señora doña Hierónyma que hablasse, ☞ “que mucho se pierde en callar vn bue[n] hablar”. Y escuche[n], q[ue] a todos co[m]pre[n]de esta Quarta Ley:

Nadi sea desleal
en obrar, mirar, ni hablar,
que trayción es en amar,
vamos todos al yqual.
Y para muy justa ser,
tengan libertad, si quieren,
a quien ley no le tuieren,
que no la [h]aya de tener.

Dixo don Luys Margarit:

—Señora doña Hierónyma, pues me hizo ençensero, yo quiero ençensar para humo quitar entre damas y caualleros. Cupido me apareció [e]sta noche passada y díxome: ‘Tú has de proponer mañana en la “salacorte” vn agrauio q[ue] se haze muy grande en los amores, q[ue] da ocasión de mucho mal y es este: que los enamorados nunca deuen reñir co[n] sus co[m]petidores por no dar q[ué] hablar a miradores, echando juyzios temerarios, so [Yvij-l-/a r/] -bre las honrras de las amadas y amadores, ☞ “que la causa del reñir ha de ser para alabar y no infamar”. Mas no deuen negarse las cortesías a la ytaliana: háblanse sin tener gana, por quitar mal dezir y mal pensar. Y la estrecha amistad no la deuen detener, q[ue] es muy malo de comer en la mesa, q[ue] es trayción o gran simpleza, que la dama no se fía de simple o falsa co[m]pa[ñ]ía. Y es de tener por mucho mal parecer.

Respondió la señora doña Hierónyma:

—Ab molta raó he donat ocasió que vossa mercé parlàs: ☞ “No se puede dezir más, donde responder es menos”.

Al Duque le pareció muy bien, hazie[n]do sobre esto esta Quinta Ley:

No parece bien: ¿qué sirue
reñir con el competidor?;
qu'es locura o poco amor
el que sirue si dessirue.
Y da mucho que hablar
de lo que no's bien dezir,
y si deue de reñir
sea para más honrrar.

Dixo do[n] Francisco Fenollet:

—Vn grande agrauio quiero proponer por parte de la Venus, madre de Cupido, qu'esta noche me vino en sueños y díxome: ‘Mañana en la [Yviii-r] “salacorte” has de proclamar que no se co[n]sienta mentir mal, sino bien, en los amores’. Yo le dixee que me dixesse cuál era mal o bien mentir. Respondiome: ‘Aquel es mentir bestial qu'es causador de mucho mal. Y el que mal no puede hazer es me[n]tir para plazer’. Entendido q[ue] [h]vue que [h]ay buenas mentiras, yo desculpé a Ioan Ferná[n]dez de sus cuentos, pues no son yerros, aunq[ue] lo son por ser de baxa nasción, q[ue] de baxos podrían ser contrabaxos de música desentonada, pues q[ue] todos so[n] risada para bocas de reýr q[ue] se ríen sin sentir: ☞ “Como papagayos son, risueños sin intinció[n]”.

Dixo la señora doña Violante Mascó:

—Si supiesse quié[n] sana de mucho reýr, querría desto sanar, para no dar qué hablar si río de no sentir, qu'es peor que mal pensar.

Dixo el Duque:

—Tan bien me ha parecido lo que ha dicho la señora dona Violante, como todos lo verán en esta Sexta Ley:

Quando no s'[h]a de burlar
nadi sea fementido,
que no deue ser creýdo
quien no puede acreditar.

Y lo que burlar se puede
sea para dar plazer:
mentir con tan gran saber
que por verdadero quede. [Yviiij-l]

Dixo don Luys Vique:

—Esta mañana qua[n]do amanescía, entre durmiendo y velando, sentí vna boz de muger q[ue] mostraua yr en pena, como la que sintió Iulio César estando para passar el río Rubicó[n], qua[n]do se determinó hazer guerra contra los romanos, sus enemigos, que por lo que le dixo esta visión vino en conoscimiento ser la ciudad de Roma, q[ue] le contó las grandes fatigas q[ue] sintió por las crueles guerras y mala voluntad q[ue] entre sus ciudadanos hauía. Por do[n]de yo ta[m]bién he venido a conoscer quié[n] es esta que me apareció, y es la ciudad de Valencia, dizie[n]do que yo hiziesse vna figura que la representasse delante vuestra Excellencia para q[ue] la desagrauiasse delos agrauios q[ue] [e]stá agrauada. Y dexome en vn papel escrito todo lo q[ue] por parte suya se hauía de suplicar. Ya la veo entrar, desagráuiela vuestra Excellencia, para q[ue] torne a ser Valencia.

Hecha la entrada y acato deuido al Duque, dixo:

—Excellentíssimo señor: Yo [e]stoy agrauada de las damas que [e]stán hechas tan a su plazer q[ue] todos los seruios que les hazen sus seruidores lo toman a burlas, ☞ “que no’s de burlar lo q[ue] no se deue olvidar”. Y aunque todo se les deue, deurían quedar deudoras para mostrarse agradecidas y no desconocidas. [Z-r] Yo me veo muy mal pagada dellas, q[ue] siendo mis hijas me hazen obras de enemigas, pues co[n] los menosprecios q[ue] haze[n] se retira[n] los q[ue] las siruen de seruiras, que bien dize este dicho: ☞ “Por do se piensa ganar, se pierde el desengañar”. Piensan ganar mucho con despreciar algunos q[ue] no son para seruiras ni para ser sus criados, y ellas²²² quedan sin oýrlas ni verlas, de maltratados, ☞ “que no’s bien dar ocasión perderse la reputació[n]”. Pues la dellas y dellos se pierde en perderse la criança, que cada vno dellos podría dezir al otro: ‘Viendo la vuestra, se pierde la mía’. Suplico a vuestra Excellencia, pues ha hecho leyes para los caualleros, se haga para las damas. Y todos haziendo lo que deuen, yo seré Valencia, q[ue] agora no soy sino Desualencia.

Luego salió co[n] vn agrauio do[n] Ioa[n] de Cardona, y dixo:

—Señor, yo [e]stoy marauillado de las damas, q[ue] por hauer la primera dellas

222. ellos

sojuzgado al primer hombre, quieren tener el mando sobre nosotros, que nunca mejor cosa se dixo que dezille “palomando”, haziendo al hombre palo y a la muger mando. Y no lo digo por los casados, q[ue] no están desto agraiados, sino de los por casar, q[ue] mejor parescería no fuessen maltratados los que no pueden llegar con quien [z-l] ama[n] a ser casados. Que si no son para maridos, en más deuen ser tenidos, en seruir sin esperar galardó[n] por bien amar. Y por esta razón las damas se deuría[n] dexar seruir de todos los caualleros, porq[ue] no se pierda lo que tanto se gana.

Respondió la señora doña Margarita de Peralta, y dixo:

—Mucho se ha marauillado el señor don Ioan de Cardona. Y [h]a quedado vna flor de marauillas, que huele bien lo q[ue] ha dicho y parece mal, pues no se vsa. Temie[n]do [e]stoy q[ue] se han de secar sus flores a la salida del sol de mi razón, q[ue] ya salle. Y digo que del “paloma[n]do” q[ue] ha dicho, lo mejor deste no[m]bre es que el ho[m]bre sea palo para sostener el cuerpo de los trabajos q[ue] tiene el desseo del amor; y la muger ha de ser el mando para moderar su mal dessear de los apetitos desmesurados q[ue] vuestro Cupido tiene. Y si a vuestra Excellencia le parece q[ue] yo he ganado este “palomando”, q[ue] es tener nosotras el mando, para que no se desmande[n] los malos desseos de los que nos siruen, póngalo en la ley q[ue] se ha de hazer.

Dixo el Duque:

—En razón está todo quanto ha dicho la señora doña Margarita de Peralta, que su nombre dize: “*Per alta piace*”, como dirá esta Séptima Ley: [Zij-r]

Por alta plaze la dama
que bien mandando manda:
pues que no se desmanda
mande la buena fama.
Quiero dezir, señores,
que el mando [e]sté en mugeres
por moderar plazerres
que gastan los amores.

Don Ioa[n] de Cardona salió co[n] otro agrauio, y dixo:

—Los caualleros estamos muy agraiados de las damas, q[ue] no se quieren tener a ley, mostrando la poca q[ue] tienen en dexarse seruir de muchos caualleros. Y si dizen q[ue] nadi puede forçar a no ser bien quisto, es muy gra[n] verdad. Más puédense mostrar

con demostraciones las intinciones, ☞ “que en la cara pueden ver lo que siente de pesar o de plazer”. Responderán las damas q[ue] si no se puede atajar de ser amadas, menos se podrá scusar si l’amor les haze fuerça para amar. Y páguenme de procurador por hauer respondido lo q[ue] nunca respondieran, porque jamás han otorgado que mugeres han amado.

Dixo la señora doña Beatriz de Osorio:

—No [h]ay don Ioa[n] más auisado, q[ue] solo en él paresce bueno si habla el suyo y l’ajeno. Vna cosa me paresce dezir que se[h]a oluida [Zij-l-/a r/] -do, ☞ “que aquello que no toca, suélelo callar la boca”. Y es que si la dama muestra [e]star descontenta del q[ue] la sirue, sea desculpada quien no consiente ser amada.

Dixo el Duque:

—Muy poco trabajo [h]ay de hazer leyes entre los muy bien hablados, ☞ “que hablando hablan leyes auisados”. Y pues ya [e]stá platicada, direla más abreuiada esta muy importante Octaua Ley:

Las damas que con ley van
nunca deuen consentir
que las [h]aya de seruir
sino solo su galán.
Si no se puede atajar,
muestre con demostración
que no [e]stá en su coraçón
lo que no puede scusar.

El almirante de Aragón salió con luto por la muerte de don Berenguer Mercader, q[ue] murió d’amores por vna crueldad q[ue] las damas vsan, y dixo:

—Gra[n]de agrauio nos hazen las damas, q[ue] siendo “gastahomhres”,²²³ no quiere[n] dalles adobo, q[ue] a ser guantes los adobarían. No sé q[ué] çufrimie[n]to basta q[ue] vna dama de nuestra tierra la [h]aya puesto sobre los ojos al muerto q[ue] he nombrado, porque le vino cuerdo para seruir la y ella le boluió Zij-r insensible de mucho sentir lo que le despreció. Razón sería q[ue] al seruidor q[ue] le trastornan el seso diessen adobo con ámbar de bien tratar y almizque de co[m]passión, y que dixessen: ‘Cuerdo es buen amador, q[ue] pierde el seso de amor’. Y si no pudiere hablar, diga: ‘Yo le hago

223. hombres

callar'. Y diga, si locuras dize: 'No me enoja lo q[ue] hize'. Y si dize necedades, conténtese de hauer traýdo al hombre fuera de sentido.

Respondió la señora doña Marina de Touar:

—Muy bien ha pintado el señor almirante a su plazer y a nuestro pesar. Si él fuera dama, peor le sabría çufrir locuras y necedades en amores que ganarle sus co[m]petidores. Yo quiero ser de su parte, pues es el todo de la razón que en ley está: quie[n] hizo el loco que lo çufra, como dize este cantar: ☞ “Quien gasta deue adobar”.

Dixo el Duque:

—☞ “No se deue responder donde todo es aprender”. Y doy por repuesta la vuestra plática, que es esta Nouena Ley:

La dama que su hermosura
haze al hombre enloquescer,
quien haze el seso perder
çúfralo como cordura. [Zijj-l]
Que de ser bien auisado
se pierde el seso por amar:
adóbele para adobar
lo que muy bien ha gastado.

Don Miguel Femá[n]dez dixo:

—Si no fuesse gastar el día llorando, demandaría justicia desto. Las damas ayudan a mal morir a sus seruidores que riendo se mueren de amores: ☞ “y el hazer morir riendo, es matarnos halagando”. Yo creo q[ue] les dan a comer de la yerua de Cerdeña, que se dize “matariendo”, ☞ “que riendo dél se muere quien do no le quieren quiere”. Y esta es la yerua de Cerdeña que le dan, q[ue] por ser de mal querer, qu'es mala tierra, con la vida nos entierra. Yo, señor, suplico por vos a vuestra Excellencia, y por todos los enamorados q[ue] por esto ley se haga, que no den reseña y paga en amores burlar de los seruidores a cada rincón, qu'es matar a gran trayción, como muestra este dicho: ☞ “La autoridad de matar no la tiene de burlar”.

Dixo la Reyna:

—Don Miguel, vos hauéys puesto en el bayle del amor a quien más q[ue] todos bayla, qu'es el Duque mi señor. Yo quiero responder por las damas, que las hezistes hechizadas co[n] la yerua de [Zijj-r] Cerdeña, que vos le pusistes nombre “matariendo”, y

la vuestra se dize “mátalascallando”, que vuestra muger lo dize, que soys “desencaminacados”. No sé por q[ue] hauéys dema[n]dado lo q[ue] no hauéys menester, ☞ “que negar se le puede a quien pide lo que no deue”. Vos nunca soys estado en la cama por amor y teméysos de morir, y más será del desamor q[ue] tenéys, que todos muere[n] héticos²²⁴ desse mal. Yo sería de parescer q[ue] no se haga ley para que las damas dexen de burlar de burladores, q[ue] sería desigual en los amores.

Dixo el Duque:

—Santiguarme quiero para esta ley, pues no puedo sino hazer iusticia y temo de ser justiciado de la Reyna, mi señora, que ya sin esto es matadora, ¡quánto más haziendo esta ley! Q[ue] todas cantarán contra mí:

Enemiga le soy madre,
a aquel cauallero yo,
¡mal enemiga le só!

Yo sé que les passará el enojo quando se verán mejor seruidas con esta última Dezena Ley:

No burlen más de galanes,
so pena de ser burladas,
que seguir malas pisadas
se pierden los capitanes. [Ziiij-l]
Y también las capitanas,
que si más se burlarán,
lo que desto ganarán,
correrán carreras vanas.

II.2. Fiesta del mayo

Dixo el Duque:

—Señores, yo les quiero combidar a lo que soy combidado. Baxemos a la Huerta, que mis cantores quieren hazer la *Fiesta de Mayo* que haze[n] en Ytalia. Y con razón

224.heridos

meresce ser tan celebrado este mes. Si no, dígalo mastre Çapater, para q[ue] sepamos lo mejor desta fiesta en q[ue] [e]stá y lo que más le parescera dezirnos, que será vn buen dexo desta “salacorte” que aquí se ha tuuido.

Mastre Çapater, como lo era de criança y saber, dio el obrar por repuesta, y dixo:

—El saber y poder del Criador de todo lo criado es tal y tan grande q[ue] fue cosa conueniente no dexarse co[m]prender, que de no saber perfetamente lo que su magestad es, venimos a saber claramente qué cosa es Dios, por donde se viene a considerar q[ue] aquello q[ue] es más saber y poder que todas las criaturas es el Criador, a quie[n] deuemos adorar y creer. Grande engaño recibieron en este mu[n]do los que dieron crédito a Lucifer, como fueron los ydolatras y mahométicos que le creyeron y adoraron, pues [Zv-r] siendo criatura no podía ser el Creador, sino quien a él hauía creado. Y pues esto no tiene contradicción, menos la tiene para creer qué es Dios considerar la gra[n] prouidencia y gouierno que en todo tiene. Y contemplando su casa y officios della se vee quié[n] es su magestad, como en los criados se conosce cuál es el señor dellos. Pues lo conosceremos por el ser y dignidad y operaciones de los ángeles, que el spiritual ser dellos nos dize q[ue] nadi lo supo ni pudo crear sino el Creador. Y assí mismo, q[ue] sie[n]do de mayor dignidad q[ue] los ho[m]bres, ha sabido y podido hazer q[ue] nos sirua[n] por custodios y medianeros, alca[n]çá[n]donos gracias para yr al cielo, q[ue] so[n] las operacio[n]es dellos.

También es de considerar en los otros cuerpos celestiales, q[ue] son el sol y la luna, para alu[m]brar la tierra, y los signos y planetas y estrellas, los effectos que hazen por sus influe[n]cias, y las inclinaciones que dan a quie[n] debaxo su curso nasce, por ser cuerpos superiores y nosotros inferiores a ellos. Y tanto que si por menosprecio tenemos osar de hablar y entrar donde algú[n] mal [e]spíritu [e]stá, de los q[ue] sentimos por el mu[n]do, nos assombran y matan, sino los q[ue] tienen mando sobre ellos, q[ue] son sacerdotes y seculares por diuina virtud. Por donde se concluye que la primera causa solo es [Zv-l] Dios, de quien proceden todas las segundas causas, q[ue] son las criaturas. Y por esto, respondiendole a lo q[ue] vuestra Excellencia me ha mandado, digo q[ue] solo al mes de mayo dan las estrellas influencias para enge[n]drar todos los metales que por mineros de la tierra se engendran, como el oro y plata y los otros, y también todo género de piedras preciosas. Y tienen más virtud las yeruas en este mes q[ue] en todo el año, por el rucío q[ue] cae del cielo sobre la tierra, q[ue] es manná cogido en muchas partes para medicinar los cuerpos humanos. Y vistas las grandes excellencias y prouechos que se alcançan en este mes de mayo, viniero[n] los romanos y muchas nasciones a celebrar esta fiesta, por

la que el cielo nos haze en darnos tan grandes thesoros como nos da. Y para ser cathólicas estas alegrías, han de ser dando gracias a quien las da, q[ue] es nuestro señor Dios, de quien todas las criaturas proceden y son hechas.

En acabar mastre Çapater, abaxaron a la Huerta del Real, donde hallaron vn aparato de la manera que oyrán:

Estaua vn cielo de tela pintado tan natural q[ue] no parecía artificial, con vn sol de vidro como vidriera, q[ue] los rayos del otro verdadero dauan en él y le hazía dar luz, [Zvj-r] no faltando strellas²²⁵ q[ue] por subtil arte resplandescieron a la noche. Debaxo dél hauía vna bellíssima arboleda, co[n] vnos paseaderos de obra de cañas cubiertas de arrayán y entre ellos vnas estancias en quadro hechas de lo mesmo. Y en medio deste edificio [e]staua vna plaça redonda arbolada al entorno de cipreses con assentaderos, donde estaua vna fuente de plata q[ue] sobre vna colu[m]na tenía la figura de Cupido, q[ue] la representaua vn mochacho muy hermoso con el arco sin cuerda, assegurando co[n] este mote que en vna guirnalda traía: “Sin cuerda por no acordar”. En el remate de la columna estaua este letrero:

Soy la fuente del desseo:
que su desseo alcançará
quien desta agua beuerá.

Tenía en la mano yzquierda vn ramo de flores y en la mano derecha vn guio[n] real con vna plancha de oro por bandera, con estos versos en ella que muestran, moralizando, a Cupido quién es:

El muy grande niño, de muchos señor,
desnudo con alas y nunca cansadas,
con arco y saetas de plomo y doradas,
quie[n] yerra le llama el gra[n] díos d’amor. [Zvj-l]
¿Sabéys quién es este de tanto valor?
Cupido se dize y es nuestro desseo,
que quando codicia d’amor lo más feo
pierde lo bueno y es todo dolor.
Entonces, desnudo muy desuergonçado,

225. estrellas

razón le contempla y muchos le pintan
sin ver, pues no vee, qu'es mal desseado
bolar con dos alas, de vicio maluado
y voluntad mala, q[ue] el bueno despintan.
El arco su fuerça primero nos tira
saeta dorada que toma de grado,
las otras de plomo, después q[ue] [h]a tomado,
penando las siente quie[n] ama en su yra.

Los que se prouauan en esta *Auentura* hauían de beuer del agua, y al que no se quería dar, secáuase la fuente. Y antes de gustar della hauía[n] de publicar lo que desseauan. Estando en este deleyte sintieron que venían los del *Mayo* con gran música de todo género de instrumentos que tañieron en esta fiesta, y subieron a las ventanas para ver la entrada dellos. Venía delante de todos vn Confaloner, con vn cauallo blanco cubierto de vna red de oro guarnescida de muchas flores, y él vestido delo mismo, co[n] vn sta[n]darte de seda verde broslado todo de flores, y vna guirnalda en la cabeça de lo mesmo sobre vna ca [Zvij-r-/a r/] -bellera, y él era rubio y dispuesto, hermoso y desbarbado. Venían entorno dél, vestidos en figura de nymphas, los cantores de su Excelle[n]cia cantando:

—*Bien ve[n]ga el Magio,
el Confaloner seluagio.*

Con este triu[m]pho entraron en la Huerta del Real, y en ser delante el Duque y la Reyna, el Confaloner *seluagio* dixo:

—Yo soy el mayo, hijo de naturaleza humana: representador del plazer, con flores y frutos para recreación de las criaturas q[ue] debilitadas salle[n] de la frialdad del inuierno, enemigo de la vida humana; y renouador de la virtud, pues conmigo renueua lo q[ue] el inuierno enuegesce; proueedor de la salud, co[n] yeruas de maravillosas virtudes; co[n]seruador del co[n]te[n]to, porq[ue] el deleyte no se pierda.

Trahía [e]ste mote en la guirnalda de su cabeça:

Quien es mayo passa el año.

Habló luego vna de las que le acompañauan, q[ue] venía vestida de vna ropa

montesina toda broslada de montes, co[n] vn mote que dezía:

Por montes se deue andar
por no abaxar.

Y dixo:

—Yo soy la Nympha de los montes, q[ue] habito en el mo[n]te Olympo, q[ue] [e]stá en la Grecia, de quien muchas nasciones contaron el tie[m]po, porq[ue] los griegos hazía[n] vnos juegos en él de quatro en quatro años, q[ue] prin [Zvij-l/a r/] -cipiaron el año cccc y vj, después de la destrucción de Troya. Y los romanos, de cien en cien años hazían sacrificios en él, q[ue] por ser más alto q[ue] las nuues y los vientos siempre hallauan la ceniza de los cien años passados como las dexauan.

Habló vn otra q[ue] venía vestida con vna ropa toda brossada de ondas de aguas del mar y el mote dezía:

Los que mejor triumpharon
mis aguas ensangrentaron.

Y dixo:

—Yo soy la Nympha de las aguas, que lo más habito en la profu[n]didad della, entre las gentes q[ue] habitan en lo interior del medio de la tierra, que son nombradas “gente de agua”, que estando lo más dentro della, no los mata.

Habló vn otra que venía vestida de vna ropa toda brossada de muy lindas arboledas, y el mote dezía:

Por mis florestas
no matan calorosas fiestas.

Y dixo:

—Yo soy la Nympha de las florestas, q[ue] lo más habito por Flandes y Alemaña, donde las ge[n]tes dexa[n] las poblaciones y biue[n] en las florestas, q[ue] so[n] muy arboladas, para q[ue] la furia del sol, qua[n]do está en Leó[n], no pueda entrar en ellas.

Cada vna destas [Zvij-r] Nimphas trahían muchas vestidas como ellas venían, que fue cosa de ver y oýrles tañer la diuersidad de instrumentos que tañeron.

Leuántose Ioan Fernández diziendo:

—Yo quiero ser el primero que me prouaré en esta *Aue[n]tura*.

Y dixo:

—Yo te[n]go desseo de alcançar que mi muger, en los días caniculares, no tenga celos de mí, que peor es que cigarra, que en todo el día no calla, y temo q[ue] no rebiente.

Y en hallegarse a beuer, el agua se le secó y él echó vn “Reniego de mí porque me casé: q[ue] si no me casara, no me encatiuara por vna Beneyta, q[ue] nunca lo fue”.

Su muger se llegó a prouarse y dixo:

—Yo tinch vn desig,
que bon profit me faça:
q[ue] estigués en la caça
tostemps mon marit,
y no'm caçàs en casa,
que m'[h]i posa brasa.

Quiso beuer del agua y no salió. Y su marido le dixo:

—¿Que haré yo, q[ue] el agua huye de vos?

Don Diego Ladrón llegó a beuer del agua y dixo:

—Yo tengo vn desseo, que las damas perdiessen los desseos, que peores son que de preñadas, que no les podéys negar lo que piden porq[ue] no mueuan, y no dexan de mouer, q[ue] no [e]stán firmes en querer.

La fuente se le secó. Y él dixo:

—Las da [Zviii-1-/a r] -mas le haurán hecho del ojo que no saliesse, q[ue] quando sus ojos tiran por la mira del enojo, tan blanco el ojo.

Llegó a prouarse la señora doña María de Robles, su muger, y dixo:

—Yo tengo vn desseo, q[ue] mi señor do[n] Diego tuuiesse desseos de preñada de bie[n] parir, q[ue] si no pariesse mal, no le faltarían comadres y compadres para batizar, y sé q[ue] le pornía[n] por no[m]bre don Diego Git y Calla, ☞ “que no hallo q[ué] es saber galá[n] y hazerse mal querer”.

Respo[n]dió su marido:

—Si me hago malquerer es por sanar vna celosa, que soys vos, ☞ “que mucho se deue hazer por conseruar a la muger.”

Dixo ella:

—Verdad es, ☞ “mas nadi deue ser bueno co[n] mal ajeno”.

Al Duque le pareció tan bien esta plática q[ue] dixo a la Reyna:

—Señora, prouar me quiero en esta *Aventura*, pues haze tan bie[n] hablar que Iulio César fue en Asia por aprender rhetórica de Apolonio astrólogo, ☞ “que todo se deue prouar por saber muy bien hablar”.

Tomó de la mano a la Reyna, y en ser delante la fuente, dixo:

—Yo desseo ser desseado de vuestra Alteza y no aborrescido.

Y en querer beuer del agua no salió. Riose mucho la Reyna y dixo:

—☞ “Todo se le haze mal a mal pen [a-r] -sar”. Yo me quiero prouar, por ver cómo me hirá. Tal voy al agua como a ciería herida, y no soy creyda, porq[ue] tengo por marido vn descreydo. Yo digo que tengo vn desseo de preñada y es de no ser olvidada del Duque mi señor, ☞ “que qualquier q[ue] no se quiere es muy gran olvidador”. Hallegar quiero al agua: ya la veo seca, pues todo se me desseca, ☞ “que mucho daña si ventura desengaña”.

El Duque se rio, y dixo:

—Señora, cabales estamos de risas y desseos: vuestra Alteza de mal pensar perdió, ☞ “que sin tocar, nunca es bien determinar.”

La Reyna dixo:

—¿Amigo soys de tocar?

Respondió:

—No, sino de destocar.

—Desso, pues, reniego yo.

—Señora, no me ha entendido, que de no tocar ha sido mi destocar.

—¡A otro perro con esse hueso!

Dixo Ioan Fernández:

—Señora, si perra dixera, por mi muger lo ente[n]diera.

—Puix sou goç, seré yo goça, per ser vos vn Barbarossa, ab çent mullers.

—Hágolo por hauer hijos, para mostrar que en vos se toma no enge[n]drar y no en mí.

—Més val que estigam axí, que si fill tingués de vós, seria massa graciós.

Dixo do[n] Luys Margarit:

—Departir quiero estos amores destos señores. Prouarme quiero, que de vn gran desseo muero.

La [a-l] señora su muger dixo:

—Los desseos de maridos no merescen ser cumplidos, porq[ue] son parientes de la

trayción.

Respondió su marido:

—Vuessas merced lo verá, qu'el agua no me faltará por mostrar q[ue] os soy leal a bie[n] y a mal. Y digo qu'es mi desseo que ninguna me mirasse, por q[ue] en vos no ydolatrasse, ☞ “que al parangó[n] se muestra más la perfición”.

Y en llegarse a la fue[n]te, se le secó. Su muger se le rio cara cara, y dixo:

—¡Cuán cierto [e]stá ☞ “que no engaña la ventura”! Vuestro desseo fue engañarme queriendo darme a ente[n]der dessear no ser mirado por no ydolatrar en mí, y todo vays falsificado, pues huys sie[m]pre de mí. ☞ “Y no fuig qui a casa torna”.

Dixo la señora dona Ioana Pallás:

—Señora doña Violant, amagau lo valencià, q[ue] castellans van per la terra que per burlar de nostra llengua, nos furten les paraules y porten-les a Castella per a fer farçes ab ella, q[ue] mones son de Valè[n]cia, parlant ab reuerència.

Dixo Ioan Fernández:

—Dessas monerías don Diego se ha burlado con cuentos valencianos de castellanos y hánselo muy bien pagado, ☞ “que burlar del burlador es de auisado”.

Dixo don Francisco:

—Yo quiero prouar en qué parará vn desseo que tengo, y es si [aij-r] he de comer vn higo que me haze[n] en vna relogía.

Y queriendo beuer del agua, se le secó. Dixo la señora doña Francisca, su muger:

—Yo conozco la higuera desse higo, q[ue] por esto vos sacastes en las cañas papahígo, y no le paparéys. Por esso no subáys por la higuera q[ue] sabéys, que dicho me ha que no dexa cogerse, ☞ “que baxar es el subir q[ue] ha de perderse”. Yo ta[m]bién quiero prouar vn buen desseo en que tiene de parar, y es q[ue] nunca os mirassen otros ojos sino los míos, porq[ue] estaría al seguro q[ue] no seríades burlado. Pues los más hombres q[ue] se enamoran son de ojos burladores q[ue] los mira[n], y por ellos no sospira[n], antes haze[n] sospirar, ☞ “que el mirar de la muger lo más es para burlar”. El agua se me ha secado, vos ternéys, señor marido, muchos higos y burlado.

Don Pedro Mascón, y la señora doña Castellana, su muger, llegaron a prouarse y dixo el marido:

—Yo desseo nunca ser olvidado, de vna valenciana y castellana, q[ue] quando más y más las miro más sospiro.

Y prouó a beuer del agua y secose. Dixo la señora, su muger:

—Pues me tengo de prouar, desseo no dessear a vn Pedro más conte[n]to de sí

mesmo q[ue] de mí, q[ue] no [e]stá lexos de aquí.

Y querie[n]do beuer del agua, se le secó. [aij-l]. Dixo el marido:

—Señora muger, dezidme quién es el Pedro más contento q[ue] hauéys desseado, que todo estoy demudado, más no mudado en desamor, ☞ “que no se muda vn buen amor”.

Y ella respondió:

—Yo’s lo diré, si vos me dezís quien son las dos que desseáys no ser olvidado dellas.

Él se rio y dixo:

—Mirad quá[n]to ciegan los celos, que os hauéys desconoscido, pues nombrando’s yo valenciana y castellana, que soys vos, os hauéys hecho celosa, pensando que fuessen dos. Picado hauéys, no lo neguéys.

Ella se rio y dixo:

—Ta[m]bién hauéys vos picado del Pedro que os he no[m]brado, más contento de sí mesmo que de mí, pues soys vos si [e]stáys aquí.

Don Balthasar Mercader llegó a prouarse en la *Aue[n]tura*, y dixo:

—Yo tengo vn desseo q[ue] pocos le tiene[n]: de morir primero q[ue] mi muger, porq[ue] yo me desesperaría si ella me faltasse. Y de otra parte no lo querría, porque de celos yo yría al infierno, si otro la gozasse.

Alargó la mano para beuer del agua, y secose la fuente. Y la señora doña Ysabel, su muger, dixo:

—Yo ta[m]bién quiero prouarme con el mismo desseo que mi señor don Baltasar tiene. Y de las dos cosas que él ha desseado, la que menos querría quiero, y es q[ue] su merced se muriesse pri [aiij-r-/ a r/] -mero, porque nadi dél gozasse si por ventura se casasse, que por ventura hauría de ser, según me suele querer.

Y el agua se le secó, y sospiró. Don Luys Vich tomó de la mano a la señora doña Mencía, su muger, y dixo:

—Señora, vamos a prouarnos en esta *Auentura*, que mostrar quiero cuánto os quiero. Y es mi desseo q[ue] vuessa merced creyesse de mí q[ue] después q[ue] la miré he cegado para quantas he mirado, q[ue] topándolas voy como a ciego, y perdón les pido luego, diziéndoles: ‘Hago’s saber q[ue] mis ojos dexo en casa, mirando siempre a mi muger’.

Dixo la señora doña Mencía:

—Tan casados son nuestros desseos como nosotros, pues desseo lo mismo de

vuesa merced, que si dexa los ojos en casa para siempre mirarme, no quedan los míos en la posada por yrse tras él, que si en ella tengo de ver, co[n] los ojos de mi hija ha de ser, q[ue] no veo sino con los de Doñana.

Llegaro[n] estos dos tan casados en su voluntad a beuer del agua y no se les dio, que Cupido, que la daua, la quitó por que no muriessen de plazer de verse fauorescer más q[ue] todos del Amor, q[ue] fuera hazer gran sinsabor.

Don Berenguer Aguilar llegó a prouarse, y dixo:

—Yo desseo que la señora doña [aiij-l] Leonor, mi muger, me tuuiesse por ta[n] bue[n] casado q[ue] no dexasse cantar por casa a su criada Marinsueña: ‘Mal casada no te enojés’, que cantándole va esta canció[n] por meternos en quistión, que en ser en Valencia estas castellanas son “rebueluecasados” y “descasamaridos”.

Dixo la señora doña Leonor:

—☞ “Quien se da mal a entender se va a perder.”

Respo[n]dió su marido:

—☞ “Quien se da a mal sospechar va a mal andar”, Como haze Marinsueña, que deue ensoñar q[ue] yo soy mal marido. y serlo he, por q[ue] ella vaya a ca[n]tar a otra casa.

Y querie[n]do beuer del agua, se le secó, y a su muger le rogó q[ue] no se prouasse en ella, que enojado estuuu della.

Don Miguel Fernández tuuo por cierto q[ue] se cumpliría vn desseo q[ue] tenía y llegó a la fuente a prouarse, y dixo:

—Yo tengo vn desseo de ser muy leal en amores si me guardassen lealtad, mas no se vsa, ☞ “que mal vso descubre quien es confuso”. Bien sé q[ue] hablo co[n]tra mí, mas yo sé quié[n] obra contra nosotros en seguir y perseguir las damas a sus amadores con este diabolico²²⁶ vso nombrado dessealtad, q[ue] tantos quieren quantos veen de seruidores y a todos hazen disfauores.

Y queriendo beuer del agua se le secó, y dixo:

—Desculpa [aiij-r-/a r/] -do só si no tengo lealtad, q[ue] no quiere esta bo[n]dad Cupido, nuestro desseo, por seguir l’amor más feo en los amores, ☞ “que nascen de mal amor desamores”.

Dixo la señora dona Ana, su muger:

226. diabólico

—¡Buen pintor es mi marido!
¡A su plazer ha pintado!
Falsas nos ha retratado,
guárdeos Dios de arrepentido.
Todas l'[h]an amenazado,
q[ue] será bien combatido.

Yo's prometo de no ayudaros, que bien dizen: ☞ “Quien mal busca, presto le halla”. Yo quiero también prouarme en esta *Auentura*. Y es mi desseo q[ue] no viesse lo que veo quando me enoja, ☛ “que ver mal, males antoja”.

Y en llegar a beuer del agua, se le secó, y dixo:

—Ya me temía
q[ue] jamás alcançaría
dexar de ver en amores
refalsados amadores.

Señoras, demos mala postre a mi marido, que esta plática ha mouido.

Vinieron dos disfraçados a prouarse en esta *Auentura*. Y el vno venía armado de cuerpo, con vnas muy ricas armas llenas de flores esmaltadas sobre pla[n]chas de oro de martillo.

Y en vn *chapeu* q[ue] trahía
vna red de oro colgaua,
que su rostro le atapaua
y este mote en él trahía:

☛ Miraflor de Milán ☛

Y el otro venía en cuerpo muy bien vestido, como a soldado, de terciopelo carne [aiij-l/a r/] -sí, con vnos ojos en blanco mirando al cielo, broslados entre muchas alas de oro de martillo esmaltadas. Y en vn sombrerete de lo mismo trahía este mote q[ue] dezía:

El desseo siempre vela:

mira y buela.

Y en ser delante la fue[n]te para dezir sus desseos, el vno q[ue] en su mote representaua ser el desseo, quiso començar a dezir lo q[ue] desseaua, y el otro q[ue] venía armado le dixo, razonando a modo de diálogo, lo que oyréys en este razonamiento:

- Miraflor.* **¡**Passo, passo, mi desseo!
No's pongáys a dessear
lo que no's puede matar
de la muerte que ya veo.
- Desseo.* **¿**Y qué muerte podéys ver
que no sea más plazer
el morir por gentil dama?
Que después de muerto ser.
¡más se biue por la fama!
Ya yo sé
lo que de Leriano fue,
que murió por Laureola,
mártyr con tal laureola
que laurel d'amores fue. [av-r]
- M. **D**esseo, no's engañéys,
no's perdáys de confiado,
que do vos hauéys entrado
nunca pienso que saldréys.
- D. **¿**Y qué mal puede venir
que no sea más biuir,
morir bien enamorado?
Que si en vida fue nombrado,
mucho más es en morir.
Ya se yo
que por lo que desseó
Leandro su linda Hero,
murió de lo que yo spero,
que en l'amar se ahogó.
- M. **D**esseo, dexad razones,
no passéys más adelante.

- Vos pornéys a vuestro amante
por mil bocas de leones.
- D. ¿Y qué affrenta le verná
pues que más león será,
en qualquier inconuiniente?
Que el couarde es más valiente
quando enamorado [e]stá.
Ya [e]stá visto
que por dessear Calisto
a su linda Melibea,
murió del que yo me vea,
pues no fue della malquisto. [av-l]
- M. **D**esseo porfiador,
no salgáys de la barrera.
Hablemos de talanquera,
que mata el toro d'amor.
- D. ¿Y qué muerte darnos puede
que muy más muerto no quede
el que por temor oluida?
Que amor mata y da la vida
quando todo lo precede.
Yo bien veo
que Sansón y su desseo
por su Dalida murió,
quando el templo derribó
con el pueblo filisteo.
- M. **D**esseo, creedme: pues
dessear es gran fatiga,
mate da qualquier amiga
si amor juega al axedrés.
- D. ¿Y qué mate nos dará,
pues su mano matará?
Que muy más es ganador
el que pierde por amor
quando bien perdido está.
Ya contemplo
que Achilles murió en el templo

desseando a Policena,
que si dessear da pena
Troya queda por exemplo. [avj-r]

M. **Desseo**, no me enojéys,
que también ternéys vos parte.
Recelad de cada parte,
que enemigos hallaréys.

De. **¿Y** de qué parte vernán?
Sé que no nos matarán,
si de nuestra dama vienen,
que de muertos que nos tienen,
poco que matar hallarán.
Bien sé q[ue] auino
que por dessear Tarquino
a Lucrecia, su romana,
él quedó muerto en Toscana,
que de Roma huyendo vino.

Mi. **Desseo**, ya podéys ver
lo que nos puede seguir:
si vos no's dexáys regir
yo no me podré valer.

De. **¿Y** qué seso bastará
quien tal dama mirará
que se pueda regir más?
Pues que tú mirado la has,
quien la vio desseara.
Calla, pues,
que amor passa todo arnés
si con esta dama mata,
nombrada “Margarimata”,
que en su nombre [e]stá quién es. [avj-l]

—Pues nombraste la dama q[ue] has nombrado, no se puede escusar el dessear que hasta agora t[h]e rogado. Hízelo porq[ue] mostrasses la razón q[ue] tengo yo de siempre ser de quien yo só. Y assí desseo lo q[ue] tú desseas, nunca [e]star en libertad q[ue] pueda tener desseos sino de seruir a la señora, que serle su seruidor haze ser muy gran señor.

Alargó la mano y el agua se le dio. Y Cupido le habló desta manera:

—Miraflor de Milán, si yo t[h]e dexado beuer del agua desta fuente del desseo, ha sido porq[ue] el Cupido q[ue] yo represento me apareció esta mañana y me dixo q[ue] no te negasse el agua del desseo, pues desseas en los amores para merescer fauores, y q[ue] no te niegue quanto me pedirás, pues tan bien desseado has. Toma esta carta q[ue] me dio para ti y mira lo que mandas de mí.

Con l'acato q[ue] se toma vna carta real, la tomé y le sopliqué me dixesse por q[ué] hauía negado el agua en día q[ue] nos mostró con su inuinción que a ninguno enojaría. Respondiome:

—Por prouar de paciencia, que mucho se contenta amor de bien çufrido amator. Agora yo la daré, ☞ “que a buen çufrir, se le deue sin pedir.”

Todos beuieron con gran plazer desta agua q[ue] tan buen sabor tenía, como el efecto que hazía. El Duque y la [avij-r] Reyna quisiero[n] saber quién yo era. Yo respondí:

—Mi nombre traygo por mote.

Dixéronme:

—Luego vos deuéys ser aquel Miraflor de Milán q[ue] nos hizo publicar con el rey d'armas el Cartel de la *Auentura del monte Yda*, donde vos os hallastes muy fauorescido de Cupido.

Quiteme el disfraç y dixe:

—Yo soy quien siempre fue muy gra[n] seruidor de vuestra Alteza y su Excelle[n]cia.

Rieron mucho de mi arreboz tan dissimulado, ☞ “que buen engañar no enoja al engañado”. Mandáronme q[ue] leyese la carta. Yo dixe:

—Quie[n] me la dio deue saber si en público se ha de leer. Dársela quiero. Y él la tomo, y a todos la carta leyó, q[ue] así dezía:

Buen amator, con quien amor recrea,
no l'amador por quien fuy ahorcado,
detén la fiesta q[ue] yo t[h]e mandado
del monte Yda por que yo la vea.
Mandamos esta carta que se lea
para mostrar lo que [he] determinado
que por mi mano seas muy honrrado,
por q[ue] mejor de tus manos lo sea.

Yo lleuaré mi madre en compañía
y ella dará jornada deste día.

II.3. Escaramuza de hombres y mujeres

Las damas, que tenían amenazado a don Miguel Fernández, vinieron todas juntas [avij-l] contra él y dixerónle que se pusiesse en punto de guerra, q[ue] le querían dar la batalla q[ue] tenía aplazada. Y fue de mugeres a maridos, porq[ue] fuero[n] valedores dél, y ellas de la señora doña Ana, su muger. Y por escusar prolixidad, en esta escaramuça serán señalados los caualleros, quando hablarán, con vna C. y las damas con vna. D. Y començó la señora doña Ana Mercader:

- Dama.* Señor don Miguel Oluido.
- Cauallero.* Señora dona Ana Acuerdo,
para tener desacuerdo
siempre os vi contra el marido.
- D. Dígame, señora hermana,
¿No [e]stá muy bien apodado?
- D. Dich-li “Páxaro pintado”,
vestit de vert y de grana.
- C. Dezid, señora muger,
¿qué os ha hecho don Miguel?
- D. Perq[ue] vós sou tal com ell
pensí dar en lo terror.
- C. Señora doña Leonor,
com li va de mal marit?
- D. Mejor era seruidor.
- D. Respondre vull al envit:
doña Ioana Pallás só,
també cante exa cançó. [avij-r]
- D. Don Diego Malquerer,
¿por qué no entráys en batalla?
- C. Don Diego “Git y Calla”
me [h]a puesto mi muger.
Con vn mote de Milán

os responderé muy conforme:

“Non despertar el can q[ue] dorme”.

- D. Muy mejor está durmiendo
q[ue] vellando mal marido.
- C. Por q[ue] no tenga sentido
queréys q[ue] no [e]sté sintiendo.
- D. Señora doña Ysabel,
¿de qué visten los maridos?
- D. De raposos van vestidos,
q[ue] huelen a mala piel.
- C. Señora muger, ¿qu'és esso
que raposo me dezís?
- Do. Vn poco dello vestís,
q[ue] en amores soys trauiesso.
- C. Señora doña Violante,
mi muger,
¿amazonas queréys ser?
- D. No soy sino Bradamante
de bien querer,
aunque vos no soys Rugier.
- C. Señora doña Mencía,
¿a franceses os passáys?
¿Quién os hizo en este día
lo que nunca me mostráys? [aviiij-l]
- D. Perdone, señor don Luys,
que no puedo paz tener.
Vengarme quiero, por ver
si es plazer quando reñís.
- C. Doña braua Castellana,
¿armastes [h]oy la ballesta
contra mí?
- D. Don Pedro Mala Semana
y peor día de fiesta
veysla aquí.
- C. Brauas andan las señoras
que Doñana, mi muger,
las saca al corro.

- D. Don Miguel Poco Enamoras,
salidnos vos a correr,
que no me corro.
- C. Don Miguel, teneos bien,
no's derribe de la silla
vuestra muger.
- D. Ioan Fernández Desdén,
corregidor de Castilla
deuéis ser.
- C. Diga, señora Doñana,
¿[h]ále entrado por la boca
mi muger?
- D. Fet haueu carrera vana,
cauall sou que molt se toca
de llauger. [b-r]

El Duque se rio mucho deste palacio y dixo desta manera:

—Señores, nu[n]ca fue mejor batalla, que los muertos son de risa y los biuos, d'amores quedan catiuos.

II.4. Banquete literario: “Toma, vivo te lo do” de Luis Milán

—Las mesas están paradas para cenar, váyanse luego a sentar, porq[ue] mientras cenaremos, alabanças oýremos de las damas de Valencia, que serán en vn *Toma, biuo te lo do*, que cantarán todos mis ca[n]tores. Y dirá Oliuarte solo la copla de cada dama, tañendo y cantando. Y porq[ue] será tarde quando d'aquí saldremos, yo hago franco a don Luys Milán para agora de la *Auentura del monte Parnaso* q[ue] nos offresció de contar, con que nos quede deudor della para quando se la demandaremos, ☞ “que buena deuda pedir se deue”. Y comience la música a darnos por principio desta dulce cena el

☛ Toma, biuo te lo do ☛

¿Para quién falta mi pluma,
aunque sea de Milán?

Que las garças altas van,
pues de damas son la suma.
Son las quatro de Aragón
que en Doñana os mostraré
vn noli me tangere
que de César diz que son. [b-1]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna Perellosa
en muy buen oro engastada:
que quando será tocada
la hallarán muy más preciosa.
Es de tal quilate bella,
qu'es para dorar su oro,
que a mí me ha buuelto moro
y no he reñegado della.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Francisca
de Mascón y Castelluí:
“Por amores me perdí”,
cantará quien se le arrisca.
Aunque no se oluidará:
“Y si me cobrasse [h]oy día,
otra vez me perdería”
quien también perdido [e]stá.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Gracia Ladrón,
que de sí retrato [e]stá,
pues en ella se verá
su nombre por condición.
Lo que en todos es desgracia,

es muy grande gracia en vos:
tener tales nombres dos,
Ladrón puesto en tanta Gracia. [bij-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Desprecia
que desprecia toda hermosa,
sino mi linda preciosa
y es en todo otra Lucrecia.
Y aunque trae luto agora,
luego le podrá vestir
quien la mire por servir,
pues en todo es matadora.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Ventura,
de la hermosura marquesa,
pues nació para deesa
de la mesma hermosura.
Hable vn marqués, dígallo
quién es esta Madalena,
pues que lo sacó de pena
la pena que ella le dio.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Leonor
qu'es en todo tanto dama,
y Guáluez, qu'es en la fama
con las de mayor valor.
Es de tanta perfición
como en ella se verá,
si viene otra reyna Sabba
para ver su Salomón. [bij-l]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Ana Mercader,
pues con su mercadería
a todos abatiría
y no para abatidos ser.
Todos s'abatan en vella,
nadi dexa de seruilla,
aunque perderá la silla
quien yrá encontrado della.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para tres puestas al cielo
que harán perder de vista,
si no's Águila la vista
que las mire deste suelo.
Adeúnelas, señor,
que la segunda es muy linda:
Mariángel, Cathalinda,
Ioanamor.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna matadora
qu'es en todo mucho bella,
que dirá quien fuere della:
"Sano era más no agora".
Aunque cierto yo diría
Qu'es contraria a su nombre:
que María sana al hombre
y en ella no sanaría. [biiij-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Theodora
de Carroç y de Artés
que de tan gran arte es
que a las damas enamora.
Porque nos poco saber
no matar embidiosas
que son las menos hermosas
delante su parescer.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna aragonesa
d'Aragón y de Casada
doña Francisca nombrada,
que era toda gentileza.
Dígalo quien lo dirá,
qu'es su don Ioan Valterra,
que no [e]stá debaxo tierra
quien bien enterrado [e]stá.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para dos de gran blasón
doña Mencía, dona Ana:
quien dellas muere, no sana.
Madre y hija entrambas son.
Son de hermosura tan bella
como no tiene repuesta,
que no parece ser fiesta
si las dos no son en ella. [bijj-l]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para las tres saboyanas
de la casa de Saboya,
que quien menos vea y oya

las dará por muy galanas.
Todas son tan ángeles
de hermosura valenciana:
doña Beatriz, y Doñana,
con doña Francisca, tres.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna Doñana Blanes
qu'es de muy alta casada,
que si no fuesse casada
casaría mil galanes.
Casados con su parescer,
hirían ciegos tras ella,
pues nació debaxo estrella.
para siempre [e]strella ser.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna su cuñada,
muger de Blanes, su hermano,
que no le darán de mano,
de graciosa y auisada.
Pues que tiene tal auiso
qu'el espejo en que se mira
tras su marido sospira,
pues en él vee vn Narciso. [biiij-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para quien nada le falta
que pueda tener señora,
q[ue] vn Milá[n] bolo en buenora
por bolar garça tan alta.
Sepan, pues, qu'es esta dama
doña Ioana de Cardona,

que muy caro da persona
que tiene mucho de fama.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna linda Pallás
con vn Margarit casada,
que por seruir no da nada,
que seruir la es por demás.
Porqu'es escupir al cielo,
que se boluerá a la cara,
pues es cosa mucho cara
lo sin precio en este suelo.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna deste son
que sin honrra a nadi da,
que no's como Dalida,
aunq[ue] es muger de Sansón.
Adeúinenmela, pues,
qu'entre todas damas cabe,
que don Pedro Sans lo sabe,
pues que su medalla es. [biiij-]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Be[a]triz Vique,
pues es dama tan de ver,
que de quien no deue ser
por demás es que repique.
Tiene pacto con ventura,
que terná della contento,
que muy gran merescimiento
tarde para en desventura.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para dos lindas Violantes,
madre y hija son las dos,
que mucho deuen a Dios
pues q[ue] son muy importantes.
Pallás serán y Pujadas
pues que suben a tan alto
que daría mortal salto
quien siguiesse sus pisadas.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para tres de muy gran buelo:
garças son estas Garcías,
que si biuiera Macías
muriera tras este buelo.
Doña Ioana lo dirá,
Villarasa linda dama,
que si tal señuelo llama
qualquier aue le verná. [bv-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna qu'es el norte,
de hermosura en el amar,
estrella del nauegar,
guía del galán de corte.
Doña Ioana Iofre es esta,
de los cortesanos guía,
que estrellas a medio día
haze ver a quien le cuesta.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para tres lindas cometas

que sacan rayos de fuego:
quien las mira queda ciego
destas lindas Fenolletas.

Quando se muestran en fiesta,
señalan caso de muerte
para el de muy mala suerte
que con ellas no hará fiesta.

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para dos que están vezinas,
que la vna es milanese
y la otra es ferraessa,
muy hermosas clauellinas.
Pues que son dellas claeles
dos que son mucho de ver:
vn Milán con vn Ferrer,
que parescen dos joyeles. [bv-1]

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para vna Sanoguera,
señora de Catarroja,
que prometo que no acoja
en este lugar quin quiera.
Dízese doña María
Sanoguera, mucho bella,
que qualquier dirá por ella:
—Por María, yo amaría.

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para vna doña Ioana
que la gracia [e]stá en su nombre,
vida y muerte dará al hombre
de Vilanoua y galana.

Es de muy gran hermosura,
hija del rey del amor,
pues da vida al amador
que le da la sepultura.

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para dos cuñadas bellas
doña Sperança d'Espés,
qu'el oro y ruchieler es
con doña Ioana Centellas.
Son la más bella cadena
que s'[h]a visto en los nascidos,
pues que tienen sus maridos
libertados y en cadena. [bvj-r]

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para vna Castelluí
que nombran doña Raphela,
quien tras su castillo vela,
“mejor vellador no vi”.
Fortaleza tanto bella
nunca se podrá ganar,
porque no llega el amar
a tomar almena della.

♠ Toma, biuo te lo do ♠

Para quien valen por ciento,
que siempre serán nombradas,
exemplo y paz de cuñadas
por su gran auisamiento.
Doña Castellana es vna
y el otra doña Violante,
que de poniente a leuante

como ellas fue ninguna.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Dorothea.
Pellicer y de Scriuá,
que bien para mal le va,
pues no's matadora fea.
Es de tal arte sabida
que no se puede atinar,
que sabe tan bien matar
qu'en la muerte da la vida. [bvj-l]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna linda Cardona,
paloma del alto cielo,
que siempre la véys al cielo,
pues del cielo es su persona.
Vn Milán gran bolador,
por ser alto su bolar,
se vinieron a caçar
que no fue caça mejor.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para tres Borjas Ioanas
que Ioanas son y Borjas:
sayas traen con alforjas
de mil gracias y ademanes.
De sobrinas tienen talle
del gran Honorat Ioan
qu'es el más gentil galán
que se vio de sala y calle.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Luysa
Penarroja y de Pujadas,
que no terná malas hadas
quien por ella tenga risa.
Guay de quien hará llorar,
porqu'es dama tan en todo
qu'en seruirla de mal modo
luego puede comulgar. [bvij-r]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vna doña Mencía
Margarit y de Mascó:
quien a ti no te buscó,
todo bien desmerescía.
Más linda que Cleopatra,
“de las más lindas que yo vi”,
por ydolatrar en ti
muerta [e]stás por ydolatra.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

A doña Agraída Parda
y a su hermana la Rubina,
que con su doña Agustina
dançarán alta y gallarda.
Porque son tan altas tres
y de tanta gallardía
que baxa no dançaría
quien dançasse con sus pies.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

A las lindas Escriuanas
que [e]stán siempre baxo velo,

como ymágenes del cielo,
aunque [e]stén a sus ventanas.
Ellas y Vilaragudas
gustan de qualquier que passa,
pues el gusto más traspasa
de las más bellas y agudas. [bvij-1]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Madalena
Sanoguera y de Pujadas,
que en seguille las pisadas
será gloria toda pena.
Es de tal contentación
todo lo que véys en ella
que lo que no fuere della
todo es descontentación.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna gentileza
que en su cruz no morirá:
¿a quién crucificará,
si es Andrés de tal Andresa?
Quando se nos mostrará
veréys si digo verdad,
que ciega va en claridad
voluntad que ciega [e]stá.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para aquella muy galana,
de don Diego Ladrón hija:
que en la gala poco aguija
quien no va tras doña Ioana.
Qu'ella tiene por legado

que su padre le dexó
que el galán que la siruió
quede por galán marcado. [bviii-r]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para otra Doñana Vique,
que de Bétera es señora,
que de todo se enseñora
quien no halla le replique.
Que yo le aconsejaría
no viesse a “Margarimata”,
qu’es Margarita que mata,
que también la mataría.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vna doña Marquesa,
Qu’es condessa d’Almenara,
que le huyrán la cara
si no’s mi gran milanesa.
De la Serda de do viene,
cuelga luego al que la mira,
que por mucho q[ue] sospira
mucho menos vida tiene.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para tres lindas Vidalas,
que la vna es Aguilar:
águilas son en bolar,
que muy altas van sus galas.
Guárdeme Dios el Milán,
aunque ya guardado está,
que la garça muerto le ha,
que mata todo galán. [bviii-l]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vn Ángel y Ángela,
deuinen quién puede ser:
que sin ver se puede ver,
qu'en ser ángel se verá.
Y es el Ángel su marido.
Adeuínemela, pues
essa dama Borja es,
que a los dos he conocido.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vn otra su hermana,
que bien la conocerán,
qu'en su gracia la verán
Castellana en Valenciana.
Es de Borja y gran saber
y en todo gouernadora,
pues gouierna esta señora
vn gouernador Ferrer.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vna Alpona y Parda
de mi parte tu yrás,
y en llegando le dirás:
—¡Fuera, fuera! ¡Guarda, guarda!
Aquí traygo vn motezillo,
miren bien lo que diré
y es esto que cantaré:
“Moriana en el castillo”. [c-r]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para dos lindas que vi,
que son para más que tres,
que la vna Parda es
y la otra es Castellú:
Adeuinen la canción
pues no son desconocidos
los nombres de los maridos,
que ellas Vilanouas son.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

A doña Laudomia hirás,
que vn galán dixo por ella:
—Esta es cierto la más bella
qu'en mi gala vi jamás.
Esta remontó mi corte,
por ella sé qu[é]'es amor:
*“Laudo mia sorte, amor.
Laudo mia sorte”.*

☛ Toma, biuo te lo do ☛

A vna que fue y s[erá]
doña Marquesa de Heredia,
que su gala fue comedia
que jamás enfadará.
Porque puso ley en gala
para hazer vn seruidor
que en seruir la fue señor
y galán de calle y sala. [c-1]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña María
de Robles, que robles son
que colgaron vn ladrón

que ella sola lo podía.
El mayor Ladrón ha sido
don Diego, Ladrón della,
pues quedé colgado en vella
y ella dél para marido.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna doña Raphela,
que de Almunia fue muger,
que parece que fue ayer
que siempre se nos reuela.
Nunca en gala puso cisma,
que si quieren batizar
vna dama singular
de su gala toman crisma.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

A Doñana Mompalau,
que si el Petrarcha la viera
su madona Laura fuera,
pues de gala fue vn serau.
Dama de sala y ventana
mejor que ella no se vio,
pues por ella se acertó
sacar la contramesana. [cij-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

A dos hijas desta dama
que en la gala las verés,
las colu[m]nas de Hércules
que della dexan gran fama.
Doña Ynés, doña Merina
son los nombres destas bellas,

pues dirán destas estrellas
su virtud a bien inclina.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna Borja y Aguilar
que nombran doña Ángela
que en todo es tal águila
que otro Ioan puede mostrar.
Vn buey en sus armas tiene,
que della es su defendedor,
que luego mata al seruidor
que seruilla no conuiene.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para dos lindas estrellas
que inclinan a sus maridos,
que ni ojos ni oídos
tienen si no's para ellas.
Adeuinen quién serán:
el de Borja y Granullés,
que en ellos conocerés
por otras no trocaren. [cij-1]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna Ángela condessa,
que ninguna le auenta
porque a la natura ataja
quando sale esta deessa.
Dízele: —Tu ser y modo
mucho mal te lo pagara
quien te dio vna Almenara
meresciendo vn mundo todo.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Vete al otro mundo, ve
a doña Ysabel Ferrer,
muger de don Ioa[n] Mercader,
que por ella rico fue.
Pues ganó ciento por vno
y jamás fue logrería,
pues con tal mercadería
fue más rico que ninguno.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Violante
de Pallás y de Artés:
que de vn Ximén Pérez es,
que no's mejor en Leuante.
No ay perro que aquí ladre,
que madre y hija son joyel,
q[ue] en la hija veys Rachel
y a Lucrecia en su madre. [ciij-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna gouernadora
de Borja y de Cabanillas,
que sallen las siete cabrillas
quando salle esta señora.
Las cabrillas son estrellas
que sallen con su gran norte,
quando salle con su corte
para ser guion de bellas.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para la estrella Diana,

doña Hierónyma Exarque,
que no ay quien no se embarque
en su naue capitana.

Señora fue de Callosa,
y era para hazer cal[l]ar
a quien la oyera hablar
y dar habla a toda cosa.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna dona María
Valterra, mas no enterrada,
que sobr'ella es leuantada
en muy gran altanaría.
Vn valenciano justador
por ella sacó en cimera
vn palmito y el mote era:
“Dauall terra és lo millor”. [cijj-]

☛ Toma, biuo: te lo do ☛

Para dona Maria Flos,
q[ue] fue flor d'aquesta tierra
plantada en esta Valterra,
que vn jardín fueron las dos.
Dígalo el comendador
Montagud, que la siruió,
que a gato d'algalia olió
quien fue della seruidor.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna de gran norte,
Vilanoua y Cathalá,
que en vella qualquier dirá:
‘—Cata la dama de corte’.

Que Ioan Fernández quiso
hazer vna cortesana
del corte desta galana
y perdióse en su auiso.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

A dona Sperança d'Espés,
q[ue] muger fue de Sanctángel,
que por ella tuuo el ángel
pues en todo vn ángel es.
Y ella su d'“espés” por él,
pues tuuo gran esperança
que ternía vna Esperança
que parió como vn pinzel. [ciii-j-r]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para su suegra Centellas,
que fue del conde d'Oliua,
de su boca la saliu,
que sal fue para las bellas.
Prouisión fueron sus minas
de sal, pues fue tan salada
que mejor fuera nombrada
doña Francisca Salinas.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para quien fue tal muger
como fue su enbaxador,
Vique fue muy gran señor
por tal dama poseer.
Doña Violante fue,
de Ferrer y Castelluí,
que castillo tal no vi

ni tal castellán veré.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna dona Luysa,
la muger de don Ramón
Pero Maça y de Ladrón,
pues rey fue con ella en Frisa.
Y a su doña Violante,
qu'es hermana desta dama,
que las dos van en la fama
con vn *plus vltra* adelante. [ciiiij-1]

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vna dama de talle
que señora fue de Heriza,
que presto será ceniza
la que de Valencia salle.
El contento que no tura
nos mostró esta doña Ioana,
que passa carrera vana
quien para en mala ventura.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para vn otra dona Ioana
Cañauate y Coruerán,
que jamás la picaran
cueruos a tal coruerana.
Cueruos son los maldizientes,
pues tal biuda no se vio,
que ninguno la picó
haziendo picar a las gentes.

☛ Toma, biuo te lo do ☛

Para doña Margarita
Coruerán y de Cruýlles,
que no sé sino dezilles
qu'este nombre nunca ahíta.
Este nombre es de virtud
que hermosea a quien le tiene,
porque siempre les sostiene
hermosura y jouentud. [cv-r]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para tres de admiración
Margaritas preciosas:
Borjas son estas tres diosas,
Iuno, Pallas, Venus son.
Que si yo les fuesse el juez,
la mançana les daría
a las tres, pues que vería
q[ue] vna Venus son las tres.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vna doña Francisca
Qu'es señora de la Daya,
que mata como azagaya,
qu'es vna lança morisca.
Passará de parte a parte
al galán que hirá tras ella,
porque mata la qu'es bella
sobre honestidad sin arte.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para quien no se desmanda
y manda a vn gouernador,

que fue siempre mandador
sino desta que le manda.
Esta que no's he nombrado,
Boyl es, castiza casa:
manda a don Ioan Vilarrasa
por ser della bien mandado. [cv-1]

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para vna Villarasa
q[ue] no's villa, mas ciudad,
que ladrona voluntad
no le verán por su casa.
Su nombre es doña Raphela,
llena de propiedades,
que robando voluntades
nunca robarán la della.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para dona Ioana Aguilón,
que de peste se murió,
pues a quien ella hirió
nunca tuuo defensión.
Que la peor landre es esta:
ser herido de la dama
quando amando nos desama
defendiéndose de honesta.

♣ Toma, biuo te lo do ♣

Para dos de gran primor,
Iuan Fernández, cantad vos:
“De las dos hermanas, dos,
a mi mátame la mayor”.
Y diréys muy gran verdá

si no's azís a dos ramas,
que Beneytas son las damas:
Ysabeth, Hieróniyima. [cvj-r]

☛Dixo el Duque ☛

—Don Luys Milán, no passéys más adelante, pues hauéys parado tan bien. Que hezistes parar muy colorado al que [e]staua sin color de vuestro *Toma, biuo te lo do*. Que por Ioan Fernández se pudiera dezir: “Toma, muerto te lo do”. Pues lo estaua tanto q[ue] si fuera embidioso como es embidiado, creyera q[ue] lo [e]staua de vos.

☛ Dixo don Francisco ☛

—Acertado ha vuestra Excellencia, que Ioan Fernández me ha dicho q[ue] no ha oýdo mejor *Toma, biuo te lo do*, ni ha visto tal “Toma, muerto te lo do”, como estaua don Diego, de embidia de no [h]auerlo hecho él.

☛ Dixo don Diego ☛

—Don Francisco, parecéysme sacabuche, pues del buche de Ioan Ferná[n]dez hauéys sacado lo que hauéys dicho contra mí por vuestra boca. Y vos, Ioan Ferná[n]dez, me parecéys ventosa, q[ue] por vos ha salido el humor malencólico de don Francisco, que vuestra malicia le ha engendrado para dañarme, diciendo que yo estaua vn “Toma, muerto te lo do” de embidia de don Luys Milán, de su *Toma, biuo te lo do*. Y dezís verdad, ☛ “que no puede hauer cosa buena q[ue] no sea embidiada, ni cosa mala que no sea reprehendida”. [cvj-l]

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Don Diego, pues nos hauéys apodado a don Francisco a sacabuche, y a mí a ventosa, yo's apodo a vos a cinfoynero de perro baylador, que nunca tañe la cinfoyna sino para sacar dineros. Y es el perro vuestro pensamiento, q[ue] sie[m]pre va rodando como a baylador, para embaucar a quien de vos se dexa. Si no, dígalo la corte a quá[n]tos hauéys embaucado para sacarles presentes, tañendo las cuerdas de vuestra armonía, pues lo son

tanto q[ue] saben sacar joyas, burlando de vuestros valencianos en Castilla, como vuestro padre don Luys Ladrón de castellanos en Portugal, q[ue] es officio de lisonjeros, q[ue] por él os podrían dezir don Diego Lisonjero.

☛ Dixo don Francisco ☛

— Ioan Fernández, pues vos os hauéys ve[n]gado de don Diego en apodarle a cinfoynero, yo le apodo a melcochero, q[ue] se haze pagar mala miel por buena a los q[ue] no tienen gusto, como se siguió en Portugal en este cuento que oyréys: “Vn castellano melcochero yua vendiendo melcocha en Portugal diziendo: ‘¡A la buena melcocha!, ¡a la buena melcocha!’”. Y vn portugués díxole: ‘*Melcochero castelau, nan dezís be[n], q[ue] sendo os castelaos suzios, muyto me [cvij-r-/a r/] -jor diréys: ‘A la boa merda cocha! A la boa merda cocha!’*”.

☛ Dixo don Diego ☛

—Don Fra[n]cisco, a vuestro cuento suzio y al de Ioan Fernández frío, quiero responder con vn cuento q[ue] oyréys: “Dos bolteadores hallegaron en tiempo de Iulio César a Roma, y prometieron hazer espantar y reýr a quantos les mirassen. Fueles mandado q[ue] bolteassen en el Colyseo, porq[ue] todos los q[ue] quisiessen los pudiessen ver. Y boltearon, vestidos de la cintura arriba, y de la cintura abaxo desnudos, y hazían tales bueltas q[ue] de muy peligrosas espantaua[n] y de muy desuergonçadas hazían reýr, porque mostrauan todas sus desuergüe[n]ças bolteando. Acabado q[ue] huuieron, fueron a los senadores y a Iulio César, q[ue] les mirauan, a pedir por paga lo q[ue] mandassen. Y fue mandado que se les diesse de lo que ellos hauían dado para hazer reýr. Y assí fueron puestos en sendos asnos, a cauallo, de la misma manera q[ue] hauían bolteado, mostrando sus desuergue[n]ças. Y mandáronles dar cien açotes por paga a cada vno, y el pregó[n] dezía: ‘A los desuergo[n]çados, sea[n] en sus desuergue[n]ças açotados’”. Por donde se puede ente[n]der q[ue] a todos los q[ue] haze[n] o dizen o piden con desuerguença es bien pagalles con la mis [cvij-l-/a r/] -ma moneda desta manera: a los que haze[n] algú[n] plazer desuergonçadamente, sean pagados con desuerguença, como estos fueron; y a los que dizen desuerguenças para hazer reýr, desuergonçarse para hazelles llorar; y a los q[ue] piden con desuerguença lo q[ue] no deue[n], no dalles nada, y dezilles lo q[ue] yo diré a vosotros, y es esto: ‘Viendo la vuestra se pierde la mia, que

con la poca vergue[n]ça q[ue] me hauéys motejado os he respondido’.

II.5. Razonamientos con el maestro Zapater

☛ Dixo el Duque ☛

—¡Qué os parece mastre Çapater, q[ué] buenas lanças han corrido estos caualleros cortesanos! Y quán poco se han corrido de los apodos q[ue] se han hecho, mostrando la seueridad q[ue] los auisados han de tener, para mostrar que ni en las burlas ni en las veras deuen salir de seso, sino estar siempre en consideración para bien responder y obrar en todo lo q[ue] conuiene. Como mostró Iulio César en su primera edad, que sie[n]do de la parte de Mario fue preso de los contrarios y traýdo delante Silla. Y rogándole todos q[ue] lo soltasse por ser muy mancebo, respondiolo: ‘¡O[h], caualleros! ¿Para q[ué] rogáys q[ue] yo dé libertad y vida a quien muestra su presencia qu’es para dar y quitar libertades y vidas? ¿No veys vosotros que [cviiij-r] en él [h]ay muchos Marios? Yo haré lo que me rogáys solo por mostrar q[ue] te[n]go tan poco miedo de Mario como él muestra tener de Silla. Vete, Iulio César, y dirás a tu Mario q[ue] si t[h]e dado la vida es por tener muy poco miedo a los q[ue] le parecen a él’. Palabras fueron como de tal varón, mostrando lo que deue hazer el ho[m]bre sabio para mostrar ser fuerte, que en ninguna ocasión contraria, ni en burlas, ni en veras muestre ser vencido.

☛ Mastre Çapater ☛

—Señor, parésceme q[ue] no se puede dezir por vuestra Excellencia lo que dize nuestro valenciano: ‘Qui la esplana la gasta’, pues ha declarado tan bien las burlas destes caualleros cortesanos q[ue] ha mostrado el fruto que se deue cojer de los q[ue] echan flores por la boca. Y si los q[ue] leen y oyen razones auisadas no gustan de lo q[ue] vuestra Excellencia ha gustado, no muestran entender lo q[ue] leen y oyen, que si lo ente[n]diessen o trabajassen de entendello, haríanse auisados, que muchos lo serían si quisiesen. Diránme algunos q[ue] no [h]ay quie[n] no quisiesse ser auisado, mas como sea don de Dios, él lo da a donde quiere. A esto les respondo con lo q[ue] dize el Papa a los iudíos q[ue] le están esperando con sus cerimo [cviiij-l-/a r/] -nias, quando buelue a Roma de la coronación q[ue] le hazen en San Ioan de Letrán, y son estas palabras: ‘*Lex vestra est bona: sed est male intellecta*’. Diziéndoles: ‘Vuestra ley es buena, mas es mal

entendida de vosotros'. Assí se puede dezir a los q[ue] dizen q[ue] nuestro señor Dios da la gracia a donde quiere: 'Verdad dezís, mas entendéyslo mal, si creéys q[ue] si a vnos da gracia especial de sabiduría, por nacer debaxo la estrella que nascen o por lo q[ue] a su magestad le plaze, que a los otros no la dará. Esto es muy gran error, porq[ue] Dios tiene prometido, dicho por su boca, q[ue] a ningu[n]o dexará de dar gracia y gloria q[ue] trabajará de alcançarla haziendo buenas obras. Con q[ue] nadi se confíe q[ue] por sus propios merescimientos meresce el paráyso, sino por virtud de la muerte y passión de Iesuchristo, nuestro Redemptor'.

☛ Gilot ☛

—Señor mestre Çabater, puix axí és com vos dieu, yo be'm puch salvar viuint ab ma amiga Beatriz, si fas bones obres.

☛ El canonge Ster ☛

—*Demonium habet!* Y és lo dimoni la sua Beatriz, q[ue] li deu preÿcar esta Taulegia, q[ue] viuint amigat pot anar a paraýs ab lo diable al cos. [d-r]

☛ Gilot ☛

—*Blasfemauit!* Que m[h]a dit que yo tinch lo diable al cos, tenint-lo ell en la gepa. Que si per Beatriz ho diu, no té tall de diablessa, com la mare del seu Corbinet Ster, q[ue] cascu[n] any la lloguen per a ballar ab los diables de la Roca de Infern.

☛ El Canonge ☛

—No's pijor que cada nit se llogue la tua Beatriz, o Farçatriz, per a ballar vestida co[m] a home, en la farça de Lope de Rueda? Y tornar a casa ab lo porró ple de oli per paga com a beata almoynera?

☛ Gilot ☛

—Senyor Duch, per a q[uè] teniu aquest tartugot? No us entrare més en casa si no'l

lla[n]çau a la gola del vall, o donau-lo al bachiller Molina, q[ue] vaja a Castella ab ell, q[ue] per los hostals del camí guanyarà a diner diner²²⁷ mostrant-lo, dient que es lo diable de Biterbo, y farà millor guany que ab les medalles que amostra.

♣ Molina ♣

—Gilot, nunca crehí tanto como agora q[ue] vn loco hiziesse cie[n]to, q[ue] sacado me has de donde estaua escondido para escuchar lo que en mi vida he oído ni visto como agora: q[ue] en banquete tan bien banqueteados todos estén tan firmes q[ue] ninguno [h]a perdido [d-] los estribos ni la silla, sino el canónigo, que te los ha hecho perder en tocarte a Beatriz. Y tú, en tocarte a la madre de su hijo Corbinet Ster, le has hecho perder su “silla giba”, q[ue] no se la veo a cuestras, según anda derecho en disparates.

♣ El Canonge ♣

—Gilot, ara tens çabata de ton peu! Lo diable te ha fet tocar esta Cigala, q[ue] per a tots ni haurà, q[ue] per ser tan gra[n] charrador, en casa de mestre Çabater li ha[n] posat nom lo bachiller “Cigala”.

♣ Gilot ♣

—Canonge, arme[m]-nos los dos co[n]tra ell! Posau-uos de espatles y seruir-uos ha per rodella la vostra gepa a vós y a mi, y yo tirar-uos he per lleu, y restar-m’[h]e ab la gepa enrrodellat. Y ab les vostres lleuhades farem vn corro de bous, y lo bou serà Malfaràs, patge del Mal Recaudo.

♣ Molina ♣

—Señor Duque, grandes humores se son mouidos aquí con mi venida. Vuestra Excellencia calle y mire, y póngase en talanquera, porq[ue] no le dé algun liuiano destes que Gilot quiere tirar del canónigo Ster.

227. *Sic* (repetido)

☞ El Canonge ☞

—Bachiller Cigala, rebeu-me esta lleuhada! [dij-r]

☞ Molina ☞

—¿Qué vellaquería es esta? ¿Al bachiller Molina se hauía de hazer este desacato, tirarme vn liuiano de veras?

☞ Gilot ☞

—Canonge, molt me pesa del que haueu fet, barx sou anat vn poch.

☞ Molina ☞

—¿Qué te pasesce, Gilot, quán baxo [h]a ydo?

☞ Gilot ☞

—Senyor bachiller, és anat tan baix que a mi'm pesa, q[ue] si ell me creguera, vossa mercé en les galtes la rebera.

☞ Molina ☞

—¡Quan cierto está!, que palabra a dos sentimientos en boca de vellaco, ha de parar en ser vellaca. Yo pensé que Gilot dezía a mossén Ester q[ue] hauía hecho gran baxedad en tirar buétago a tal ho[m]bre como yo, que pienso q[ue] en mi cuerpo no le te[n]go, por no quererme dar naturaleza cosa tan baxa. Y no lo dixo el vellaco sino porq[ue] hauía hecho el golpe baxo, pues no me hauía dado en el rostro como él quisiera. Yo quiero responder a este botegazo lo q[ue] respondió el duque de Cardona passado, q[ue] entrando por vn corro de toros q[ue] por él se hazía en Valencia, vino vn buétago bola[n]do de los que suelen bolar en tales fiestas [dij-l] valencianas y dióle en el rostro, y dixo: 'Per altri me ha pres lo lleu'. Assí puedo yo dezir. Lo que más desto siento es q[ue] su Excellencia se

[h]aya reydo de lo que hauía de castigar, por holgarse más con Gilot q[ue] conmigo, por parecelle mejor sus letras q[ue] las mías, y a esto respondo con este cuento que diré: “Vn señor de Ytalia, de casa de Colu[m]na, holgáuase mucho de tener truhanes y locos en su casa, y tenía vno como Gilot, muy desuergonçado y atreuido. Y reprendiéndole vn philósopho por ver q[ue] todo era de locos y muy poco de sabios, trabajó mucho de tener en su seruicio al Dante. Y por no ser este Colu[m]nes dantista, sino truhanista, el truhan era muy fauorescido y el Dante muy olvidado. Y estando muy arrinconado y siempre mudo, al rincón de vna sala donde aquel día se hazía gran fiesta, el truhan diziendo y haziendo muchas locuras para hazer reýr, trahía vna ropa muy rica acuestas que su señor le hauía dado. Y passando por donde estaua el Dante, díxole, burlando dél: ‘*Qui sa far el bufone è rico garçone*’. Respondiole el Da[n]te: ‘*Quando yo trouarò vn signore simile a me, como tu ay trouato simile a te, serò rico*’ ”. [dij-r]

☛ Gilot ☛

—Senyor duch, bona la’ns ha pegada, aq[ue]st bachiller Cigala.

☛ Duque ☛

— Gilot, a ti te la pegó, que a mi poco me tocó, que por diuertir, locos se pueden çufrir, qu’es muy gra[n]de enfermedad estar sie[m]pre en grauedad. Si no, dígalo Molina qua[n]do muele su harina a donayres y razones, mostrando por los mesones las medallas q[ue] ha lleuado. Y en hauelles acabado de preycar, él se co[m]bida a cenar con el más embaucado y queda bien aposentado de mesa y cama, en cada lugar o villa, hasta llegar a Castilla. Y es muy gra[n] sabiduría la buena truhanería, pues mejora al dezidor y da plazer al señor; si no, queda por refrán, q[ue] el señor es el truhan y el truhan es el señor.

☛ Gilot ☛

—No he oýt cosa q[ue] millor me donàs a les orelles q[ue] lo que vostra Excel·lè[n]cia ha di, per a què tothom vixca: lo albardà, per a què no muyra de fam, y lo señor del mal de grauetat. Mas ab tot açò, en son seny, està algunes hores lo canonge Ester.

☛ El Canonge ☛

—Mas no quant toca lo teu relonge. [dij-l]

☛ Gilot ☛

—Hauíeu de dir ab lo vostre batall.

☛ Malfaràs ☛

—Señor canónigo, razón[n] tiene Gilot, pues no le dexastes acabar la razón que començado hauía. Parescístesme gato çarpador, que con la çarpa quita la carne de la boca del perro. Como el otro día nos hizo reýr a todos los pajes estando a la mesa, q[ue] yo llamé al perro del cozinero, q[ue] estaua emprisionado en la cámara de su señor dos días hauía, por hauerle comido su comida. Y soltele porque moría de hambre, y díxele: ‘Sírueme de paje y dart’[h]e a cenar’. Y está[n]dome delante rabea[n]do de plazer, como el canónigo está con el rabo de su loba dela[n]te la señora doña Hierónyma, truxéronme vn bue[n] pedaço de carnero sin cortar. Y antes q[ue] yo le tomasse ya le vi en la boca del perro. Y vn gatazo como el canónigo, q[ue] le estaua detrás, tirole vn çarpazo y quitole la meytad de la boca, y dame a mí con el otra çarpa en las narizes, por q[ue] no cobrasse mi carne. Y fuéronse huyendo hasta la cámara donde cenaua el Secretario Sis, y yo tras ellos diziendo: ‘¡A los ladrones del gato Ester y perro Gilot, que me han hurtado la cena!’. Y tomámoslos, y el Secretario dio la sentencia que cortasse la nariz al perro [dij-r] Gilot y el rabo al gato Ster. Lo vno está por hazer, porq[ue] el perro es amigo mío y l’otro está hecho: q[ue] no sé quien ha cortado el rabo de la loba del canónigo Ster.

☛ El Canonge ☛

—Hàbit de Sempere! Com se poden co[m]portar aquestes tacanyeries, que vajan per ací “tallarabos”? Als potreros de mules se comporta açò, que no’s faria sino dauant vostra Excel·lencia, que tot s’[h]o riu.

☛ El Duque ☛

—Canónigo, no's enojéys, q[ue] yo os daré otra loba mejor, y será la señora doña Hierónyma, pues ha sido loba en escoger a vos por seruidor.

☛ El Canonge ☛

—Vostra Excel·lència per pauil de ciri de morts me deu tenir, q[ue] espauilant-me van ací, ab les vllades que co[n]tra mi li veig fer. No'm tinga ningú per pauil, q[ue] no [h]u só, ni [h]u vull ser, com algu[n]s qu'es dexen espauilar.

☛ Gilot ☛

—Señor Duch, bon remey! Si no vol ser pauil, sia vil pa, q[ue] pijor és que de centeno.

☛ Ioan Fernández ☛

—Señor canónigo, Gilot dize bien, q[ue] porque no os digan pauil, os deuéys dexar dezir vil pa. [diiij-l]

☛ El Canonge ☛

—Yo só content, si vos acabau ab la señora doña Hierònyma vostra muller, que me[n]ge de mi. Que los cauallers que fan lo donós ab cobles y cuentos y gistes de tan poca vergonya com vos feu, tots pare[n] en ser alcauots de ses mullers. Si no, digau lo cue[n]to del porch espí y lo del armat, que molt a costa vostra y d'ella féreu.

☛ Ioan Fernández ☛

—Mira qué tacha: que tenie[n]do bandos mi muger conmigo, me armasse yo; y estando tras vna puerta de vna cámara armado y desnudo, entró en busca mía, diciendo: '¿A dónde es este traydor de mi marido?'. Yo le dixé: '¡Hele aquí, cómo os espera!'. Y

ella dio bozes, diciendo: ‘¡Dones, correu, q[ue] mon marit és tornat orat!’. Yo díxele: ‘Mira quá[n] endiablada y braua soys, que tengo de yr por casa siempre armado, para valerme con vos’. Y ella tomose a reír, y díxome: ‘Axò us val, q[ue] yo us [h]aguera mort, si us trobara desarmat’. Y hezimos paz.

☛ El Canonge ☛

—Lo mal no està en fer-[h]o, sino en dir-[h]o, que bé sé yo q[ue] les dones braues lo marit ben armat les amansa, y a voltes no [h]y basta, q[ue] [h]y ha menester algú[n] co[m]panyó; que si m’[h]i portau a mi, yo us posaré tanta pau en vostra [dv-r] casa que li poran dir lo *templum pacis*, co[m] lo dels romans.

☛ Ioan Fernández ☛

—No entraréys vos en esse *templum pacis* que dezís, sino como salió vn truha[n] q[ue] hauía entrado en achaque de hazer oración a la diosa de aquel te[m]plo, y halláronle con vna moça, y mandaron q[ue] anduuiessen ella y él desnudos por Roma, açotando el vno al otro. Y él, quando le daua, le dezía: ‘Toma, biuo te lo do’. Y ella a él: ‘Toma, porque se cansó’. Y si queréys veros en esto, yo te[n]go en casa vna moçuela de Logroño que por mucho que le digáys ‘Toma, biuo te lo do’, ella os responderá: ‘Toma, porq[ue] se cansó’.

☛ El Duque ☛

—¡No riamos más, que pienso reventar! Las doze dan agora. Vámonos a reposar y no falte nadi de los que estamos aquí, que la *Máxcara de Malfaràs de los griegos y troyanos* es cierto mañana a la noche.

III. Prácticas escénicas en el Real

III.1. Llegada de nobles y máscaras

Acudieron todos el otro día en el mismo lugar, y el canónigo Ster estaua en vna ventana aguarda[n]do a la *Máxcara*, para dar auiso al Duque, y dixo:

—Senyor Duch, puix me haueu fet Moniuhi, lo de Barcelona, ja he descubert los quatre galeons galans, ab la conserua que tostemp porten de les quatre galeres, que [dv-l] per la capitana q[ue] és la señora dona Hierònyma, he dit galeres, q[ue] vol dir “galán eres”.

☛ El Duque ☛

—Canónigo, por vos se puede dezir: “No con quien nascas, si no co[n] quien pasces”. Nascistes cathalán y hauéysos hecho galán, siruiendo la señora doña Hierónyma, q[ue] de aquí adelante os haré no[m]brar mossén Hierónymo Ester.

☛ El canonge ☛

—Señor, a la darrerria yo exiré de vostra casa orat y ple de noms. Vostra Excel·lència no sia huy contra mi, q[ue] yo vull pagar-me a mots destos cortesans, per les burles que en ses cases me feren lo día qu’els allarguí la màxcara per a huy, que a senyors q[ue] a sos criats dexa[n] ser amos, bé serà tenir-los a ells per criats. Yo vaig a rebre’ls al aparear, que allí vull començar la escaramuça.

—¡A[h], senyor Ioan Fernández! A la trocada me par q[ue] dançau huy la baixa? Vos portau a la senyora doña Ysabeth, vostra cunyada, y altri us porta la muller. Millor sou per a portanoues q[ue] pera porta mullers.

☛ Ioan Fernández ☛

—Señor canónigo, ni con la señora doña Ysabel se puede dançar baixa, ni con vos alta. [dvj-r]

☛ Doña Ysabeth ☛

—Senyor canonge, dexem burles a part. Trobaria en son poder vn poch de tartugat, que volen los metges que’n prenga vna nouena?

☛ El canonge ☛

—Senyora doña Ysabeth, trobaria yo en poder de vossa mercé vn poch de codonyat per a guarir de vnes cambres que m'[h]an vengut dels mals mots del vostre portador?

☞ Doña Hierónyma ☞

—Senyor canonge, yo he sabut del vostre mal, que són cambres de cels q[ue] tenui de la vostra Corbina, mare del vostre fill Corbinet Ester. Yo us enuiaré mel rosada alexandrina, qu'és millor que lo codonyat q[ue]demanau.

☞ Ioan Fernández ☞

—Señor canónigo, tiznado os soys parado en nombraros a vuestra negra Corbina, que de tal molino, tal harina.

☞ El canónigo ☞

—Senyora dona Gràcia, encara que vossa mercé sia filla de la senyora dona Ysabeth y neboda de la senyora dona Hierònyma, responga per mi a estos mots que'm han pegat, que en son cas y lloch ab vna filla és bo vengar-se de vna mare y ab vna neboda de vna tia. [dvj-l]

☞ Doña Gràcia ☞

—En verdad que no tenéys razón[n] de quexaros, q[ue] motes de damas fauores son. Si no, dígalo el señor don Diego Ladrón.

☞ Don Diego ☞

—Señora dona Gràcia, el canónigo me parece que ha venido a trasquilar y queda trasquilado, como carnero sardo de quatro cuernos, que de la tiserá queda brauo, que no ay rodela q[ue] lo espere. Si me empresta la que trae a cuestras, yo le esperaré.

☛ El canonge ☛

—Don Diego, esperau-me ab lo broquer de roble que us ha portat vostra muller y si'l vos passe, restar-vos han los corns del meu moltó per llesió. Y a Déu siau!, q[ue] allà en la sala tindré camp a vostra gala.

☛ Don Diego ☛

—¡Dalde grita pajes! ¡Dalde grita! ¡Al lobo, al lobo! ¡“Gibalgaua”, “ma[n]dafiestas”, tartugote, carnero sardo, gurrión pelado!

☛ El Duque ☛

—¿Qué es esto, canonigo? ¿Qué grita es la q[ue] siento? ¿Cómo venís mudado de color?

☛ El canonge

—Senyor, yo ja estich com a roba pelada al coll de corredor, que tothom me corre y fa menyspreu de mi. Per conéxer en vostra Excel·lè[n]cia que [h]ý pren plaer, puix se'n [dvij-r] riu: lo diable me ha fet moure la escaramuça baix, que tots me han perdut la vergonya; han-me abixat los patjes com a goços, que si no fora deuot de senta Quitèria me hagueren rosegat. Yo'm vull retraure en la mia cambra y exiré desfreçat com a frare ab la màxcara que vostra Excel·lència me ha donat. Y no'm descubra, que vull aguaytar a la senyora dona Hierònyma y a mon competidor, com li va ab ella, y serà fugir de orats en lloch estret, que no's poch saber.

☛ Ioan Fernández ☛

—Vuestra Excellencia sabrá que el canónigo Ester nos ha salido a recibir al descaualgar y ha hecho entrada en nosotros como a lobo que acomete ganado, que sino le resistiéramos, quería hazer presa, según venía hambriento de carne y desuergonçado carnicero, co[n] los motes que a nuestras damas ha dado. Y como ha visto tan gran resistencia, púsose a huyr, y los pajes como a perros tras él, dándole grita: ‘¡Al lobo, al

lobo!’, con vna letanía de nombres que le han sacado que ha sido la mejor fiesta que aquí se hará [h]oy.

☛ El Duque ☛

—Yo he visto quanto hauéys passado, por donde nadi me podía ver, porque de mí se [dvij-l] partió con vna modorra para recebiros, q[ue] yo quedara con ella si dexara de gustar cosa tan de ver. Y qua[n]do boluió para mí, venía como lobo acosado, y peor, pues le acossaua[n] pajes, q[ue] son peores q[ue] perros. Díxome q[ue] se yua a retraher a su cámara, y salir como a frayle en máxcara para acechar a la señora dona Hierónyma, vuestra muger, y a vn competidor q[ue] tiene, para ver cómo le va.

☛ Ioan Fernández ☛

—Señor Duque, don Luys Vich hizo lo mismo qua[n]do seruía a dona Violante Almunia, su muger. Disfraçose como armado de Jueues Sancto, para ver cómo le yua a vn competidor suyo, q[ue] ella le daua a entender q[ue] no hazía caso dél. Y como él le hallasse en vna yglesia aguardándola, hallegóse a ella armado, y alçó la ventanilla del helmete, y díxole: ‘Dona Violant, preniu esta figa, y vna altra pijor per a tal competidor’.

☛ Don Luys Milán ☛

—No tuuo mal parescer don Luys Vich, de açechar y prouar lo q[ue] se deue, porque de dos cosas me parece que es bien hazer prueua antes de fiar dellas, y son del amigo y del amiga, desta manera: amprar a vuestro amigo en todas aquellas cosas q[ue] vos haríades por él, para saber q[ué] tenéys en él, [dvij-r] que no es justo tenga más en vos de lo que tenéys en él; y la otra prueua es a la amiga, ora sea para casar con ella o no, porq[ue] si no la halláys tal q[ue] sea buena para muger, y casáys co[n] ella, quexaos de vos, ☞ “que los desconte[n]tos son muy malos de digirir, quando es la culpa del q[ue] siente la pena”.

☛ Don Diego:

—No he visto de vna burla salir mejor cosa de veras que de la burla de don Luys Vich sacar tan gra[n] verdad don Luys Milán. Bien se puede dezir: ☞ “El hombre que es muy de hecho, de burlas saca prouecho”.

☛ Don Francisco:

—Pues la boca de don Luys Milán nunca da pesar, sino a pesar suyo, y siempre toma plazer para dalle, no nos daría mal rato con vn soneto, pues tienen tal dexo que nunca los dexa la memoria de quien los oye, como este dicho dize: ☞ “Lo que es mucho de acordar, tarde se puede olvidar”.

☛ El Duque ☛

—Si nos ha de aprouechar, desse por mí rogado.

☛ Don Luys Milán:

—Yo me doy por su mandado, pues sabe tan bien mandar. [dviii-1]

☛ Soneto intercalado ☛

Vn hijo sé que nasce de ignorancia,
y es tal que sie[m]pre va enojando a todos,
y nómbrese por no[m]bre “Error de modos”,
que nunca de enojar salió ganancia.
De vos, señora, a él [h]ay gran distancia,
mas yo osaré dezir en mis apodos
q[ue] en crueldad soys vn rey de los godos
q[ue] co[n]quistáys Ytalia, España y Francia.
Ytalia, en mí de vos muy sojuzgada,
es donde [e]stáys, q[ue] es mi memoria vuestra;
y España es mi razó[n] por vos nombrada,
que más reynáys en ella q[ue] se muestra;
y es Fra[n]cia, en mí de vos muy guerreada,
mi voluntad, q[ue] nunca os fue siniestra.

☛ El Duque ☛

—Pues tal hijo nos ha engendrado este soneto tan natural, adeuinemos en quién le hallaremos a él y a su madre. Y comience mastre Çapater, y no se escuse, que me enojará.

☞ Mastre Çapater ☞

—Señor no [h]ay cosa q[ue] hazer se deua que yo no la haga por no enojar a vuestra Excelle[n]cia, aunq[ue] más querría desseruirle callando que enojarle hablando.

☞ El Duque ☞

—Haziendo vuestro officio nu[n]ca me eno [e-r-/a r/] -jaré, pues tan bien sabéys hablar como callar lo que se deue.

☞ Mastre Çapater ☞

—Vsando de mi officio, q[ue] es dezir las verdades, y vuestra Excellencia del suyo, que es ser amigo dellas, digo que este hijo no[m]brado “Error de modos”, que [e]ste soneto tan acertadamente dize q[ue] su madre es la ignorancia, en ningunas personas lo hallo yo mejor que en los priuados q[ue] mandan para mal hazer a los príncipes. Porq[ue] si ellos me dizen q[ue] no pueden tener “error de modos” los q[ue] no pueden ser priuados sino con auisados modos, a esto respo[n]do que, aunq[ue] la priuança sea para bie[n] hazer, no deue ser para mandar al príncipe, sino para ser mandado dél, como dize este dicho: ☞ “Mal [h]ay en aquel bien, q[ue] mal del bien se sigue”. Pues la potestad Real que Dios da, tal se ha de conseruar como de quien viene, mostrando q[ue] no proceden las essecuciones sino de quien tiene el poder, q[ue] es el rey, y no de quien le quiere tener, q[ue] es el priuado. Y esto por q[ue] no se siga ser mal quisto el príncipe mandado, pues el bie[n] no deue dar por su criado. Y assí, bien considerado, no puede tener sabios modos el que los tiene tan errados, que quiera mandar a vno para ser aborrescido de muchos. ☞ “Pues al [e-] fin, es ignorancia el saber que con él se han de perder”.

☞ Molina ☞

—Señor mastre Çapater, ya sé por quién preguntáys. Vos hauéys calçado, como a

bue[n] çapatero, vn çapato a vn pie q[ue] sabéys de qué coxquea. Y oya vn cuento de vn muy notable príncipe que jamás se dexó mandar de manera q[ue] pareciesse ser mandado: “Iulio César, como nasció para príncipe, siempre lo fue, y rogándole los senadores y cónsules de Roma muy mucho q[ue] cobrasse a su muger, que él hauía repudiado, diziéndole que le hazía gran sinrazón por no parecer en ella causa alguna para ser repudiada y dexada dél, respondió Iulio César: ‘Quien no calça el çapato, no sabe dónde le duele; yo que le calço, sé dónde me toca’.”.

III.2. Máscara de griegos y troyanos

☛ Gilot ☛

—Trompetes y clarins sent! La Màxcara deu venir. Yo vull auar a la finestra per veure si venen. Senyor Duch, cert és la Màxcara, espant posa de veure-la. Tots venen armats y són tan grans que par que sien gagans.²²⁸

☛ El Duque ☛

—Calla, Gilot, que más dizes de lo q[ue] piensas. Y estemos atentos y gozemos de las in [ej-r-/a r/] -uinciones, y motes, y del combatir, que será cosa de ver.

☛ Malfaràs ☛

—Por q[ue] vuestra Excelle[n]cia mejor goze de ver las inuinciones q[ue] traen los de la *Màxcara*, [e]stá ordenado que al passar cada vno dellos l’estará delante hasta q[ue] señale que passe. Yo voy a guiallos, que cerca están.

Señor, este que delante vuestra Excellencia [e]stá es el rey Príamo de Troya. Mire qué lindas armas doradas trae, con el juego del Axedrez de diamantes y rubís, q[ue] por inuinción sobre ellas lleua. Y el mote en la celada que dize:

Yo di el xaque

228. gegans

y Fortuna me dio el mate.

Pues mire vuestra Excelle[n]cia este otro que viene, q[ue] ya delante tiene: el muy valeroso y nombrado Héctor troyano, qué lindas armas verdes que trae, cubiertas de yedra de esmeraldas, que es el árbol que más tura y jamás pierde la hoja, si no le roe gusano. Y el mote dize:

Mi yedra no morirá,
que en su muerte biuirá.

Y este que agora viene, q[ue] ya delante su Excellencia [e]stá, si le viesse desarmado di [eij-l-/a r/] -ría por su hermosura lo que yo diré: este es Paris Alexandre el troyano, que juzgó las tres deesas y robó a la reyna Helena. Y porque él fue más robado de su gra[n] hermosura, mire cómo la trae retratada sobre sus armas, que tan hermosas son por ella, como desdichadas por él. Y el mote dezía:

Retrato de la hermosura
y desventura.

Y este otro que dela[n]te tiene es el fuerte Troyllo troyano, hermano del gran Héctor, a quien él pareció tanto en las armas que por esto las ha sacado verdes como las dél, con muchas manos de oro de martillo sobre ellas. Y el mote dize:

Poco valen muchas manos
contra casos inhumanos.

Y este postrero del puesto de los troyanos que aquí está es Eneas troyano, sobrino del rey Príamo. Mire qué bien proporcionado y grande era, y qué bien inuincionadas armas que trae, llenas de medallas de emperadores romanos q[ue] representan los q[ue] dél vinieron. Y el mote dize:

Al que guía la ventura
en peligros asegura. [eij-r]

Tras estos verná el puesto de los griegos. ¡Ya entran! Mire vuestra Excellencia este

primero q[ue] viene, que ya dela[n]te tiene, cómo muestra su presencia que es Agamenón griego, rey de Micena, capitán de todo el ejército de los griegos contra los troyanos en la guerra de Troya. ¡O[h], cuán espantosas armas trae! De color de fuego y sangre son. Y el mote dize:

Do no's bien que valga ruego,
a sangre y fuego.

Este otro que viene es Menalao griego, rey de Lacedemonia, marido de Helena, la que robó Paris troyano, hermana de Héctor, en recompensa del robo de Hesíona, hermana de Príamo, rey de Troya, que Hércules griego robó a los troyanos. ¡Qué bie[n] inuencionadas y ricas armas que trae, con relieues de oro de martillo que hazen vnos coraçones abrasados sobre brasas de fuego de esmalte de ruchieler! Y el mote dize:

Coraçones abrasados
arden hasta ser vengados.

Agora entra el muy fuerte Achilles griego, hijo de Peleo, rey de Thessalia, que mató a Héctor y Troyllo, en la guer [eij-l-/a r/] -ra de Troya, embidiado de Alexandre Magno, por la pluma de Homero, q[ue] muy altamente de sus hazañas escriuió. Mire las más fuertes y ricas armas q[ue] se han hehecho²²⁹ fabricadas de Vulcano. Y el mote dize:

Las mejores que se hallaran
si a Policena armaran.

Este que agora viene es Ajaz Thelamó[n] griego, hijo de Hesíona, hermana del rey Príamo, y la que Hércules griego robó de Troya. Fue tan fortíssimo en armas, que puso espanto a Héctor quando los dos co[m]batieron y se vinieron a conocer por primos hermanos. De quien Héctor, siguiendo el costumbre antiguo, tomó el *báltheo*, que es el militar. Y él le dio vn cuchillo, q[ue] Ajaz se mató con él, porq[ue] los griegos, dema[n]dando Vlixes y él las armas de Achilles después de muerto, las diero[n] al tímido Vlixes y las negaro[n] al muy temido Ajaz. No sin gran propósito deue traer sobre las armas aq[ue]llos animales q[ue] la hembra mata al macho al engendrar y los hijos matan

229.hecho

la madre al nascer, que son bíuoras. Oya el letrado lo que dize:

Bíuora es mal parescer:

lo q[ue] muere al engendrar

mata al nascer. [eiiij-r]

Diomedes, el muy valeroso y sabio griego, hijo de Thideo, es este q[ue] vee, que después de muerto Achilles y Ajaz, era el más valiente y osado de los griegos. Mire q[ué] ricas y bien inuincionadas armas que trae, con muchos ojos cerrados por todas ellas. Y el mote dize:

A ojos cerrados

se han de mirar cuydados.

Ya que todos fueron entrados, estando donde hauían de combatir, hecha que fue la señal, vinieron con muy gran saña, vno para el otro, el rey Príamo troyano, y el rey Agamenon griego. Y en hauer rompido sus picas, pusiero[n] mano a las espadas, q[ue] gra[n] espanto ponían los golpes que se dauan. Y el Duque mandó señalar al trompeta, porque las damas hauían perdido la color de sus caras de la ferocidad dellos, y cessaron de combatir.

Luego tras estos vino al palenque el inuincible Héctor troyano, con muy gra[n] braueza, contra el ferocissimo Achilles griego. Y diéronse tan grandes encue[n]tros de picas que la tierra que pisaua[n] temblaua. Y poniendo mano a sus espadas, salían tan grandes centellas de fuego de los espa[n]tosos golpes q[ue] se dauan, que las damas de [eiiij-l] temor de ser abrasadas señalaron al Duque. Y el tro[m]peta señaló y cessaro[n] de combatir.

Vino como vn brauissimo toro, agalochado al pale[n]que, el rey Menalao griego, marido de Helena, contra el muy fuerte Paris troyano, que lo esperó con más ferocidad que yra, por tenerle su muger, ☞ “qu’el agraiador deue ser defendedor”. Rompió Menalao las tres picas, que bie[n] mostró estar picado, y daua tan fuertes golpes q[ue] Paris se desapiadó. Y viniendo a las espadas hiziero[n] tales cosas, q[ue] si el vno mostró ser hermano de Héctor, el otro peleó como Achilles. Pues la mayor parte de las lu[m]bres se mataron del ayre q[ue] mouían los grandes golpes q[ue] se dauan. Señaló el trompeta, y el combate dellos cessó.

Viniero[n] dos tan furiosos al palenq[ue], q[ue] bie[n] mostró la ho[n]rra no tener respeto a pare[n]teazgo, y era[n] Troyllo troyano y Ajaz Thelamón griego. Diéronse tan grandes golpes de picas q[ue] Gilot, de gran miedo, se echó a los pies del Duque y dixo:

—Señor, llançau diables de vostra casa, q[ue] açò no són hòmens!

Y el canónigo Ster se puso en las espaldas de la señora dona Hierónyma, y díxole:

—Señora, ☞ “no’s troba el cor, sinó aon lo té l’amor”.

Y viniendo a las espadas, tan grandes fueron los golpes q[ue] se die [ev-r-/a r/] -ron q[ue] Héctor dixo: ‘No pelean como primos, aunq[ue] son primos hermanos’. Y el tro[m]peta señaló y dexaron de combatir.

Los postreros fueron Eneas troyano y Diomedes griego, q[ue] del golpe de la primera pica dio con la rodilla en el suelo; y a la segunda q[ue] rompieron Eneas perdió vn passo de tierra; y a la tercera pensaron caer. Pusiero[n] mano a las espadas y los golpes fueron tales q[ue] de temblar todo aquello algunas gorras q[ue] damas traían en las cabeças cayeron.

El Duque mandó señalar al trompeta y dexaron de combatir vno a vno. Y arremetieron cinco a cinco, vnos contra otros, al palenque. Y de la gran furia dieron con él en tierra, q[ue] temblando estauan las hojas de los árboles. El grande ayre q[ue] leuantaron del combatir, la mayor parte de las lumbres mataron. Las damas se pusieron detrás sus caualleros. El Real pensaron q[ue] cayera, del terremoto q[ue] sintieron, q[ue] parece q[ue] el mundo se hundía de la cruel batalla y grandes golpes que se dauan, que jamás sintieron el trompeta q[ue] señalaua que cessassen. Y estando en esto, se pararon como encantados, porq[ue] entró Appollo tañendo con su cítara, que compuso para representar a la dulce armonía que los siete cielos de las planetas hazen. [ev-l]

Este fue vn gran sabio de Grecia y el primero q[ue] halló el arte de la medicina. Tuuo vn hijo q[ue] se dezía Astrolapio, q[ue] amplió mucho esta scie[n]cia. Murió herido de rayo celestial y la gente bárbara quemó todos sus libros, y de allí adelante no quisieron más medicarse, creyendo q[ue] Dios le hauía muerto porq[ue] daua veneno mezclado en la medicina. Y por esto no la vsaron por tie[m]po de cien años, hasta q[ue] Athanasses, rey de Persia, q[ue] fue docto en ella la resuscitó. Este Apollo fue aplicado al quarto planeta qu’es el sol, después de muerto.

Entró en esta fiesta con la nimpha nombrada Syringa, q[ue] tan dulcemente cantaua como él con la cýthara tañía. Fue de tan gran suauidad esta música, por lo q[ue] representaua y los efectos que haze, q[ue] hizo cessar la gran batalla de los troyanos y griegos. Representaron a Syringa y Appollo muy al natural dos grandes músicos, que

cantaron los romances que oyréys. Y el primero, es del rey Príamo de Troya, que es este presente romance:

¡**O**, buen Príamo troyano,
rey de los fuerres²³⁰ troyanos!
Héctor muestra y sus hermanos
tales hijos de tal padre. [evj-r]
Tu muger y dellos madre,
se boluió perra ladrando,
la noche que vio quemando
Troya con todo tu [e]stado,
quando te vio degollado
de manos de Pyrro, el griego,
que bien era griego fuego
pues con agua más ardía.
Lágrimas todo lo vía
de tus hijas y troyanas.
¡O[h], entrañas inhumanas
de Pyrro, perro cruel!
Lleúrate en Grecia con él
para más honrrado ser,
que no triumpha el vencer
vencido de crueldad.
Reynó tu prosperidad
cinquenta dos años vida,
hasta ser Troya perdida
con tu corona real.
De dolor quedas señal,
que no [h]ay persona alguna
que no llore tu fortuna
y a tu Héctor sin ygal.

Fin.

☛ Del gran Héctor tro-

230.fuertes

yano es este otro

Romance. [evj-l]

Héctor, principe troyano,
¿quién terná sabiduría
que no falten las palabras
contando tu valentía?
La muger del griego Vlixes
a su marido escriuía
q[ue] por Grecia el no[m]bre de Héctor
muy gran espanto ponía.
Y ella, quando le nombrauan,
su rostro el color perdía,
temiendo que su marido
a sus manos moriría.
Fue de griegos tan temido,
que nadi se le atreuía
a esperalle vno a vno
sino con gran compañía.
Los griegos por temor dél
dexaran su guerrería,
sino que Eritrea dixo
que Troya se perdería.
El más fuerte de los griegos
a la fin desflaquescía,
q[ue] tu muy gran fortaleza
a todos siempre vencía.
Llegó el día de tu muerte,
que Fortuna lo quería:
Achilles y la trayción
se juntaron aquel día. [evij-r]
No te vino cara cara,
porque mucho la temía,
que si por trayción no fuera
nadi matar te podía.

Fin.

♣ De Paris Alexandre ♣

troyano es este otro

Romance.

Paris Alexandre hermoso,
hijo del buen rey de Troya,
caro te costó la joya
de los griegos que lleuaste.
Al rey Menalao robaste
su linda muger Helena;
qual la culpa, tal la pena,
a tu Troya le fue dada.
A trayción le fue robada
a Menalao su muger
y a trayción se vio perder
Troya y su gran Yllión.
Tú mataste con razón
Achilles, que lo mereció,
q[ue] si a trayción Héctor mató,
con lo mismo te vengaste.
A la fin también pagaste,
siguiendo tu mala suerte,
que Pyrro te dio la muerte,
hijo de quien tú mataste.

Fin. [evij-l]

♣ Del fuerte Troyllo ♣

troyano es este otro

Romance.

Troyllo, fuerte troyano,
si Fortuna lo quisiera,
Héctor nunca muerto fuera,
pues en ti biuo se vía.
Tu muy grande valentía
a los griegos espantaua,

que qualquier griego pensaua
no boluer más a su tierra.
Tú dieras fin a la guerra
quando vino el amazona
a socorrer en persona
a tu Héctor, que halló muerto.
Puso gran fuego en el puerto
y quemó la griega armada,
porque estaua confiada
vencer con tu corazón.
Todos dirán con razón:
‘—Achilles no te mató,
sino aquel que te crió,
que secretos de Dios son’.

Fin.

❖ Del valeroso troyano

Eneas es este otro

Romance. [eviiij-r]

La noche que Troya ardía
partiose Eneas troyano;
nauegando por las mares
a Carthago es hallegado,
ciudad de la reyna Dido,
do fue bien aposentado;
él y todos sus troyanos
por su puerto s’[h]an entrado.
En llegar delante della
a sus pies s’[ha] arrodillado:
‘—¡Apiádate, señora,
deste Eneas desdichado!’
Esta reyna piadosa
dixo: ‘—Bien seas llegado.
Cuéntame, troyano Eneas,
de Troya lo que [h]a passado’.

‘—Reyna Dido pues que mandas
renouar dolor llorado,
yo te contaré llorando,
Troya cómo [h]a quedado.
Diez años tuuieron griegos
guerra sobre nuestro [e]stado
y a la fin de los diez años
su real fue leuantado.
Fingiendo boluarse a Grecia,
en sus naues s’[h]an entrado;
dexaron vn hombre en tierra
que Sinón era nombrado. [eviiij-l]
Dixo que la griega armada
ya se hauían embarcado.
Yo huy la noche antes
y escondime en este prado,
porque me cupo la suerte
que fuesse sacrificado
por placar al dios Neptuno
y el mar no estuuiesse yrado.
Dexaron este cauallo
de madera, bien labrado,
por el Paladión de Pallas,
que de Troya os han hurtado.
Créy mos Synón el griego,
de sus griegos con sejado,
para darnos a entender
todo lo por él contado.
Yo les dix e que quemassen
el cauallo, que era engaño.
Por su mal no me creyeron
y a la ciudad fue lleuado.
Haziendo fiestas de Baco,
los troyanos se han turbado,
y quedáronse durmiendo,
que el plazer es descuydado.
Y passada media noche

salieron los del cauallo,
los griegos desembarcaron
y por Troya s'[h]an entrado.
Dieron fuego a toda Troya,
nuestro rey fue degollado [f-r]
y delante dél sus hijos,
solo yo soy acampado.
Entre tanto fuego y sangre
de Héctor fuy aconsejado,
que boluió del otro mundo
de los dioses embiado.
Díxome: —Vete, Eneas,
a buscar nueuo reynado.
Lleua los dioses de Troya,
que por esto t'[h]an guardado.
Lleua tu padre y tu hijo
y entra en mar aconsolado,
que los dioses te dirán
dó serás bien fortunado;
que si el cielo no quisiera
derribar a nuestro estado,
a trayción no me matara
Achiles falfificado,²³¹
por la muerte de Patroclo,
su amigo muy amado,
que maté delante Troya
con las armas dél armado.
Pensando que fuesse Achiles
derribele del cauallo
y cortele la cabeça
y embiele muy honrrado;
lo que yo no fuy de griegos,
que muerto fuy desonrrado,
fuera los muros de Troya
fiete vezes arrastrado. [f-l]

231. falsificado

Abracémonos, Eneas
en lugar tan desdichado,
donde yo perdí mi reyno
y tú te vas desterrado’.

Fin.

❁ Del rey Agamenón griego ❁
capitán de todos los grie-
gos es este otro Romance.

El griego rey de Micena
Agamenón, puso mano
para vengar su hermano
de quien le robó su Helena.
Como alma que va en pena,
por la Grecia discurriendo:
—‘¡Arma, arma!’— va diziendo—,
¡Venguémonos de troyanos!’.
Todos con armas en manos,
mil naues juntado han;
haziéndole capitán,
de troyanos se vengaron.
A su Troya les quemaron,
no dexando cosa a vida,
más si Troya fue perdida
fue porque su Héctor murió.
Agamenón se boluió
vencedor para su tierra
y halló en su casa guerra
pues que fue muerto de Egisto. [fij-r]
Nunca tal guerra s’[h]a visto,
que los más dellos murieron,
vencidos y quien vencieron,
que mal fin en mal acaba.

Fin.

♣ De Menalao griego rey de
Lacedemonia es este otro
Romance.

El rey de Lacedemonia,
Menalao, de sí salió,
su real ropa rasgó
y echó su corona en tierra.
Toda Grecia estaua en guerra
por el robo de su Helena;
lo que más le daua pena,
verse menospreciado,
venir Paris tan osado
a su tierra a ser traydor,
de su padre embaxador,
para robar su muger.
Iuntose muy gran poder
por la tierra y por la mar
para Troya conquistar
y en diez años la tomaron.
Cien mil vidas les costaron
y muy más antes que menos:
murieron tantos de buenos
que gran valor se perdió. [fij-l]
Si el rey Príamo murió
con sus hijos tan nombrados,
muchos griegos señalados
sobre Troya se quedaron.
Las manos de Héctor mataron
tantos que, si él no muriera,
Menalao nunca se viera
cobrar más su reyna Helena.

Fin.

♣ Del fuerte Ajaz Thela-
món es este otro

Romance.

Aquel fuerte cauallero
de sangre griego y troyano,
del gran Héctor primo hermano,
Ajaz Thelamón nombrado,
a Héctor tuuo espantado
quando los dos pelearon
y a la fin se abraçaron
después que se conocieron.

Dos presentes se hizieron:

Héctor dél quiso tomar
el *báltheo* militar
y vn cuchillo a él le dio.

Ajaz con él se mató,
por la ingratitud que hizieron
los griegos, que no le dieron
lo que mucho merescía.

Las armas de Achiles pedía
y a Vlixes fueron dadas, [fij-r]
por sentencia juzgadas
con pasión y ceguedad.

Danlas a la floxedad
y al valor se las quitaron,
que juezes que tal juzgaron
dexan gran enemistad.

Fin.

☛ Del fuerte Achiles grie-

go es este otro

Romance.

Achiles el fuerte griego,
a Héctor [ha] amenazado,
porque le mató a Patroclo,
su amigo muy amado.

A buscarle fue por Troya
y en vn templo l'[h]a hallado
con la reyna Helena hablando,
que Paris hauía robado.
En mirarse el vno al otro
los dos se han demudado;
Achiles con grande enojo
destáa suerte l'[h]a hablado:
'—Ya no veo el hora, Héctor,
las treguas [h]ayan passado,
para mostrarte en el campo
quánto estoy de ti enojado.
Yo [e]spero vengar la muerte
que a Patroclo le has dado:
malamente le mataste,
tú serás dello pagado'. [fij-l]
Héctor le dixo: '—Achiles,
falsamente has hablado,
que yo no maté a Patroclo
como hombre acouardado;
que jamás temí las armas
como tú lo has mostrado
quando te halló Vlixes
como muger disfraçado.
Del rey Peleo, tu padre,
y de ti fue ordenado,
por no verte en esta guerra
que te hauía amedrentado.
Más si tú tanto desseas
ver tu Patroclo vengado,
combatámonos los dos,
mañana en campo aplazado.
Y será con vn concierto
por nuestros campos jurado
que si tú vences a mí
haremos vuestro mandado,
y si yo te venço a ti

todos estéys a mi grado'.
'—Plázeme' —dixo Achiles,
y su guante le ha dado.
Los griegos no lo quisieron,
por hauerse ya prouado
Héctor más fuerte q[ue] Achiles,
aunque no más esforçado.

Fin. [fiiij-r]

☛ Del muy sabio y esforçado Dio-
medes griego es este otro
Romance.

Diomedes, el buen griego,
tan fuerte como auisado,
muertos Achiles y Ajaz,
a los griegos ha emparado.
Él hizo venir a Pyrro,
hijo de Achiles nombrado,
porque vengasse la muerte
que a su padre hauían dado.
Diomedes le traía
en batallas a su lado,
que con él les parecía
Achiles hauer cobrado.
Esforçó al griego poder,
que [e]staua desanimado,
que Diomedes tomó Troya
de muy sabio y esforçado.
No boluió más a su casa,
porque se vio mal casado;
de Troya se fue por mar
y en Pulla fue bien llegado.
Parte del reyno de Dauno
de fortuna le fue dado;
çerca del monte Gargano

ciudades ha edificado.
Los suyos edificaron
Nápoles por su mandado [fiiij-l]
y en la ysla Diomedea
otros suyos han poblado.
De su nombre la nombraron.
por ser hombre tan nombrado,
donde [e]stá su cuerpo [h]oy día
honrradamente enterrado.
Fin.

IV. Conversación cortesana y justificación de la obra

IV.1. Conversación cortesana

En ser acabados los romances se fueron tras Apollo y la nympha los del torneo. Y mouióse vna conuersación q[ue] turó hasta el día, con mucha diuersidad de pláticas graues y jocosas. Y por escusar prolixidad, do[n]de veréys C. hablará cauallero, y co[n] la D. dama.

Començó el Duque, y dixo:

—Platiquemos de co[n]diciones, q[ue] son menester muchos pareceres para dexarse bien ente[n]der. Y pues yo he mouido esta plática, haré las pregu[n]tas para sacar repuestas²³² de tales cortesanos q[ue] no serán menester réplicas. Díga[n]me, pues, ¿de q[ué] viene vna condición q[ue] no se dexa acabar de entender?

C.— Señor yo diría q[ue] de sabio, o de loco le viene a quie[n] tal condición tiene, que muy gran locura es no dexarse ente[n]der para bien hazer, y gra[n] saber es no descubrir la intinció[n] q[ue] sea para perdición, como se sigue entre enemigos, q[ue] saben proueer contra quien se dexa comprender. No lo digo por las mugeres, aunq[ue] algunas dellas tienen esta condición, q[ue] en [fv-r] hauelle entendido se ríen de su marido, y estas son las q[ue] no quiere[n] bien a sí ni a otri. Y no sé de q[ué] viene. Querríalo saber, para aprender.

D.—¡A las q[ue] sabes, mueras! Aunq[ue] no te[n]go q[ue] respo[n]der por mí, sino

²³² respuestas

por vos, q[ue] modorra me parece q[ue] tenéys en esto q[ue] hablado hauéys.

C.—Señora, no's modorra, sino modo razonable, que bien es q[ue] no sepa la muger si no's leal su marido, q[ue] encubrir esto es de sabido.

D.—¡A otro perro con esse hueso!

C.—Por mi muger lo deue dezir, q[ue] perra y perro es en roer, q[ue] nada le puedo esco[n]der, q[ue] más sabe q[ue] el diablo, pues entiende lo q[ue] callo y quanto hablo.

D. —Diable só per a entendre-us, perquè us llancí la diablessa pintada, q[ue] portàs a casa plena de afayts.

C.— Señora dona Hierónyma: “*Non in die festo*”.

D.— Don Luys Milà, feu del resto, q[ue] com a gua[n]t lo'm adobau; q[ue] no put a mal marit quant los dos vos coblejau.

C. —Señora muger, el latín q[ue] don Luys Milán os ha dicho se no[m]bra “adobalenguas”: vna tiene adobada de ternera, ¡oxalá la vuestra fuera!

D.—Si tan malos fuessen los lenguados como son los deslenguados, no les nombrarían los franceses perdigones de mar.

Dixo el Duque:

—Buenas lanças se ha[n] corrido, ☞ “que bocas bien enfrenadas no hazen embarreradas”. Y boluamos la hoja. Dezíme de q[ué] viene la muy mala condi [fv-1-/a r/] -ción de celosos.

C.— Los celos señor son hijos del amor: los buenos son legítimos, que son los auisados, y los malos son bastardos, q[ue] son los nescios; los locos son alborotadores, como los de Gilot; los nescios son rebusnadores, como los del canónigo Ster; los sabios son “falsirisueños”, como los de don Luys Milá[n], q[ue] los tiene risueños sobre tristes, mostrando con vna falsa risa q[ue] siente lo q[ue] de palabra no se deue dar a sentir.

Dixo el Duque:

—Por mejor tengo no mostrar celoso sino receloso secreto, apartando todo lo q[ue] puede mal hazer co[n] sabio modo, ☞ “que aunque sea poco el fuego, descuydo lo enciende todo”.

D. — Si justicia se hiziesse de celos, ¡quántos hombres veríamos a la casa de los locos!

C. — No quedarían las mugeres en la posada, q[ue] vn casado poco ha embió a su perrochia para que tocassen la campana, diciendo q[ue] tenía fuego en su casa, y los que fuero[n] a socorrelle dixéronle: ‘¿A dó está el fuego, que no le vemos?’. Y él respondió: ‘En los celos de mi muger lo hallaréys’. ☞ “Que peor son q[ue] fuego celos de muger,

q[ue] no se puede socorrer”.

Dixo el Duque:

—Tan buenas son estas la[n]ças como las passadas. Pasemos adelante. Mucho querría saber qué os parece de vna condición demasiadamente dulce.

D.—Señor, la bona condició ha de ser agredol [fvj-r-/a r/] -ça com a magrana de Xàtiua, q[ue] lo dolç de les mullers fa bon agre en los marits, y esta és bona mixtura per a conseruar la honrra dels casats.

Dixo el canónigo:

—Veritat és, sinó q[ue] a voltes s’[h]i mescla algú[n] “gastahonrras”.

Respondió Gilot:

—Almenys no les gastarà vn tartugot “gastapà”, tal com vós, “espantapardals”, auorrit de qua[n]ts ostals és anat per festejador orat.

D.—Gil, may t’[h]e vist tan graciós com ab lo meu seruidor mossén Coster, que may entra en lo terror mossén Ster.

C.—Passo, señora dona Hierónyma, q[ue] el canónigo no’s quien quiera, q[ue] hijo es de vna panadera y quedó pan lisiado al enhornar.

Dixo Gilot:

—Bé dieu, señor Ioan, q[ue] al enforar se fan los pans geperuts.

Dixo el Duque:

—Pues tan gran mar [h]a leuando el “gastahonrras” del canónigo Ster, sepamos q[ue] cosa es ho[n]rra. Y dígalo mastre Çapater, q[ue] lo sabrá mejor.

Y rogado de todos, dixo:

—Yo diría, no apartándome de la ley de Dios, que la honrra es el valor de qualquier persona, mas ha de ser la q[ue] a Dios plaze y no la q[ue] Lucifer quiere. Y assí es mucho de notar q[ue] con sola su palabra, diziendo *fiat*, fueron hechas todas las criaturas, y pudie[n]do co[n] lo mismo echar a Lucifer del cielo, no quiso su Magestad q[ue] fuesse echado, sino resistiendo a modo de batalla sus ministros, los buenos ángeles. Mostra[n]do q[ue] justame[n]te se pue [fvj-l-/a r/] -de resistir y pelear por la verdadera honrra, q[ue] es conseruar justicia y verdad, como ellos hizieron a voluntad de Dios: resistie[n]do y peleando contra la injusticia y la me[n]tira, q[ue] es el diablo. Por donde nos deuenos mirar siempre en Christo nuestro señor, immaculado espejo de christal, siguiendo aq[ue]llas letras que dizen entorno dél: *Omnis vita Christi actio nostra est*, dizie[n]do que toda la vida de Christo deuenos ymitar, peleando por la justa honrra, conseruando lo

q[ue] Dios nos da. Y es de entender por tu²³³ ley, como mandó a los iudíos, q[ue] sie[m]pre fueron vencedores peleando por la honrra de Dios. Y assí no osó Alexandre conquistarlos, porq[ue] le dixo vn philósopho q[ue] si estauan en gracia de su Dios no lo empre[n]diesse, q[ue] se perdería. También es lícito pelear por el natural rey con justa guerra, y por el bien común, y assí mismo defendiendo cada vno su biuienda, quando con injusticia se la quieren quitar. Y esta es la verdadera honrra. La falsa es la q[ue] Lucifer ha introduzido en el mundo, usando las armas contra charidad y justicia, sigue[n]do la voluntad y no la razón[n], en perjuyzio del próximo, para perdición de quien tal hiziere.

C.—Señor Duque, yo hallo a mi cuenta, tratando de la honrra, q[ue] los más injuriados, los vnos lo son a culpa suya y otros por falta de buenos [fvij-r] juzgadores. Los hombres, para biuir honradamente, deurían guardarse mucho de todas las ocasiones por do[n]de les puede venir desonrra; y si no dan ocasión y se veen en ella, nunca deurían satisfazer a las injurias con obras donde se puede con palabras, q[ue] es falta de razón o gran soberuia, que las más vezes haze perder. Otros hay q[ue] son tenidos por deshonorados sin culpa de quie[n] no saben juzgar de honrras, q[ue] deurían para ser buenos juezes saber los casos q[ue] obligan a satisfacción, y hallarán q[ue] son muy pocos. Y para muy bie[n] gouernarse, deuese tomar co[n]sejo de quien tiene calidades para darle bueno. Y son estas: que sea esperime[n]tado, y no apassionado ni interessado, ni sospechoso; y sabido en lo que aco[n]seja, q[ue] los más co[n]sejos están lisiados²³⁴ por falta de buenos consejeros, por quien se siguen grandes desho[n]rras y pérdidas. Y en desho[n]rra venida por mugeres, no obliga sino aquella q[ue] por descuydo o consentimiento del deshonorado le viene, como es descuydarse no proueye[n]do a las desho[n]rras q[ue] seguir se pueden, o co[n]sintiendo a las q[ue] veen venir o tienen en su casa. Y si a quien toca ha proueydo en todo lo q[ue] deue, ☞ “no puede tener deshonra por la de otri, quien por sí no la tiene”.

Dixo el Duque:

—Muy bie[n] se ha tratado de la ho[n]rra y mal se trata della qua[n]to más va. [fvij-l] Y en cosa que tanto importa, calçar se deurían co[n] este çapatero y armarse de tal cauallero, pues se puede dezir por ellos: “Quien las sabe, las tañe”. Y no como algunos, q[ue] primero las tañen que las saben. Dezidme, pues, q[ué] os parece de vna condición descuydada.

Respo[n]dió el bachiller Molina:

233. su (?)

234. lisiados

—Señor, a essa condició[n] la nombran “cuerpo de buen tiempo”. Yo puse por nombre a vn nuestro cauallero castellano don Pedro Melacha, por ser tan descuydado y dulçacho q[ue] más cuydado tenía de hazer perros de caça q[ue] de sus hijos, q[ue] por auerlos malcriado todos murieron a mala muerte. Y por la gra[n] culpa q[ue] tuuo, vn día le aparecieron como a galgos en vna caça y a bocados le mataron, dizie[n]do q[ue] venían por él para llevarle al infierno, adonde los hauía hecho yr. Todas las repúblicas que están perdidas es por ser perdidos sus caualleros, q[ue] deurían los padres dellos apartarlos de sí en la primera edad, para q[ue] se hiziesen ho[m]bres por casas de reyes y señores, que la propria tierra ni la cara del padre nunca hazen perfeto hombre al hijo. Y assí, por que no desassossegassen a su tierra ni a los suyos, solían los romanos echar fuera de Roma a los ma[n]cebos en la edad desassossegada de quinze hasta veynte años, o en la guerra o para saber letras por casas ajenas, [fviiij-r] por que boluiessen más hombres para regir y co[n]seruar su tierra. Y si por necesidad algún romano pedía a los senadores que le dexassen su hijo, hauía de entrar fia[n]ça por las innocencias dél, para pagar qualquier pena q[ue] le fuesse dada por justicia. Y si no tenía posibilidad el padre, a costa del público thesoro criaua[n] a su hijo para q[ue] no se perdiessse. Y assí quedauan hombres bien mandados para saber mandar. Hay vna costumbre mala q[ue] se nombra “gastacriados”, y es q[ue] los señores no deurían tomar criado ni vassallo de otro. Y si esto se vsasse, ninguno se despidiría sino hallasse quie[n] los recogiesse, y sería gran bien, pues no [h]auría “gastabuenos”, sino “adobamalos”.

D.—No’s pot dir per vós aquell cantar q[ue] diu: “Que no puede ser, señor bachiller, q[ue] no puede ser”. Puix no [h]y falta algun don Pedro Melacha, q[ue] de fats, a molts fan tornar orats, que tothom fa lo galant enfastijant, y l’amor és de natura q[ue] fa parer bé la oradura, com he llegit en vns tercetos de don Luys Milà que en los darrers versos diu: “Ved amor en qué nos trae, q[ue] haga parescer bien la locura”.

Don Luys Milán tomó vna vihuela que esta señora le dio para q[ue] cantasse este diálogo de amores, que es *Razonamie[n]to de vn galán y vna dama* en los presentes [fviiij-1]

• Tercetos •

G.

Quando más miro, más estoy mirando
 si podré ver en vuestros lindos ojos
 lo que de vos, señora, voy buscando.

D.

Tú buscas, amador, muchos enojos,
que yo no puedo dar sino tristeza;
quien busca mal cojer, quiere “abriojos”.

G.

No puede ser de vuestra gran belleza
puedan cojer sino gran alegría,
que no puede mentir naturaleza.

D.

Mentir suelen señales cada día,
que muchas vezes corre gran fortuna
quien de la mar bonança se confía.

G.

Bien sé que no hallarán firmeza alguna,
por más q[ue] vuestra mar muestre bona[n]ça,
que no tiene muger amor ninguna.

No tengo yo, señora, confiança
que s'[h]a de ver en puerto mi nauío,
qu'el ayre m'es contrario d'esperança.

Si véys alguna vez que yo me río,
doyme a entender q[ue] no soy desdichado,
pues me tienen por vuestro más q[ue] mío.

Con mal me tengo por muy bien pagado.
Yo me pagué de lo que me enamora:
verme de tal señora enamorado. [g-r]

Vn loco fue, d'amor de su señora,
gracioso que l'amor muda natura,
q[ue] a velle yuan muchos, de hora en hora,

por ver y oír locuras de cordura.

Dezía: ‘—Ved amor en qué nos trae,
que haga parescer bien la locura’.

Fin.

Dixo vna dama:

—No he oído mejores tercetos, por dezir en poco mucho y ser tan mesurados, que si tales fuessen los q[ue] se desmesura[n] en festejos, no dixera la señora doña Ioana Pallás lo q[ue] quiso dezir de los que se desigualan en seruir donde no deurían. Dezidnos, ¿qué medida se deue vsar al que no yguala q[ue] allegue a festejar?

C.—Al q[ue] se desmesura, hazelle poca medida. Y esto se ha de entender por los festejos hormigueros, que son como las hormigas, q[ue] yendo por tierra van más seguras, y en hallarse co[n] alas, quiere[n] bolar para en mal parar.

Dixo el Duque:

—No creo q[ue] mejor se haya tratado de condiciones q[ue] agora, pues se trata del adobo q[ue] pueden tomar los q[ue] se querrá[n] adobar. Dezime, ¿q[ue] os parece de la condició[n] miserable?

Dixo mastre Çapater:

—Señor, el auaro para la verdadera gloria es mísero, y para la vana es liberal, ☞ “que no hay mal q[ue] no haga quien co[n] el bien no lo haze”. Que cierto [e]stá que hará muchos males quien no puede hazer bien con los bienes te[m]porales. [g-l] Pues el catiuo del oro es peor que del moro, porq[ue] este trabaja de salir de catiuo y el otro quanto más va, más lo quiere ser, por lo q[ue] dize el poeta: “*Crescit amor numi qua[n]tu[m] ipsa pecunia crescit*”. Él no tiene el amor q[ue] a todos deue, pues no da de lo q[ue] Dios dado le ha para poder remediar aquel mal de la pobreza, q[ue] la dio para prouar la paciencia, q[ue] sana qualquier dolencia causada del pecador, que médico es el Criador, que en la piscina se vio la llaga y medicina.

Dixo el Duque:

—Lo q[ue] se pierde de mastre Çapater no se cobrará por ningún bachiller, aunque fuesse Molina. Respondió mastre Çapater:

—Nunca vi mejor Molina, q[ue] tan bueno es su saluado q[ue] se salua por harina.

Dixo el bachiller:

— Vos y Iuuenal, con el bien dezís del mal.

El Duque atajó este satýrico palacio y dixo:

—Dezime, ¿qué os parece de vna condición perezosa que se descuyda de lo que deuría tener cuydado para no verse juzgado? Y dezid los dos primero, el Çapater y Molina, pues dará tan buena harina q[ue] el çapater auisado no la terná por saluado.

Respo[n]dió Molina:

—Dixo Aníbal, quando Quinto Fabio Máximo romano se ho[n]rró dél con sus mañas: “*Et Romani suum Anibalem habent*”. Esto se puede dezir por vuestra Excellencia desta manera: “*Et Valentini suum [gij-r] Iuueualem habent*”.

D. — Vaja fora lo llatí, que mon marit no [h]y entra acá, qu’es tan verbós, q[ue] si no parla [e]stà rabiós, q[ue] yo’l sent ja rosegant lo llatí q[ue] estan parlant.

C.— Muger, *quid mihi aut tibi?* Esso q[ue] dezís de mí, deuéys vos hazer aquí, q[ue] roéys de rabiosa toda cosa.

D.— Señor marit, de quant ençà parlau llatí? Don Anton lo us fa parlar, qu’es lo vostre familiar.

Dixo mastre Çapater al Duque:

—Señor, en la condición perezosa que vuestra Excellencia manda q[ue] yo hable, ☞ “nadi se deue enojar de lo q[ue] es de aprouechar”. En los príncipes hallo yo q[ue] la condición perezosa es muy dañosa. Y para bien gouernar a sus pueblos, deurían ma[n]dar tener siempre en su corte vn embaxador por parte de su república; y vn juez de residencia continuo dél en ella, para q[ue] del embaxador siguiesse mejor lo q[ue] ha menester su tierra si está mal gouernada, y del juez de residencia fuesse remediada, informando a su príncipe para q[ue] diesse la pena condigna a quien la meresce, por q[ue] no se la den a él de perezoso en el otro mu[n]do, que Iesu Christo nuestro Redemptor no rehusó qualquier trabajo para redemirnos.

Dixo el Duque:

—No he oýdo mejor lición para bie[n] gouernarse los príncipes, que si esto se hiziesse como deue, muchos se saluarían que se pierden. [gij-l] Dezidme, ¿qué os parece de la co[n]dición parlera?

Dixo don Luys Milán:

—Señor, la condición parlera se dize ventera, por ser llena de viento, q[ue] la verbosidad es enemiga del buen hablar. Y para ser vno bien hablado, si a vuestra Excelle[n]cia le parece, deue tener estas partes: estar sie[m]pre en su pensamie[n]to, para pensar antes q[ue] hable si es bueno o malo lo q[ue] quiere hablar, q[ue] después de mal

hablado si se ha de remediar, se verá ser remendado. Y para guardarse de errar, solo en lo q[ue] sabe deue hablar, so pena de ser tenido por nescio o loco o atreuido. También deue considerar cada vno para lo q[ue] es bueno en la conuersación, porq[ue] hay vnos q[ue] son buenos solo para recitar, y quie[n] no fuere para más, recite lo q[ue] haurá oýdo o visto o leýdo, por no ser tenido en menos si habla más de lo deuido. Otros hay que saben inue[n]tar razones, y quien tal gracia tuuiere, no lo deue[n] atajar, pues desobliga a quien lo oyere de hablar. En ningún tiempo ni lugar deuen estoruar a la persona que habla si es para dexarle hablar, que es vna licencia q[ue] descubre muy licenciado a quien se la toma, ☞ “que la mala cria[n]ça es “gastabuenos” y la buena “adoba malos”.

Dízese vna razón de don Herna[n]do de Áualos, marqués de Pescara, q[ue] fue tan excelle[n]te cortesano como guerrero, pues tanto ve[n] [giiij-r-/a r/] -ció con auisadas palabras como por armas. Fue tenido por tan sabio y valeroso, q[ue] con su fama venció el gran Antonio de Leyua al rey de Francia, vna jornada q[ue] los franceses le tenía[n] banderas dentro Pauía, y valióse con vna [e]stafeta q[ue] hizo entrar corriendo por Pauía, diziendo: ‘¡Victoria, victoria! ¡Que el marqués de Pescara ha vencido a Lançon y viene en vuestro socorro!’. Q[ue] puso ta[n]to temor en los enemigos como esfuerço en los españoles, pues vencieron a los franceses. Solía dezir este inuencible capitán cortesano, q[ue] la obligació[n] de hablar es vna pesada carga. Y qua[n]do alguno habla[n]do bien desobligaua de hablar, no solo deuría[n] callar y escucharle, mas hazerle gracias, como hizo vn portugués a vn castellano co[m]petidor suyo, q[ue] no le daua lugar q[ue] hablasse dela[n]te la dama que seruía[n], y dixo: ‘Portugués, ¿por qué no habláys?’. Y él le respondió: ‘*Castelau, heu vos faço gracias, q[ue] faláys por los dos; e vos agradesceyme que amo por mi e por vos*’.

D. —Mejor estoy con el portugués, q[ue] el callado amor muy mejor es.

C. —Y si algo quieren demandar, ¿han de callar?

D.—A quien pide lo qu’es malo, dalle del palo.

C.—Y si meresce del pan, ¿qué le darán?

D.—Si [h]a de ser para casar, deste pan le pueden dar.

C. —¿Y si no’s casamentero?

D. —Ame, sirua y sospire, q[ue] vn amor muy verdadero, vn ‘no’ [giiij-l] suele boluer ‘sí’, q[ue] diziéndoles de no, a muchos casados vi que la ve[n]tura los casó.

C.— Señora, no[m]brarse deuría doña Esperança, pues que la da.

D.— Y vos don Desesperado de Malhablado.

C.—¿De no dar nada estáys enojada?

D.—Jugador de passa passa deuéys ser.

C.—Esso mismo soy, señora, pues me dezís ‘passa passa’ en malhora.

D.—A Dalmau me semejáys, que figura por punto mostráys.

C.—Mas antes he mostrado el punto, pues en tal punto he venido, que la tengo retratada en mi posada.

D.—¿Quién os ha dado lice[n]cia de retratarme?

C.—El que a vos os dio poder para matarme, qu’ es vuestra gran hermosura, q[ue] en vella vi su pintura en mí pintada, por ydea aposentada.

D.—Hablad alto q[ue] nos oygo lo q[ue] habláys.

C.—Alto hablo, pues no’s baxo si no lo q[ue] me abaxáys.

D.—Altibaxo deuéys ser y no brocado, pues andáys desuariado.

C.—Alto es todo el amator, quando no’s baxo su amor.

D.—Callad vn poco, q[ue] dirán, si hablar os oyen, q[ue] soys loco, q[ue] por no dar a ente[n]der que os atreuéys, dissimulo lo q[ue] hazéys, ☞ “que vn bue[n] dissimular vale más q[ue] mal hablar”.

Dixo el Duque:

—Mal estoy con la parlería inco[n]siderada, q[ue] bestia es desenfrenada. Nasce desta mala madre vna peor hija, no[m]brada Verbosidad, y los q[ue] la tienen, para no ser enojosos de verbosos, deurían tener en [giiij-r] su memoria vna recámara de muchas diuersidades de razones, tomadas de lo mejor q[ue] leen y oye[n] y veen, ☞ “que sin leer, oyr ni ver, no se puede bie[n] saber”. Y hazié[n]dose auisados desta manera, la le[n]gua verbosa se conuertirá en sabrosa y será muy bie[n] oýda, hablando como sabida. Pues sea la conclusión q[ue] la parlería inco[n]siderada no deue ser creýda ni escuchada, si co[n] arte no se hiziere auisada, ☞ “que tanto cansa vn verboso alocado, como desca[n]sa vn hablador auisado”.

D.— Mala estoy de vnos requiebros largos, q[ue] riuetes viejos son.

C.— Serán de mi co[m]petidor, q[ue] viejo muestra ser su amor.

D.— Guardad q[ue] no sea[n] vuestros, q[ue] a ropaejeros han apodado vuestros amores, q[ue] de viejos amadores tomáys cuentos, pues de largos paran siempre en descontentos.

Dixo el bachiller Molina:

—Señor duq[ue], a xaraues apodo a los malos amores q[ue] mueuen malos humores, si se dicen fuera tiempo y lugar, q[ue] a vezes suele[n] matar de frialdad. Purgallos luego es sanidad, y la purga deuría ser despedirles con este cantar: “No me

serváys cauallero, ýos con Dios, q[ue] purgada estoy por vos”.

C.—Señor bachiller, ¡a vos [h]auemos menester! Sarnoso soys en amores, q[ue] rasca[n]do sacáys sangre con humores. Mejor sería que preycássedes las leyes q[ue] se han hecho en la “salacorte” para q[ue] no se pierda el amor, que [giiij-l] no hazeros purgador co[n] tales purgas y xaraues q[ue] sea despedido el amador de su amada. Guardaos d’aquel refrán q[ue] dize: ☞ “El que haze cudolete le meresce en su posasada”.²³⁵

IV.2. Justificación de la obra

Dixo el Duque:

—Don Luys Milán, ¿en qué pu[n]to tenéys el *Cortesano*, q[ue] las damas os mandaro[n] hazer?

C.—Señor ya [e]stá hecho. Y heme visto en vna gra[n] batalla por defendelle de quien vuestra Excellencia oyrá. La noche passada, antes del día, salí al ca[m]po para ver en el curso de las estrellas si ternía contrarios mi libro. Y buscando mi strella, q[ue] es el planeta Març, vi q[ue] muchos cometas estauan encarados contra él con vnas colas de fuego, y él echaua tan gran resplandor q[ue] en vn quarto de hora desaparesciero[n] sus contrarios por tener dominio sobre las batallas. Este curso señalaua que los cometas era[n] imbidiosos, q[ue] sie[m]pre señalan mal, y si no se ha de seguir en la persona q[ue] ha nascido debaxo el planeta Març, él se opposa dela[n]te dellos y queda vencedor. Este planeta, por ser mi [e]strella, señaló ser mi libro, q[ue] será vencedor de sus embidiosos, pues ☞ “señala el cielo quien bien o mal terná en el suelo”. Y trasportado todo en este curso, vine a parar en vnos campos solitarios, al pie de vn monte tan alto q[ue] parecía que llegaua al cielo, arbolado de marauillosos y odoríferos árboles, do[n]de vi vna hermosa nym [gv-r] -pha estrañame[n]te vestida, con vna ropa de color de cielo, y por guarnición al entorno traía el arco Hiri, con vnas letras de oro por toda ella q[ue] dezían: ☞ “El arco Hiri y la Verdad salen por seguridad”. Admirado de ver tan estraña belleza, la saludé y dixe: ‘Señora, pues fuy venturoso para veros, séalo para conoceros, q[ue] ya lo querría, pues asseguráys de tristura, como haze el arco Hiri q[ue] asegura’. Respondiome: ‘Yo soy hija de la Razón, la Nympha de la Verdad, y somos del alto Dios, a quie[n] seruimos las dos. Sígueme, q[ue] para tu bie[n] he venido’. Tomome de la mano

235.posada

y subimos a lo más alto deste monte, donde vi vna muy hermosa plaça con vna çerca torreada de [e]straña y muy fuerte fina piedra, grauadas vnas letras por ella que dezían:

In Ratione fortitudo.

In fortitudine Ratio.

En medio desta plaça estaua vna Casa-fuerça Real, toda labrada de la misma piedra de la çerca. Las cubiertas era[n] de oro de martillo y los suelos de plata, labrado todo de marauillosos esmaltes y figuras de notables varones q[ue] en este mundo tuieron gran verdad y fe. Tenían debaxo sus pies muchos embidiosos en figura de perros, que son los animales que más embidia tienen. El nombre desta marauillosa casa [gv-l] estaua en la puerta del entrada, intitulado con este letrero:

Domus Rationis, vbi Residentia datur.

La Nympha de la Verdad me entró en vna sala, donde la Razón estaua sobre vn trono real, q[ue] por estar donde reynaua, tenía debaxo sus pies a la Volu[n]tad, su enemiga, en figura de vna cortesana mundanal, vestida de tornasol, con este letrero en sus manos que dezía:

Sine Ratione voluntas sub pedibus eius.

En vella me arrodillé a sus pies, y pedile la mano para q[ue] me la diesse de corrección, si mi *Cortesano* la merescía en la residencia q[ue] tomar me quería, que la Nympha me dixo hauerlo procurado contra embidia y su pasión, por q[ue] en mí no se perdiessse, si la tengo, la razón. Y esta reyna q[ue] la representaua me dixo estas palabras: ‘Yo te hize venir para tomarte la residencia q[ue] te conuiene dar, por q[ue] no te la tome quien no la puede tomar, ☞ “que de razón solo juzga la razón”. Mucho holgaré que me digas la intinció[n] y obra de tu *Cortesano*, pues sé la de los que te van a la mano, que son el Imbidioso y el Ignorante y el Loco, q[ue] ya entran a co[n]tradezirte, q[ue] es el oficio dellos. Ten pascencia y reposo, ☞ “que mejor es [gvj-r] embidiado que embidioso” ’.

El primero q[ue] entró fue el Embidioso, en figura de vn viejo muy arrugado de color de alacrán, mira[n]do de cola de ojo como a traydor, con vna ropa toda de lenguas

de fuego, y vnas letras al entorno por guarnició[n] que dezían:

*Ponan solium meum super astra coeli
& similis ero Altissimo.*

Luego después entró el Ignorante, en figura de vn sordo que no gusta de lo que no siente, con vna ropa de muy grossero paño y vn mote en vn sombrero que dezía:

Nescio vos.

El postrero que entró fue el Loco, en figura de vn hombre desnudo desuergonçado, con vn letrero en sus manos diziendo:

Quod abeo vobis do.

Mándome la Razó[n] que yo hablasse primero, y dixé:

—Embidoso, dime, ¿q[ué] ha de tener vn libro para ser qual deue?

Respondiome:

—Ser bueno.

Yo le dixé:

—¿Mas pense q[ue] ser malo! Tanto se dixeran el Nescio y el Loco de tus hermanos.

Respondieron:

—¿De qué te marauillas? ¿De [h]auerte dicho la verdad nuestro hermano?

Y leuantaron vna gran risa que bien parecía de quién era, y díxeles:

—Yo's respondo con lo que dixo vn philósopho a vn amigo suyo q[ue] le dezía q[ue] entrassen en vna casa. Respondiole el phi [gvj-l-/a r/] -lósopho: 'Yo no entro en casa que se sienten las risas del cabo de la calle'. Y bolviendo a ti las razones, Embidoso, sabrás q[ue] para bien juzgar ha de saber el q[ue] juzga las partes que deue tener lo juzgado para ser bueno. Y si tú las supieras, respo[n]dieras a mi pregunta q[ue] quatro cosas hauía menester vn libro para ser bueno:

La primera q[ue] ha de tener, ser útil, porq[ue] todo lo q[ue] hay en el libro pueda aprouechar para lo q[ue] es hecho, como hallarán en este tu embidiado, q[ue] tiene muchas se[n]tencias de philosophía, y muchas jocosidades y cuentos para aprobació[n] de razones. Tiene [e]stilos para saber hablar y escriuir a modo de corte, a quien yo he

querido tanto y imitar, q[ue] por la brevedad de palabras y la verbosidad que no tiene, será menester leerle a espacio y con atención, para mejor gustar lo q[ue] no se gusta sin pensar.

La segunda que deue tener, ser delectable, prosiguiendo de bien en mejor todo lo que tratare, por q[ue] no enfade y ponga gana de leerle muchas vezes, para q[ue] mejor quede lo bueno dél en la memoria del lector. Y por esto he tratado con diuersos lenguajes q[ue] a ti, Embidioso, te han hecho desle[n]guado, no mirando que muchos autores estrangeros lo han hecho, que no dizes mal sino por dezille de tu natural. [gvij-r]

La tercera que ha de tener, ser inuentiuo, para q[ue] no sea aborrescido por ladrón, si le hallan con el hurto en las manos, por q[ue] las tuyas no le açoten como a verdugo q[ue] por el mal uso no tiene piedad. Y esta es gran desuerguença del que haze con obras ajenas libro suyo, que por huyr de tus embidiosos açotes, me guardé de ser ladró[n], de la primera hasta la postrera letra deste libro, q[ue]s ta[n] libre sino de tu embidia, q[ue] no le hallará la Razó[n] ni la Verdad fuera de la hystoria, q[ue] no es hurto para q[ue] tú le puedas ahorcar.

La quarta q[ue] ha de tener, es arte, seruando las partes de la Rhetórica: tratar cada cosa en su lugar, principio, medio y fin, co[n] sus preparaciones y colores rhetóricos para autorizar lo q[ue] propone y acaba; poniendo gra[n] fuerça en las palabras atractiuas, para traer los ánimos a lo q[ue] el autor quiere. Esto es lo q[ue] ha de tener vn bue[n] libro y vn buen orador en el hablar y escriuir, q[ue] si tú lo tuuieses, no ternías de qué tener embidia, ☞ “que el embidioso muéstrase defectuoso y a su embidiado haze más auentajado”.

La intinció[n] mía en este *Cortesano* ha sido representar todo lo que en corte de príncipes se trata: diuersidad de lenguas, por las diuersas nasciones q[ue] suele tener; uso de todos los estilos, vsando del Altíloco [gvij-l] en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gouernar nuestra vida y estados; siruiéndome del Mediocre para las conuersaciones jocosas de graues cortesanos; exercitando el Ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores aliuian de las pesadumbres de los negocios y grauedades.

Yo pido de merced a quien leyere este libro, que mire la intinción de cada cosa para lo que fue hecha, que no ay baxedad mal dicha, si [e]stá como deue. O para alegrar y diuertir d’aquello que tura[n]do mucho enfada, o para hazer preparaciones, que de las burlas se saquen prouechosas veras. Y si no saben juzgar, pidan lo que ignoran a quien lo entiende, por que les pueda aprouechar para no dexar de leer y más saber.

Mandó la Razón al Embidioso que hablasse, y él queria y no sabía, q[ue] contra

Razó[n] no podía ni acertaua, que era señal que hablaua contra verdad: ☞ “*Quia fortior est veritas*”. Y visto la Razó[n] el effecto que haze la verdad, q[ue] turba los sentidos a sus contrarios delante della, hizo parte por sí misma, para que la razón juzgasse quién la tenía, que tratando della, ☞ “la Verdad está agrauada si van contra la Razón, que madre y hija entrambas son”. Y el juyzio [gvij-l] que la Razón hizo fue auisar a todos que aprouechassen con estos presentes versos:

☞ *Carmina consonantia* ☞

duodecim syllabarum

In octaua rima

*Si de longe vides & profundus eris,
Respice per librum, eius Orizontem:
Vtilem suauem, gustabis hunc fontem,
Si liber in libro, te ipsum videris,
Synon, si non eris, agam tibi gratias,
Vlysses ne fias, in forma fallace:
Crede mihi, lector: audi, vide & tace
Quod tibi non velis, alteri non facias.*

☞ Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Ioan de Arcos. Corregida a voluntad y contentamiento del Autor.

Año M. D. LXI.

V[idi]t. Blasius Nauarro. [gviiij-r]

CONCLUSIONI

Nel nostro studio di *El cortesano* abbiamo cercato di fornire alcune nuove informazioni o approcci su alcune delle questioni meno battute o non sufficientemente studiate finora, e abbiamo anche cercato di gettare alcune ipotesi che portino, se non chiare, almeno a far luce sulle molte incognite che rimangono aperte e aleggiano sul testo. Lo scopo fondamentale di questo lavoro – e quello con cui abbiamo iniziato il percorso della nostra ricerca – è stato quello di calibrare e valutare, attraverso l'analisi di quanti più elementi possibili, se esiste una struttura sufficientemente elaborata e coesa che possa farci pensare a una composizione premeditata dell'autore quando compone un testo così complesso, quasi labirintico, anche se proveniva da pezzi precedenti. Pensiamo che attraverso queste pagine sia stato possibile verificare che, al di sotto della sua eterogeneità, l'opera di Luis Milán è una creazione pianificata dalle fondamenta e diremmo che fino ai suoi ultimi dettagli. La finta sprezzatura, l'apparente disprezzo per ciò che rifletteva, raccoglieva e scriveva, diremmo così «moderno», serviva come elemento retorico di modalizzazione discorsiva per proporre con intelligenza, saggezza ed eleganza, uno stile manierista o pre-manierista, raffinato, affettato, elitario e anamorfico, che probabilmente aveva sempre praticato e di cui sarebbe stato orgoglioso come artista.

Iniziamo col notare che *El cortesano*, come la critica letteraria e la storiografia hanno sempre riconosciuto, si pone come uno dei principali documenti letterari che possono illustrare —come un dipinto di Tiziano alla corte di Venezia o Ferrara, o uno di Velázquez a quella di Filippo IV— l'attività culturale della corte vicereale valenciana di Germana de Foix e del duca di Calabria nel primo metà del XVI secolo (1526-1550), uno dei principali centri di cultura e umanesimo in Spagna e in Europa.

Abbiamo seguito la nostra sintesi valutativa della conoscenza di Milano e del suo operato, cercando di descrivere le caratteristiche fondamentali del contesto della corte vicereale valenciana che descrive e in cui è trascorsa la maggior parte dei suoi anni, e di farlo nelle due fasi principali di questo. Di fronte all'immagine di Doña Germana de Foix come donna frivola ed estremamente appassionata di piaceri, che era quella che alcuni cronisti castigliani avevano disegnato, come Francesillo de Zúñiga (l'autore della caustica *Crónica burlesca del emperador Carlos V*), la storia rigorosa, dalla fine del secolo scorso, compresa la storiografia più legata alla revisione femminista, ha stabilito nuove linee che evidenziano e rivendicano la forza del suo carattere, la sua personalità e, soprattutto, la

sua ambizione culturale. Una vita culturale «esibizionista», se vogliamo, come la vede García Cárcel (1975: 14), che non toglie nulla al suo lavoro di divulgatrice e mecenate dell'arte. In questo senso, a nostro avviso, Doña Germana era, come dice lo stesso storico, il «funzionario ideale» (1975: 14), poiché il miraggio cortese che manteneva e difendeva camuffava la realtà sociale ed economica di una nobile rifeudalizzazione, ora al servizio del re, comune d'altra parte a quella degli altri regni europei.

Ferdinando d'Aragona, il più longevo duca di Calabria, che appare sullo sfondo in questa immagine presieduta dall'imponente Doña Germana, risulta essere un altro dei protagonisti de *El cortesano*. E il duca, dopo la sua morte nel 1538, si sposò nel 1541 con Doña Mencía de Mendoza, con la quale mantenne il vicereame fino alla morte del primo nel 1550. La figlia di Don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marchese di Cenete (figlio del famoso cardinale Mendoza e nipote del marchese di Santillana), un'altra delle grandi personalità della Valencia del XVI, sarebbe sopravvissuta al duca di Calabria quattro anni. E con esso inizia e culmina questa seconda fase, fondamentale per il consolidamento di molti degli aspetti del mecenatismo, dell'appropriazione e dell'irradiazione culturale dalla corte inaugurata da Doña Germana. Una fase, tuttavia, oscura o dormiente per quanto riguarda la nostra conoscenza biografica di Luis Milán.

Cerchiamo di prestare particolare attenzione, tuttavia, durante questo periodo centrale del secolo, alle trasformazioni che verifica lo sfarzo medievale quando diventa colorato cerimoniale rinascimentale, poiché entrambi avranno il loro riflesso nell'opera del poeta e musicista valenciano. L'iniziale ostentazione festosa, tra religiosi e corporazioni, liturgica e urbanistica, diventa un gesto di usurpazione, che diventa affermazione politica da parte del nuovo monarca delle corone di Castiglia e Aragona e imperatore del Sacro Impero dal 1520. Il sovrano renderà la sua corte complice e sottomessa quando si tratta di rappresentare spettacoli sontuosi, i cui temi ruotavano attorno alla sua persona, alle sue origini gloriose, ecc. Il potere monarchico aveva perfettamente colto l'influenza propagandistica della prodigalità pubblica —con sporadiche rappresentazioni teatrali— e li avrebbe trasformati cercando sempre di sottolineare la forza della sua egemonia centripeta. La magnificenza che fu concessa alle città come istituzione in un primo momento, eredità del potere urbano e civile consolidatosi nel tardo Medioevo, diventa, a partire dal XV secolo, un'autentica e praticamente esclusiva esibizione del potere reale.

In questo contesto, abbiamo cercato di riesaminare alcuni dati sulla biografia e la genealogia dell'autore di *El cortesano* i dati estratti dalla documentazione precedentemente riesumata e analizzata da storici e critici, oltre a quelli rivelati da un

testo rimasto ancora inesplorato, come il panegirico della casa milanese, *Della Casa Milano Libri Quattro*, ci permettono di delineare, con prospettive più ampie e complesse, tutta una rete di antenati nella famiglia Milano. Non solo erano nobili ad un certo punto imparentati con la potente famiglia dei Borgia, la famiglia che raggiunse due volte il Papato a Roma, ma combatterono per mantenere il loro status influente nelle diverse corti della dinastia aragonese. Luis Milán, il nostro autore, doveva essere consapevole della sua progenie, della casta da cui discendeva e alla quale apparteneva: esserne orgoglioso e rivendicare quell'attribuzione. Senza rivendicare esplicitamente quella nobile appartenenza, il suo esibizionismo artistico potrebbe essere stato un sintomo della sua convinzione che fosse possibile combinare, attraverso la cortesia, la nobiltà e le capacità tecniche e artistiche di un poeta e musicista.

Nel considerare l'analisi dell'opera, non potevamo accontentarci di seguire rispetto l'uso di etichette impressioniste, assegnate fin dall'Illuminismo, come «curioso», «raro», «magazzino», «imitazione», ecc. Ma non potremmo nemmeno limitarci a continuare ad adottarne di molto più ragionevoli come «dialogo» o «cronaca», senza contestualizzare queste generiche attribuzioni. Si preferisce partire dall'evidenza che, come dice Ravasini (2010a), l'autore si propone come personaggio immaginario, in una sorta di risorsa metanarrativa, che è al di sopra della cronaca e al di sopra del dialogo. L'opera, infatti, concepita a partire da quel protagonismo, si pone come una sorta di repertorio poetico, come un canzoniere dispiegato vertebratamente da un compilatore consapevole della sua opera, che si identifica anche con l'autore di molte composizioni. Questa sorta di «canzoniere personale» assume un'intera tradizione, quella dei suoi amici poeti (Juan Fernández de Heredia) e quella di molti altri, anonimi o meno.

Gli anni tra l'azione drammatica e poetica di *El cortesano* (c. 1535) e la sua pubblicazione (1561) vedono l'edizione di numerosi canzonieri: senza contare il fondatore, il *Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), con le sue costanti estensioni e ristampe nel corso del secolo, furono diffusi, tra gli altri, il *Cancionero de Juan de Molina* (Salamanca, 1527) [1952], il *Cancionero llamado Vergel de amores* (Saragozza, Esteban Nájera, 1551) [1950], il *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto* (Anversa, Martín Nucio, 1547-48; 1550 e 1555); la *Primera parte de la Silva de varios romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances que hasta agora se han compuesto* (Saragozza, Esteban Nájera, 1550), la *Silva de varios romances [...] agora nuevamente añadidos en esta segunda impresión...* (s. 1, Martín Nucio, 1550;

con numerose edizioni, fino al 1635), la *Segunda parte del Cancionero general* (Saragozza, 1552) [1956]. E, per dare un tocco finale a questa succinta selezione, l'anno dopo la pubblicazione di *El cortesano* viene pubblicato il più grande canzoniere bilingue (castigliano-catalano) del secolo, il *Cancionero llamado Flor de enamorados, tratto da vari auctores agora di nuovo per ordine copiato molto bello* (Barcellona, Claudi Bornat, 1562) [1954].

Nonostante tutti questi precedenti e il contesto lirico, nessun autore propone una linea autobiografica, nemmeno tacita (come potrebbero essere i libri di canzoni di Petrarca o Ausiàs March), come fa Luis Milán. Se invece guardiamo indietro alle opere prosimmetriche, a partire dalla *Vita nova* di Dante (1292-1294), che comprende 25 sonetti, 1 ballata e 5 canzoni, fino all'*Arcadia* (1504) di Jacopo Sannazaro, passando per il romanzo francese di *Aucassine et Nicolette*, altrettanto prosimmetrici, entriamo in approcci diversi, che non ci porterebbero da nessuna parte. Allo stesso modo, se dovessimo guardare alla splendida e ravvicinata pubblicazione de *Los siete libros de la Diana* (1559) di Jorge de Montemayor, sebbene ci aiuterebbe a comprendere le convergenze e le divergenze tra le opere di due musicisti e poeti ben dotati, perderemmo definitivamente i fili pseudo-autobiografici che percepiamo nell'opera di Milano e che sono lontani da quei fili che hanno guidato l'opera dal portoghese.

Si dirà che Luis Milán non solo raccoglie versi, ma altre unità, cioè scrive una buona prosa. Ed è vero. Ma, in più, incorpora, anche tacitamente, musica e rappresentazione, che ci obbliga a menzionare anche le rappresentazioni lirico-musicali, che saranno successivamente trasformate in operetta, opera, zarzuela, ecc. L'opera, nelle sue prime testimonianze, come musica teatrale o azione scenica armonizzata, cantata e strumentalizzata, può darci un'idea di cosa significhi un'opera sinfonica ampia e ambiziosa (al di sopra dello schema del libretto). Se oggi consideriamo la perduta *Dafne* (1597) di Jacopo Peri, o la successiva, *Euridice*, come le prime opere, e si riconosce che erano tentativi manieristi di rivitalizzare la tragedia classica in alcuni ambienti del Rinascimento fiorentino, diremmo che abbiamo nella *Maschera dei Greci e dei Troiani* un tentativo «operistico» incipiente. Ma ancora una volta è molto semplice e questa affermazione potrebbe essere fuorviante. È semplicemente curioso che la prima opera più famosa sia proprio un *Orfeo* (1607) (come Milano, «secondo Orpheo»), l'opera di Claudio Monteverdi.

Ovviamente, l'opera non è un'etichetta appropriata per *El cortesano*, se non come metafora (composizione «operistica»). Soprattutto, e senza contare l'anacronismo dell'uso

di quel termine, perché Luis Milán conduce il testo dalla linearità «testuale», e non dalla preminenza discorsiva musicale o narrativo-musicale. Lo conduce lungo i sentieri di una falsa autobiografia o di quella che oggi chiameremmo «autofiction». E si collega a una tradizione che, sebbene poetica, e anche lirica, era solo secondariamente musicale, come è successo con l'autobiografia di Juan Ruiz, l'arciprete di Hita. Il tono burlesco, l'ambiguità, la risata carnevalesca (ma non volgare) sono caratteristiche in cui *El cortesano* converge, in ogni caso, con la tradizione pseudo-autobiografica del *Libro del Buen Amor* e, oltre, con la satira menipea e, soprattutto, con la beffa picaresca del *Satyricon* di Petronio, con cui nasce proprio il *prosimetrum* di cui abbiamo parlato nella letteratura occidentale.

Tuttavia, potrebbe non essere così importante determinare il genere specifico di *El cortesano*, un'opera che, come quella dell'Arciprete di Hita, amalgamando così tante modalità, probabilmente sfugge a qualsiasi singola attribuzione. Accettiamo — parzialmente, non monoliticamente — certe caratteristiche dei dialoghi, delle cronache (o delle relazioni degli eventi), delle miscellanee, dei canzonieri o del teatro. Valorizziamo il lavoro da questa visione poliedrica che assimila molteplici particolarità. Pertanto, aspetti come quelli evidenziati dall'ibridazione lirico-musicale, dall'autobiografia o dal bilinguismo non saranno sottovalutati e potranno essere integrati in quella pluralità.

Un'altra questione che non potevamo ignorare nel nostro lavoro era l'estensione dell'influenza de *Il cortegiano* di Baldassarre Castiglione sull'opera di Luis Milan. Nonostante le evidenti somiglianze tra le due opere, a partire dal titolo, come riconosce l'autore valenciano, e continuando con la propedeutica comune, cioè dalla presentazione di linee guida di formazione per il buon cortigiano, le due opere hanno differenze fondamentali. L'opera di Castiglione definisce un modello ideale di cortigiano attraverso un dialogo teorico ma piacevole tra quattro personaggi: armi, lettere, raffinatezza, conversazione, ingegno, addestramento, urbanità, sprezzatura. Ma cerca un ulteriore ambito, poiché presenta il cortigiano come un ingrediente fondamentale nell'educazione del principe al buon governo e per ergersi ad esempio di virtù —escludendo soprattutto l'ignoranza e l'orgoglio— in un certo modo come faceva lo *specula principum* medievale. Questo modello teorico, così ben progettato, sarà esportato nel resto della letteratura europea (a partire dallo spagnolo, grazie alla traduzione di Boscán), rendendolo uno dei classici del Rinascimento. *El cortesano* di Luis Milán sembra, invece, la materializzazione pratica o la messa in scena, con un caso paradigmatico, degli approcci teorici del classico italiano. Considerando che il duca di Calabria è citato insieme alla

madre, Isabella del Balzo, nell'opera di Castiglione, l'accoglienza presso la corte vicereale fu ampia e l'incidenza profonda. Una semplice imitazione dell'opera sarebbe stata priva di significato, e ancora meno, se possibile, dopo la prima traduzione di Boscán nel 1534. Tuttavia, l'effettiva incarnazione di una parata coordinata di «cortigiani» valenciani, che si comportavano in modo intelligente e aggraziato, come richiesto da Castiglione, non solo sarebbe stata vista con occhi buoni, ma probabilmente incoraggiata all'epoca dal viceré e dalla regina.

Nella prossima sezione, dedichiamo diverse pagine a riflettere sul processo editoriale e su tutti i fattori che influenzano la pubblicazione de *El cortesano* nel 1561. In assenza di nuovi documenti biobibliografici su Joan de Arcos, ci affidiamo alle somiglianze tipografiche tra le sue impressioni e quelle della tipografia di Joan Mey e della sua famiglia. È più che plausibile che Joan de Arcos fosse legato alla stampa di Mey come apprendista, operaio o collaboratore occasionale. Ma, in più, dobbiamo contare sulla cerchia urbana, non solo cortigiana, ma borghese e persino ecclesiastica, che potrebbe favorire la pubblicazione de *El cortesano* e di altre opere autoctone in quegli anni. Da un lato, partiamo dall'interesse teatrale di Alfonso d'Aragona, duca di Segorbe e viceré di Valencia. I riferimenti nell'opera a sua moglie e ai suoi parenti sono chiare indicazioni che potrebbe contribuire e sostenere la stampa ad un certo punto.

D'altra parte, il cenacolo letterario della seconda metà del XVI secolo, con importanti rappresentanti come Jorge de Montemayor e Jerónimo Sempere, sembrano essere legato alla pubblicazione. Il primo pubblicò *Los siete libros de la Diana* in quegli anni (1549), nella stampa di Joan Mey, mentre Jerónimo Sempere pubblicò la sua *Carolea* (1560) nella stampa di Joan de Arcos. Sempere, insieme ad altri ecclesiastici e notai, poeti, traduttori, scrittori come Andreu Pineda, Jerónimo Oliver, Dionisio Clemente, ecc., formano una cerchia inquieta di notai e clero, intrecciando messaggi poetici —sonetti— di amicizia e collaborando reciprocamente. Inoltre, la pubblicazione delle opere appartenenti al cosiddetto «*Cançoner satíric valencià*», preceduta da Onofre Almudéver, ha offerto un'altra nuova connessione, legata questa volta alla tradizione letteraria valenciana, e in particolare alla letteratura satirica della metà del XV secolo. La strategia commerciale di Almudéver, studiata da Mahiques (2021), vicina alla tipografia Arcos, potrebbe aver influenzato il salvataggio dell'opera Milanese.

L'uso del valenciano in alcuni dei suoi personaggi, incompreso in aree monolingue, estraneo al vecchio Regno di Valencia, è quindi meglio compreso, come un compito coerente con quella tradizione salvata dal passato e ancora molto in vigore. Inoltre,

l'associazione tra la cosiddetta «letteratura matrimoniale» e alcune scene di *El cortesano* sosterebbe queste linee di connessione. Come suggerisce Martínez Romero (2010), questa «letteratura matrimoniale» è legata all'ascesa delle dottrine sulla morale femminile. Ricordiamo il caso di Juan Luis Vives e la sua *Instrucción de la mujer cristiana*, tradotta in spagnolo nel 1528.

El cortesano, sosteniamo infine, potrebbe essere stato pubblicato nel 1535, in coincidenza con le aspirazioni del duca di Calabria ad essere l'aiutante del principe Filippo II. Ma questa ipotesi è ancora ipotetica, come lo sono le ragioni che hanno portato Luis Milán alla sua pubblicazione nel 1561 —stampando la sua opera inedita e aggiungendo altre composizioni poetiche come canzoniere o repertorio poetico personale a imitazione della poesia del canzoniere— e lo scopo per cui lo stampatore e il libraio vendono questo lavoro collegato. Come abbiamo detto, alla tradizione valenciana della letteratura matrimoniale. Di conseguenza, la composizione di *El cortesano* non è solo poliedrica a livello testuale, ma anche nelle questioni relative al suo processo editoriale.

L'opera ha una grande varietà di influenze provenienti da altre tradizioni letterarie, tra le quali evidenziamo, senza contare i testi, che esaminiamo nella prossima sezione, la teatralità napoletana —che spicca nella *Fiesta de Mayo*—, la teatralità medievale catalana —con personaggi come il canonico Ester nella sua *farsa*—, la letteratura matrimoniale, come abbiamo appena commentato, la ricezione del mondo classico — la *Farsa de las galeras* —, ecc. Tutte queste influenze sono incorporate nel testo con competenza e, a volte, vera maestria.

* * *

La struttura esterna del *Cortesano*, sosteniamo, sarebbe stata definita in giornate, come quelli de *Il cortegiano*, come quelli del primo teatro rinascimentale, prima della prima scrittura —presumibilmente vicino al 1535—, ma la distribuzione dei contenuti in quelle giornate subisce un processo di rielaborazione prima della sua pubblicazione nel 1561. Questo spiega la disuguaglianza della Sesta giornata con il resto. Nel grafico seguente osserviamo le differenze di dimensioni di ciascuno dei giorni, in base alla lunghezza del testo:

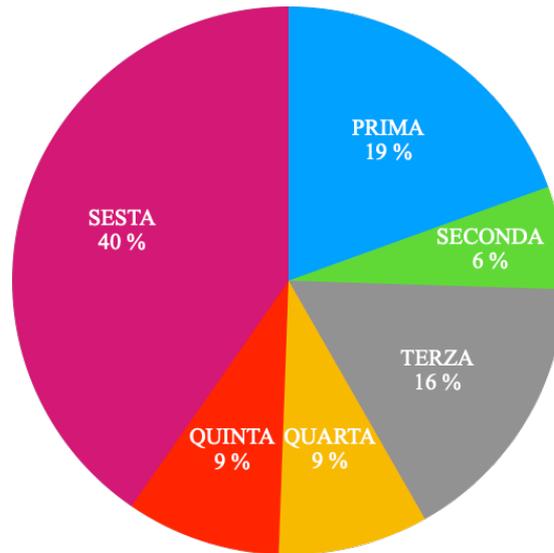


Grafico 5. Grafico delle percentuali delle giornate del *El cortesano* (1561) di Luis Milán. Elaborazione propria.

Dalla descrizione sequenziale della conferenza abbiamo notato che la disparità tra loro era evidente e questo grafico tradisce quella disuguaglianza. La Sesta giornata rappresenta quasi la metà dell'opera completa di *El cortesano*, il che significa che è la giornata che più probabile ha subito un maggiore processo di rielaborazione. Quest'ultima giornata è gravata da una sovrabbondanza di sonetti nella prima macrosequenza (I.2), che sbilanciano il testo; allo stesso modo, il passaggio da una composizione all'altra non è sufficientemente giustificato, poiché spesso avviene senza l'intervento dei personaggi: in particolare, alla fine della sequenza II.2 (*Leyes de amor de Valencia*) e all'inizio di II.3 (*Escaramuzas de hombres y mujeres*). Si tratta di fattori verificabili, che rafforzano l'idea di rielaborazione.

Inoltre, consideriamo, dalla distribuzione percentuale quasi identica la Quarta giornata e la Quinta giornata, se la *Fiesta de mayo*, che è preceduta e direttamente collegata al *Cartel de Mirafior de Milán* e all' *Aventura del Monte Ida* —situata nella Terza giornata— non avrebbe potuto essere trasferita alla Sesta giornata nello stesso processo di rielaborazione. In questo modo, Luis Milán avrebbe voluto sfruttare il suo repertorio poetico per unire altre due giornate, con scene comiche (poiché le sequenze iniziali della quarta e della quinta giornata corrispondono alla stessa azione): la *Montería* (Quarta giornata), che avrebbe potuto preparare per essere letta in un altro momento e il «Palacio tan avisado», una serie di motti che avrebbero potuto essere elaborati in precedenza (Quinta giornata). Sugeriamo, quindi, che lo stato iniziale dell'opera di Milano

contenesse quattro giornate, a imitazione dei quattro libri de *Il cortegiano* di Baldassarre Castiglione. È probabile che, prevedendo la possibilità di pubblicazione, l'autore abbia visto l'opportunità di ampliare l'opera, aggiungendo contenuti poetici della sua produzione letteraria composta nel corso degli anni.

L'aspetto del personaggio di Maestre Zapater, dalla Quarta Giornata, essendo un personaggio caratterizzato dai suoi prolissi discorsi di natura cervellotica, enciclopedica e morale, che si scontrano con il dialogo dinamico delle giornate precedente, potrebbe rafforzare l'ipotesi della rielaborazione e ristrutturazione *in corso* dei contenuti dell'opera. Forse Luis Milán voleva accentuare simbolicamente la differenza tra le due fasi vissute dalla corte vicereale, la seconda delle quali sotto la protezione di Mencía de Mendoza, ricorda quel discepolo di Luis Vives, lontano dalle presunte frivolezze di Doña Germana. Lo spirito controriformista del Concilio di Trento (1545-1563) può anche aver incoraggiato lo spirito di alcune delle elucubrazioni di Zapater, anche se è vero che non raggiungono troppo l'altezza concettuale né pretendono di essere polemisti.

Allo stesso modo, abbiamo evidenziato la presenza dello scapolo Juan de Molina nelle Quinta e Sesta giornate e il rapporto con il viceré Alfonso de Aragón, duca di Segorbe e viceré di Valencia nel periodo di pubblicazione di *El cortesano* (1561) di Luis Milán. Quest'ultimo, un combattente di spicco nella guerra delle Germanie, aveva vissuto vicino alla figura del viceré in quel momento, Rodrigo Díaz de Vivar (il padre di Doña Mencía de Mendoza), e Molina gli aveva dedicato il «Prohemio autorial» della sua traduzione dei *Triunfos* di Appiano Alessandrino (1522), dove sono riassunti, interpretati da Rodrigo Díaz, le gesta principali delle Germanie, e cinque anni dopo gli aveva dedicato anche la traduzione del *Libro de los dichos y hechos de Alfonso de Aragón* di Antonio Beccadelli (1527). Nel *Cortesano* sono menzionati parenti diretti del viceré, come nel caso di Juana de Cardona, sua moglie, e altri, come Sancho de Cardona e Ruiz de Lihory, ammiraglio d'Aragona. Non c'è dubbio che la pubblicazione di un'opera con questi riferimenti familiari interni sarebbe al gusto di un viceré che presumeva di avere interessi artistici e letterari. La sua presenza nel libro era un altro modo per nobilitare la sua persona e un'esibizione del prestigio del suo lignaggio. Insomma, tutte le ipotesi sollevate ruotano attorno e a favore di una creazione letteraria coerente, ma mutevoli e successivamente adattate, non sappiamo attraverso quante fasi, per la sua tardiva pubblicazione.

* * *

A livello macrosequenziale, definito dalla Presentazione e applicato in tutta la tesi, tutte le azioni dell'opera sono classificate e definite come «pratiche sceniche cortesi» o «pratiche nobili» a seconda dei personaggi e della posizione della sequenza. Ognuna delle sequenze – azioni – che Luis Milán progetta per il suo *Cortesano* riflette in modo più o meno idealizzato i modi e i costumi della corte vicereale valenciana e la nobiltà di quel momento. In questo modo, ognuna di queste azioni ha un regolamento interno, con una propria codificazione conosciuta e assunta dai cortigiani e dai viceré, di cui Milano approfitta per la sua «tappa» o parata letteraria.

I sociogrammi inclusi nell'analisi descrittiva hanno esposto i legami delle relazioni tra i personaggi. Il Duca e la Regina spiccano come i più rilevanti, seguiti da Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Francisco Fenollet e Diego Ladrón; quindi, i viceré e i quattro cortigiani principali. Maggiore è il legame con i viceré, maggiore è l'importanza all'interno della corte, ed è evidente che il matrimonio di Juan Fernández de Heredia e Jerónima Beneito aveva un posto privilegiato, che è evidente nel numero molto elevato d'interventi.

Per quanto riguarda il livello microstrutturale, se abbiamo guardato agli interventi abbiamo scoperto che c'è la voce di un unico narratore extradiegetica, in stile indiretto, ma alcuni personaggi prendono il comando dell'azione, così come la voce: prima, il personaggio-autore Luis Milán, e poi il duca di Calabria e la regina Germana stessi. Analizzando sequenza per sequenza, scopriamo che questo potere è anche delegato e concesso in alcune occasioni a certe donne, come nel caso di Leonor Gálvez —nella sequenza I.2. della Sesta giornata— quando chiede la recitazione di sonetti a Luis Milán.

Il grafico seguente, basato sui diversi interventi, conferma il ruolo attivo delle donne all'interno dell'opera. Osserviamo la differenza negli interventi tra personaggi femminili e maschili per giornata:

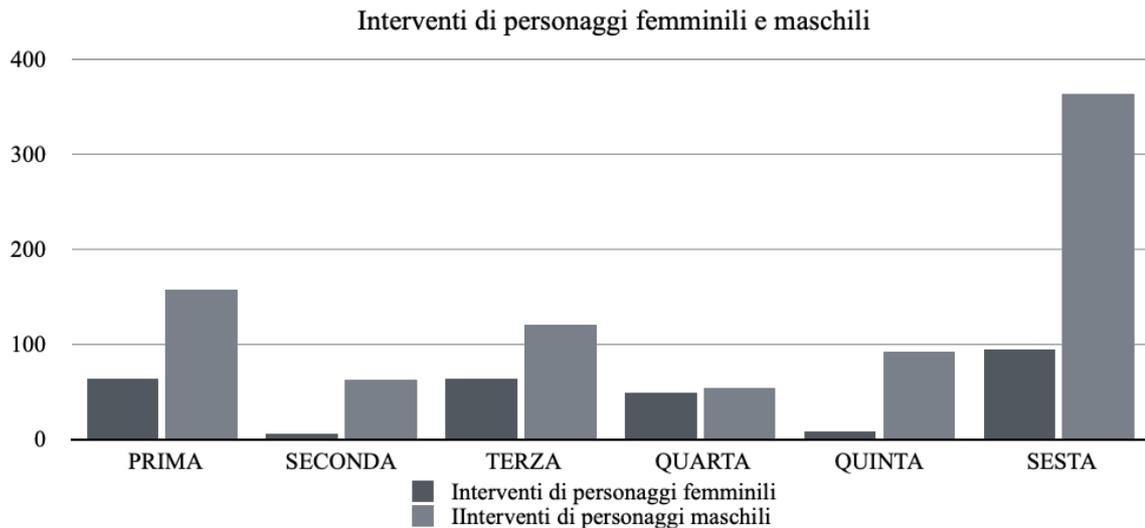


Grafico 6. Grafico degli interventi di personaggi femminili e maschili di *El cortesano* (1561) di Luis Milán. Elaborazione propria.

Evidenzia la quasi totale uguaglianza degli interventi di entrambi i sessi nella Quarta giornata, così come l'alta presenza, simile, nella Prima e sostenuta nella Terza giornata, con più di cinquanta unità in ciascuna. Alla Sesta giornata ci sono quasi cento unità di voce femminile, ma il ruolo monopolizzante della voce di Milán fa apparire la proporzione non così squilibrata. Questo ruolo attivo delle donne era evidente anche ne *Il cortegiano* di Castiglione (1528), ma non con questo numero schiacciante di personaggi e voci femminili, né con un numero così elevato di interventi. È un altro aspetto che contraddistingue l'opera milanese, dove si conferma la volontà dell'autore di riflettere la presenza, per nulla subordinata, di figure femminili di corte, dando loro una partecipazione attiva all'interno della narrazione e dell'espressione verbale.

Un altro aspetto importante a livello microstrutturale è la diversità dei registri, tra il socioletto e l'idioletto, fornita dalla storia di Luis Milán. Lui stesso ci avverte sulla varietà di usi, a seconda dell'occasione, giustificati dall'eterogeneità dei personaggi. È interessante la particolarità e il contrasto prodotti dall'intervento di nobili e re che dialogano — interagendo — con i loro paggi e servitori, così come quello dei servi dei nobili, come Martineta o Marimancha. Questa dualità di mondi sociali, tipica del teatro rinascimentale di tutto il secolo, esisteva già in opere che vengono ripetutamente citate nell'opera di Milán, come nel caso de *La Celestina* o delle farse di Lope de Rueda. Personaggi come l'atto di Canonge Ester e le loro voci risuonano con gli echi della teatralità medievale catalana, di un profondo carattere satirico, come abbiamo analizzato nella sezione dedicata alla *Farsa* della Quinta giornata. L'uso del valenciano, nella

presentazione diglossica, è stato approvato dal teatro castigliano (*La Serafina* de Torres Naharro) o portoghese (Gil Vicente), ma ancora di più, come Sánchez Palacios (2015) ha studiato in profondità, da opere come *La vesita* di Fernández de Heredia, con cui *El cortesano* condivide un gran numero di somiglianze, incluso il nome di alcune delle cameriere, o il canzoniere di *Flor de enamorados*, che mostra il dominio sociale del vernacolo, nonostante il processo di graduale castiglianizzazione imposto dal prestigio sociale della lingua straniera.

Proseguendo nel campo del microstrutturale, evidenziamo nel nostro studio la presenza di pattern che permettono di riprodurre la stessa o simile serie di interventi. In questo modo, le forme fisse più ripetute sono le conversazioni tra signore e signori e la seriazione della stessa unità lirica in una sequenza (ad esempio, i «*Copos de amor*» in terzine nella Prima giornata). Questa riduplicazione con schemi conferma la precedente pianificazione dell'opera, ma si presenta anche come una risorsa per darle dinamismo, sia nell'azione che nel dialogo.

È vero che l'opera è dotata di una forte coerenza, che fornisce la voce narrante esterna che si identifica con il protagonismo interno di Milán, ma l'abbondanza e l'ibridazione dei generi ostacola la comprensione e il significato, almeno agli occhi del lettore di oggi. Riguardo a questo ibridismo, concludiamo con l'evidenza che la commistione generica è conseguenza di una volontà unificante e comprensiva delle mille sfaccettature dell'arte verbale, ma anche dell'ambiente letterario di rinnovamento poetico che fu vissuto nella prima metà del XVI secolo. Non doveva esserci una tale complessità o eterogeneità per i lettori ideali di quel tempo. Se accettiamo che una notevole quantità di materiale poetico sia incorporato nel processo di rielaborazione, è comprensibile che questo maggiore ibridismo produca una conseguente perdita del senso armonico dell'opera, specialmente nella Sesta giornata. Tuttavia, la mescolanza letteraria, il *variato controllato*, al di sopra della formazione da elementi di specie diverse, uno degli ideali del Rinascimento, come Pinciano definirà alla fine del secolo, tra gli altri aspetti, giustifica e sostiene la singolarità del *Cortesano*, sebbene all'interno di canoni di ortodossia retorica.

La seconda parte della tesi ha cercato di raccogliere e ordinare unità letterarie catalogate, cercando di studiare più specificamente alcune di quelle che abbiamo ritenuto più rilevanti. Per questo abbiamo stabilito fin dall'inizio una serie di divisioni, la prima a livello generico —lirico o narrativo—, la seconda con la divisione in sottogeneri. Nel caso della lirica troviamo fino a dodici diverse unità, che sono quantitativamente riassunte nel seguente grafico:



Grafico 7. Grafico degli numeri d'interventi lirici di *El cortesano* distribuiti per genere. Elaborazione propria.

Ciò che questo grafico dimostra è la pluralità e la diversità delle forme metriche e strofiche che coesistono nel *Cortesano* che riflettono il gusto poetico ampio e diversificato in questo periodo del primo Rinascimento. Distici (gruppo eterogeneo), motti / invenzioni e ottave sono le unità liriche con il maggior numero di esempi. Distici, motti e ottave sono generi comuni e dominanti nei testi ispanici. L'inclusione di sonetti (fino a 45) può dare la falsa impressione che Milán abbracci influenze italiane (come Garcilaso o lo stesso Boscán che traduce Castiglione), ma dopo aver analizzato alcuni di questi sonetti, e seguendo l'analisi di Ravasini (2010a), deduciamo che Luis Milán si avventura nel genere con curiosità, soprattutto armonica e musicale (vedi le notazioni che dà sul numero di sillabe degli emistichi di ogni sonetto). ma conserva lo stile poetico legato alla lirica di canzoniere e alla tradizione ispanica nella maggior parte delle poesie. Suppone, quindi, un primo approccio al genere che sarà decisivo in altri autori, ma la sua radice era la lirica di canzonieri (il *Cancionero General* del 1511), la poesia di Castillejo, la dinamica delle egloghe di Juan del Encina e il teatro di Torres Naharro e Lope de Rueda, ecc. Un altro punto a favore dell'attribuzione di Milan a questa poesia vernacolare sarebbe l'influenza dei testi popolari tradizionali, tra cui il romanticismo e compresi i giochi, tra popolare ed elitario (come *Toma, vivo te lo do*). La ricchezza lirica delle composizioni di *El cortesano* riflette, quindi, una ricca conoscenza da parte dell'autore della tradizione provenzale e, soprattutto, del canzoniere tradizionale e della lirica popolare in castigliano. Ma anche della lirica tradizionale valenciana —si nota in presenza delle «*cobles capcuades*», che troviamo solo nelle «barzellette» castigliane ed

eccezionalmente in alcune commedie— e, più tenue e lontanamente, della lirica petrarchista.

Per quanto riguarda le unità narrative, le abbiamo segmentate in cinque gruppi (cinque sottogeneri), tre dei quali corrispondenti a quelle che all'epoca venivano chiamate le «storie», ma che abbiamo preferito chiamare narrativa breve. Glosse e paremie fanno parte di diverse espressioni di prosa. E abbiamo cercato d'includere e ordinare in qualche modo —un compito quasi impossibile— i giochi di parole. Nel grafico seguente osserviamo la distribuzione del numero di unità per ciascuno dei sottogeneri narrativi:

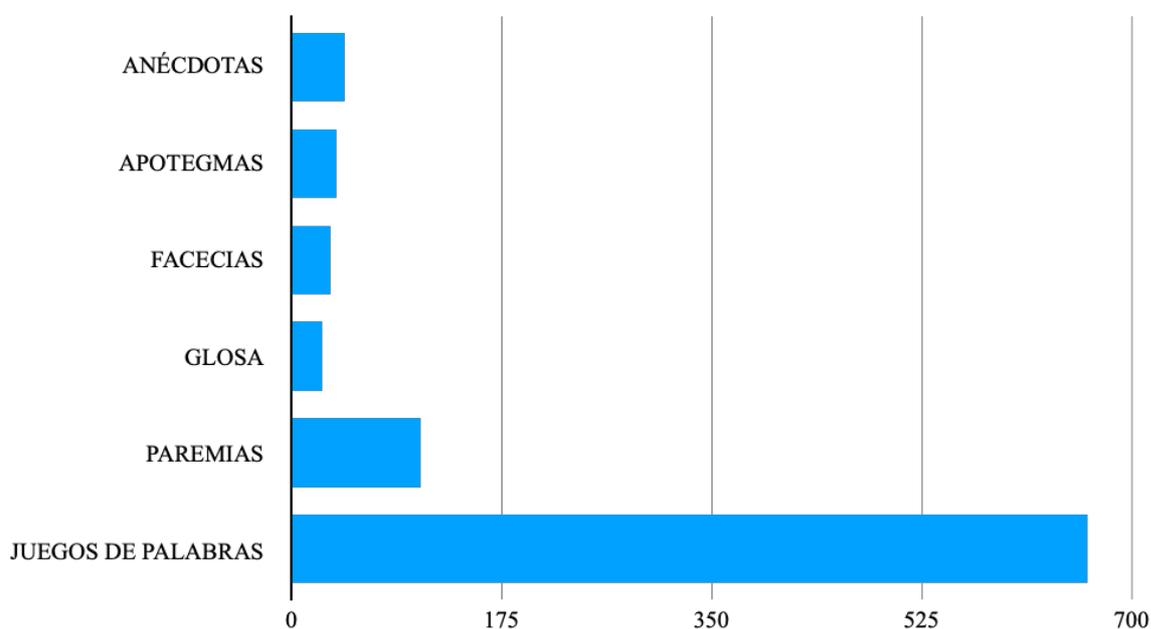


Grafico 8. Grafico degli numeri d'interventi narrative di *El cortesano* distribuiti per genere. Elaborazione propria.

Nel caso delle unità narrative, il maggior numero corrisponde, come previsto, ai giochi di parole; in secondo luogo, dalle paremie. È logico che abbiamo già notato questa contraddizione tra l'effimero (lo sfogo verbale) e il permanente (la massima del valore universale), presentando unità di prosa così disparate.

Seguendo i precetti rinascimentali di *Homo ludens e ridens*, Luis Milán utilizza una serie di risorse retoriche e giochi concettuali che utilizza per arricchire lo stile letterario e dare energia all'azione, con l'unico scopo apparente d'invitare il lettore a partecipare al godimento infinito della sua baldoria discorsiva. Milán usa —e abusa, dalla nostra percezione dell'armonia stilistica— come nessun altro nel suo tempo le risorse del *cursus*

della prosa. Acutezza e arguzia gli servono a mantenere una tensione nella percezione del discorso in prosa, cercando di giocare all'infinito, virtuosamente e periodicamente (per il lettore di oggi, esasperante) con il ritornello delle rime verbali. Era impossibile a priori oggettivare i dettagli di questi giochi verbali: abbiamo provato e riconosciamo un certo fallimento. Ma almeno quel primo passo rimane e il materiale catalogato, in attesa di qualche nuovo approccio retorico o stilometrico.

Luis Milán, autore, compositore, musicista, incarna per noi, nel XXI secolo, in conclusione, la fragile posizione e l'orgoglio di un artista che viveva nel seno di una corte —in cui era senza dubbio riconosciuto come uno dei personaggi più rilevanti— che ha combattuto e ha saputo esibire gli orpelli della massima cultura rinascimentale. *El cortesano* mostra, come una finestra aperta, la miscela unica d'influenze e tradizioni, castigliane e catalane in particolare, ma anche italiane, francesi, portoghesi, che si sono verificate in quell'ambiente, in quell'ambiente così speciale e riconoscibile nonostante il passare del tempo. La Valencia di quel tempo, con i nuovi monarchi, non era più quella del *Segle d'Or*, che aveva dato i testi classici di Ausiàs March, Joanot Martorell, Jaume Roig. Ma, in cambio, le loro corti hanno cercato di essere un *melting pot*, un *melting pot* che amalgamava varie culture in un redoma impossibile che centralizzava tutto.

El cortesano ha la virtù di riflettere con totale originalità, se lo confrontiamo con le opere contemporanee realizzate in altre corti spagnole ed europee, quell'ambizioso e plurale desiderio alla mescolanza armonica della dura realtà sociale con l'idillio bucolico. Forse era solo nelle mani di un musicista riuscire a costruire quel riflesso, quel grande specchio del suo tempo, per quanto distorto. Perché Milano, come musicista la cui arte gli ha permesso di astrarre dalla storia, rispettava il linguaggio e la parola, ma dignitava soprattutto la voce di quella lingua e quindi ci permette di navigare tra le onde sonore di frequenze antiche. Grazie ad autori come lui e sì come *El cortesano* possiamo continuare ad ascoltare, con una registrazione fedele, con pochissimi rumori o interferenze, le belle voci e armonie di quel tempo, il recupero delle sonorità genuine di non meno di cinquecento anni fa.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE LUIS MILÁN

Libro de motes de damas y cavalleros

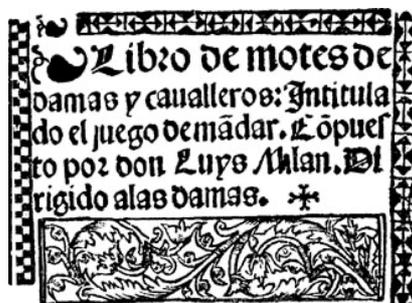


Ilustración 30. *Libro de motes* de Luis Milán.
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

Ejemplares:

Madrid, RAE, 38-X-58.

Madrid, BNE, R-7/271 y R-3/717.

Washington. Library of Congress, 55-19222.

Repertorios:

BOSCH. Valencia, I, n. 220.

CC.S.XVI, M-1622.

PALAU, IX, n. 169.129 (169130 y 169131: 1536).

SERRANO MORALES, p.110.

SIMÓN DÍAZ, BLH-1.

VINDEL, F. Manual, n. 1.746.

Descripción:

16º apaisado. - A-N⁸. - 102 h. - Let. gót. - Caps. grabs.

h. 3r.: 11 líneas; TIPO: 51 [medido en 10 líneas] / CAJA: 51 x 77 mm.

h.1r.: [Portada:]

| [Orla. Flor] | Libro de motes de | damas y caualleros: Intitula | do el juego de mādār.
Cōpueſ | to por don Luys Milan. Di | rigido alas damas. ♦ |

h.1v.: [Grabado]

h. 2r. - h. 7r.: | ¶Prologo |: «Señoras damas. Reſplādeciē... »

h. 7v. - h. 8r.: | La manera como ſe ha δ jugar | eſte juego de mandar |

h. 8v. - h. 102r.: [Texto]

h. 102v.: [Colofón:] | ♠ Fue impreſſa la preſente ♠ | obra en la Metropolitana | ciudad de
Ualēcia: por | Franciſco Diaz roma | no enel año de Mil | Y. D. y. xxxv. a | xxviiiij. dias
del | mes de Octu | ♠ bre. ♠ | ♦ |

Ediciones:

- 1535: *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*, Valencia, Francisco Díaz Romano.
- 1951[a]: *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar*, edición facsímil y transcripción al español moderno de Justo García Morales, Barcelona, Torcolum.
- 1951[b]: *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar*, edición facsímil, traducción al catalán y estudio de Justo García Morales, Barcelona, Torcolum, 1951.
- 1982: *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*, edición facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia.
- 2004: *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*, edición facsímil, Valencia, Vicent Garcia.
- [on line]: *Libro de motes de damas y cavalleros, intitulado el juego de mandar*, edición digital de Alberto Noguera:
<<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Motes/librodemotes.html>>.
- 2006: *Libro de motes de damas y caballeros*, edición crítica y estudio de Isabel Vega Vázquez, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.

El Maestro (Libro de música de vihuela de mano)

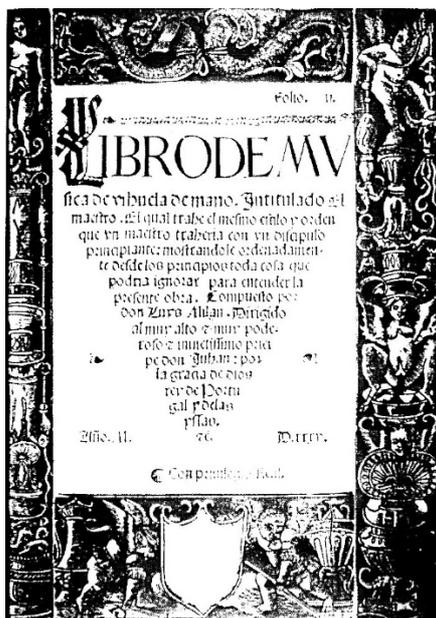


Ilustración 31. *El Maestro* de Luis Milán.
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

Ejemplares:

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M-854.
- Chicago, Newberry Library.
- Londres, British Library, MK.8.c.8.
- Madrid, BNE, R-14/752
- Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, 2.266.
- Turín, Nacional, Ris. Mus. 1. 29

Repertorios:

- ANTONIO, N., II, p. 51 (en 1534).
- Bi-Va, p. 114.
- BOSCH. Valencia, I, n. 221.
- BRUNET, II, p. 679 y I, p. 1.030, III, p. 1.713.
- CCBE, S. XVI, M-1623 (en 1535).
- CCBE, S. XVI, M-1624 (M-1623: en 1535).
- FUSTER, p. 114.
- GALLARDO, III, n. 3.068.
- HEREDIA, n. 1.011.
- PALAU, IX, n. 169.131.
- RHODES. British, p. 135.

SERRANO MORALES, p. 110.

SALVÁ, II, n. 2.528.

SIMÓN DÍAZ. BLH, 1, n.

VINDEL, F. Manual, n. 1.747.

XIMENO, p. 137.

Descripción:

Fol. - A²⁻⁶B-F⁶G⁴. - ij-vj f. - 97 h. - Let. gót. - Caps. grabs.

f. III_v: 42 lín.; TIPO: 79 / CAJA: 210 x 136 mm.

f. ij_r: [Portada:]

| [Orla] | LIBRO DE MV | Música de vihuela de mano. Intitulado El | mæſtro. El qual trahe el meſmo eſtilo y orden | que vn mæſtro traheria con vn diſcipulo | principiante: moſtrandole ordenadamen≈ | te deſde los principios toda coſa que | podria ignorar para entender la | preſente obra. Compueſto por | don Luys Milan. Dirigido | al muy alto ≠ muy pode≈ | roſo ≠ inuictiſſimo pñci | pe don Juhan: por | la gracia de dios | rey de Portu≈ | gal y delas | yſlas.(Año M) | 3c.(D.xxxv.) | Año M.D. xxxvj. | © Con priuilegio Real.

f. ij_v: [Grabado: Inuictissimus | REX | Lusitanorum]

f. iij_r: | Prologo. | Libro de muſica de vihuela de mano. Inti≈ | tulado El mæſtro. El qual trahe el miſmo eſtilo y hor | den [sic] que vn mæſtro traheria con vn diſcipulo principi≈ | ante: moſtrandole hordenada-mente desde los principios to≈ | da coſa que podria ignorar: para entender la preſente obra: dan | dole en cada diſpoſicion que ſe hallarada muſica: conforme a | ſus manos. Compueſto por don Luys Milan. Dirigido al | muy alto y muy poderoſo 3 inuictiſſimo principe don Juã: por | la gracia de dios rey de Portugal: y de los Algarues: deſta par | te y dela otra del mar: 3 Affrica: 3 ſeñor de Guinea: ≠ dela con≈ | quiſta ≠ nauegacion. ≠c. |: «Muy alto, catholico 3 poderoſo prin-... »

f. iij_v- f. vj_r: [Texto]

f. vj_v: [Grabado: | © El grande Orphico primero inuentor | Poor quien la vihuela [ileg.] enel mundo | Si el fue primero, no fue [ileg.] ſegundo | Pues dios es de [ileg.] de todo hazedor. |]

h. 1r.: [Texto]

h. 1v. - h. 97r.: [Pentagramas]

h. 97r.: [Colofón:] © A honor y gloria de dios todopoderoſo y | dela ſacra tiſſima virgen Maria madre ſuya y abogada nueſtra. Fue impreſ | ſo el preſente libro de muſica de Uihuela de mano intitulado el Mæſtro: | por Franciſco Diaz Romano. En la

Metropolitana y Coronada | Ciudad de Ualencia. Acabo[e a.iiij. dias del mes de Deziēbre
| Año de nue[tra reparacion de Mil y quinientos | treynta y [eis. |
h. 97v.: [En blanco]

- 1536: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano.
- 1927 / 1967: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, edición de Leo Schrade, Leipzig, Publikationen Älterer Musik, 1927 [edición facsímil, Hildesheim-Wiesbaden, Georg Olms-Bretkopf&Härtel, 1967].
- 1971: *El maestro*, ed. y trad. Carlos Jacobs, University Park y Londres, The Pennsylvania State University Press.
- 1974: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, edición de Ruggero Chiesa, Milán, Suvini Zerboni.
- 1975: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, edición facsímil, Ginebra, Minkoff.
- 2008[a]: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, edición facsímil Francisco Roa, estudio preliminar de Gerardo Arriaga, Madrid, Sociedad de la Vihuela.
- 2008[b]: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, edición facsímil, Lübeck, Edición de árboles [apud John Griffiths: <https://www.lavihuela.com/es/vihuela-bibliography>]

EDICIONES DE *CANCIONEROS, ROMANCEROS Y OTROS TEXTOS*

NOTA: Damos, por orden cronológico, la fecha de la edición antigua de publicación del texto (entre corchetes), acompañada de la fecha de publicación (reimpresión, facsímil, edición) más reciente del mismo.

[1496] / 1928: *Cancionero de las obras de Juan del Enzina (Salamanca, 1496)*, edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1928. [reimpr. en 1992]

[1511] / 1882: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. de José Antonio Balenchana Valdés, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, 2 vols.

[1511] / 2004: *Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. de Joaquín González Cuenca, Valencia, Castalia, 2004, 5 vols.

[1511] / 1996: *Obres fetes en lahor de la seraphica senta Catherina de Siena (Valencia, 1511)* [Valencia, Joan Jofre] [reprod. facsímil, Valencia, París-Valencia, 1996].

[1514-1557] / 1959 *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557*, Valencia, Castalia, 1959. [reed. por J. González Cuenca, en 2004]

[¿1515?] / 1914: *Cancionero de Juan Fernández de Constantina [s.l. ¿1515?]*, ed. de R. Delbosc, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.

[1527] / 1952: *Cancionero de Juan de Molina (Salamanca, 1527)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, con un prólogo de Eugenio Asensio, Valencia, Castalia, 1952.

[1551] / 1950: *Cancionero llamado Vergel de amores (Zaragoza, Esteban Nájera, 1551)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1950.

[1562] / 1954: *Cancionero llamado Flor de enamorados, sacado de diversos auctores agora nuevamente por muy linda orden copilado*, Barcelona, Claudi Bornat [+ Barcelona, Sebastián de Cormellas (1601, 1608, 1612, 1645 y 1647); Barcelona, Lorenzo Dey (¿1624? y 1626); Barcelona, Martín Gelabert (1681)]; reimpr. con introd. de Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia, 1954.

[1531-1542] / 1955: *Justas poéticas sevillanas (1531-1542)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1955.

1547-1581: *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Amberes, Martín Nucio

- (1547-48, 1550 y 1555); Amberes, Philipo Nucio (1568); Lisboa, Manuel de Lyra (1581).
- 1550-1552: *Primera parte de la Silva de varios romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances que hasta agora se han compuesto*, Zaragoza, Esteban Nájera (1550); Barcelona, Jaume Corte (1552).
- 1550-1635: *Silva de varios romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos y agora nuevamente añadidos en esta segunda impresión que nunca an sido estampados*, s. l, Martín Nucio (1550); Barcelona, Iayme Cortey (1552, 1561, entre 1561 y 1578 y 1578); Barcelona, Ioan Pau Menescar (1582); Barcelona, Hubert Gotard (1587); Zaragoza, Sebastián de Cormellas (1604, 1611 y 1617); Zaragoza, Gabriel Graells (1612); Zaragoza, Juan Larumbe (1617); Barcelona, Lorenço Deu (1622); Barcelona, Pedro Lacavalleria (1635).
- [1552] / 1956: *Segunda parte del Cancionero general (Zaragoza, 1552)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1956.
- [1573] / 1963: *Rosa de Romances [Juan de Timoneda] (Valencia, 1573)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, Oxford, The Dolphin Book ('Floresta, Joyas Poéticas Españolas', VIII), 1963.
- 1589: *Flor de varios romances nuevos*, Huesca, Juan Pérez Valdivieso.
- 1861: *Romancero General*, ed. de Agustín Durán, Madrid, Rivadeneyra, 2 tomos.
- [1890] / 1987: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcripción de F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890; edición facsímil del Centro de Cultura de la generación del 27, Málaga, 1987.
- 1896: *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza (El)*, ed. de Mariano Baselga y Ramírez, Zaragoza, Cecilio Gasca.
- 1905-1915: *Cancionero de la Academia de los Nocturnos* [Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. R32-34 (3 vols.)], ed. Pedro Salvá, con adiciones y notas de Francisco Martí Grajales, Valencia, Imprenta de Francisco Vives y Mora, 4 vols.
- 1911: *Cançoner satirich valencià dels segles XV i XVI*, ed. Ramon Miquel i Planas, Barcelona, Giró.
- 1945: *Cancionero de Palacio*, edición crítica y estudio introductorio a cargo de F. Vendrell Millás, Barcelona, CSIC.
- 1951: *Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores* [s.i.t.], ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia.

- 1952: *Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia.
- 1958: *Cancionero general de muchos e diversos autores* (Valencia, 1511), reproducción facsímil al cuidado de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- 1962: *Cancionero de Gallardo (El)*, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC.
- 1973: *Cancioneiro geral*, ed. A. Costa Pimpão, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, 2 vols.
- 1974: *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. facsimilar a cargo de Juan Alfredo Bellón y Pablo Jauralde Pou, Madrid, Akal.
- 1978: *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Frank Domínguez, Valencia, Albatros.
- 1980: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, ed. Julia Castillo, Madrid, Editora Nacional.
- 1980: *Cancionero de Uppsala*, transcripción de Rafael Mitjana, con una introducción de Leopoldo Querol Rosso sobre los aspectos musicales, Madrid, Instituto de España.
- 1987: *Cancionero de Estúñiga (El)*, ed. Nicasio Salvador, Madrid, Alambra.
- 1990-1993: *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. M.^a F. Dias, Lisboa, Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- 1993: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena (El)*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor.
- 1993: *Cancionero de Palacio: ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, ed. Ana M^a Álvarez Pelletero, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.
- 1996: *Cancionero Musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1996.
- 2003: *Cancionero de Uppsala (El)*, ed. M.^a Gómez Muntané, Valencia, Biblioteca Valenciana - Generalitat Valenciana - Institut Valencià de la Música.

ESTUDIOS

- AA.VV. (2010): *Vocabulari del joc de pilota*, Valencia, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- ADDESSO, Cristiana Anna (2011): *Teatro e Festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2005): «De algunas ordalías amorosas en los libros de caballerías: la aventura de las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*», *Letras*, 50-51, pp. 9-23.
- _____ (2022): *Jardines en tiempo de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica - Comunidad de Madrid.
- AGRAZ ORTIZ, Alba (2016): «Entre lírica y teatro: tradiciones y confluencias genéricas en la «Égloga de Torino», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, pp. 7-32.
- ALCOVER, Antoni Maria y Francesc de B. MOLL (1968-1979): *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll, 10 vols.
- ALFANO, Giancarlo, Claudio GIGANTE y Emilio RUSSO (2016): *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice.
- ALÍN, José María (ed.) (1991): *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.
- ALLEGRI, Luigi (1992): «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Luis Quirante (ed.), Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert" - Diputación de Alicante - Ajuntament d'Elx, pp. 21- 30.
- ALMELA Y VIVES, Francesc (1958): *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània.
- _____ (1960): *El juego de pelota en Valencia*, Valencia, Sociedad Valenciana del Fomento del Turismo.
- ALONSO ASENJO, Julio (1984): «La *Comedia* de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 301-328.
- ALVAR, Carlos (2004): «De autómatas y otras maravillas», en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borrego (coords.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana -Vervuert, pp. 29-54.

- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio (1997): «El cortesano discreto: itinerario de una ciencia áulica (ss. XVI-XVII)», *Historia Social*, 28, pp. 73-94.
- _____ (2000): «Del caballero al cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias», en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 135-144.
- ALZIEU, Pierre, Robert Jammes, Yvan LISSORGUES (1984): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- ANGLÉS, Higinio (ed.) (1946): *Juan Vásquez. «Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco» (Sevilla, 1560)*, Barcelona, CSIC.
- ANDRACHUCK, Gregory Peter (ed.) (2006): *Questión de amor*, Bristol, University of Bristol.
- _____ (2012): «Dechado de amor y *Questión de amor*», *eHumanista*, XXIII, pp. 353-370.
- ANTONIO, Nicolás (1672): *Bibliotheca hispana sive hispanorum qui usquam unquamve sive latinam sive populari sive aliam quambis linguam scripto aliquid consignaverunt notitia*, Roma, ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 2 vols.
- ARCINEGA GARCÍA, Luis (2001): *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, 2 vols.
- _____ (2005): «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, 14-15, pp. 129-164.
- _____ y Amadeo SERRA (2006a): «El Palacio como escenario de Austrias y Borbones, residencia de virreyes y capitanes generales», en Josep Vicent Boira Maiques (coord.), *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, pp. 91-108.
- _____ y Amadeo SERRA (2006b) «El Palacio del Real en tiempos de doña Germana: visitas reales y cortes virreinales», en Rosa Elena Ríos Lloret, Susana Vilaplana Sanchis (eds.), *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 161-177.
- ARIZALETA, Amaia, Francisco BAUTISTA y Rafael BELTRÁN (2011): «L'héritage espagnol des *Vœux du Paon*», en *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon: originalité et rayonnement*, Catherine Gaullier-Bougassas (ed.), Paris, Klincksieck, pp. 237-252.

- ARMSTRONG, Karen (2017): *Mahoma: biografía del poeta*, Barcelona, Tusquets.
- ARRIAGA, Gerardo (2007): «Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía», *Roseta*, 0, pp. 6-35.
- _____ (2008): «Luis Milán, poeta y compositor», en Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado 'El maestro'*, ed. facs. Francisco Roa, Madrid, Sociedad de la Vihuela, pp. IX-XXIV.
- ASENSIO, Eugenio (1958): «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Realizado em Salvador, no quadro das comemorações do X aniversário de criação da Universidade da Bahia, de 5 a 12 de setembro de 1956*, Río de Janeiro, Ministerio da Educação e Cultura, pp.163-174.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS RIGALL (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1952): «El arco de los leales amadores en el *Amadís*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 149-156.
- _____ (1994): *Cancionero del Almirante Don Fadrique Enríquez*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BADÍA HERRERA, Josefa (2012): «La canción de vela en el teatro áureo», en *Estudios sobre el «Cancionero General» (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés, Héctor Hernández Gassó (eds.), vol. II, pp. 557-574.
- BAJTÍN, Mijaíl (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral.
- BARRERA, Trinidad (2014), «Edonio y el moro Muza en el *Auto del Triunfo de la Virgen*, de Francisco Bramón», *Atalanta*, II, 2, pp. 73-82.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1987): «Le 'Libro de Motes de Damas y Caballeros' de Luis Milán: le jeu rhétorique», en *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530, Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 6-7-8 de décembre de 1985*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 94-118.
- BAZZACO, Stefano (coord.) (2023): *HTR model SpanishRedonda_XVI-XVII_extended DATASET* (v1.2) (1.2.0) [Data set]. Zenodo. <<https://doi.org/10.5281/zenodo.7512295>>

- BECKER, Danièle (2003): «Formes et usages en société des pièces chantées chez les vihuélistes du XVI^e siècle», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento. Mesa redonda (15-16 de junio de 1998)*, Virginie Dumanoir (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 21-53.
- BELenguER CEBRIÀ, Ernest (2001): *La Corona de Aragón en la Monarquía Hispánica: del apogeo del siglo XV a la crisis del XVII*, Barcelona, Península.
- _____ (2006): «Las reinas de la Corona de Aragón y el caso paradigmático de Isabel la Católica y Germana de Foix», en Ernest BelenguER, Felipe V. Garín (eds.), *La Corona de Aragón. Siglos XII-XVIII*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 157-182.
- _____ (2012): *Fernando el Católico y la ciudad de Valencia*, Valencia, PUV.
- BELTRÁN, Rafael (ed.) (1998): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- _____ (ed.) (2007): *Rondalles populars valencianes: antologia, catàleg i estudi*, Valencia, PUV.
- _____ (2011): «Els diàlegs matrimonials de la casa de Borgonya i els emblemes amorosos al *Tirant lo Blanc*», *Tirant*, 14, pp. 72-110.
- _____, J. L. CANET, H. GASSÓ y M. HARO (eds.) (2012): *Estudios sobre el «Cancionero General» (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat de València, 2 vols.
- _____ (2019): «“Humos oscuros y espesas nieblas” en los primeros ataques a los libros de caballerías: *Tirante el Blanco* (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere», *Historias fingidas*, 7, pp. 61-127.
- _____ (2020): «La discòrdia entre ferrers i teixidors al *Tirant lo Blanc*: entrades reials, imaginari carnavalesc i motius folklòrics», *Tirant*, 23, pp. 1-56.
- _____ y Estela PÉREZ BOSCH (2006): «“Si amores me han de matar...”: literatura y poesía amorosa en la corte de Germana de Foix», en *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Rosa Elena Ríos Lloret y Susana Vilaplana Sanchis (eds.), Valencia, Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, pp. 217-233.
- BELTRÁN, Vicente (1984): *‘O cervo do monte a augua volvia’. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

- BELTRAN, Vicenç (2001): «‘Los gozos de amor’ de Juan Rodríguez del Padrón: edición crítica», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Leonardo Funes (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 91-110.
- _____ (2018a): «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», en Christoph Strosetzki (ed.), *Aspectos culturales del hispanismo mundial. Literatura-Cultura-Lengua*, Boston-Berlín, De Gruyter, vol. I, pp. 26-59.
- _____ (2018b): «Estudio», en Joan Timoneda, *Rosas de Romances I. Rosa de Amores. Rosa Gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 11-380.
- _____ (2021): «Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extr. n.º 4, pp. 175-206.
- _____ (2022): «“Las ganancias del Cid”. Romancero, música y escritura poética en el siglo XVI», en “*Con llama que consume y no da pena*”. *El hispanismo ‘integral’ de Giuseppe Mazzocchi*, (eds.) Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli, Pavia, Ibis, pp. 37-52.
- BENAVENT, Júlia y Joan IBORRA (2016): *La mort del Duc de Calàbria. Interessos i tensions nobiliàries a l'epistolari Granvela (1539-1561)*, Valencia, PUV.
- BERGER, Philippe (1976): «Contribution à l'étude du déclin du valencien comme langue littéraire au seizième siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, pp. 173-194.
- _____ (1987): *Libro y lectura en la Valencia del renacimiento*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2 vols.
- _____ (1990): «À propos des romans de chevalerie à Valence», *Bulletin Hispanique*. 92, pp. 83-99.
- BERTOMEU MASIÀ, M. José (1995): «“Transgredir aquellas reglas de silencio impuestas a las mujeres”»: Isotta Nogarola e Isabella di Morra», *Lectora*, 13, pp. 17-27.
- BIDISO (2023): *Biblioteca Digital Siglo de Oro*.
< <http://www.bidiso.es/> >
- BOASE, Roger (2016): «María de Fonseca (c. 1486-1521) and the Marquis of Zenete (1473-1523): Aristocratic Rebels and Patrons of Renaissance Culture», *Magnificat*, 3, pp. 37-66.
- _____ (2017): *Secrets of Pinar's game. Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, Leiden-Boston, Brill, 2 vols.

- _____ (2022): «An Erotic Jousting Poem by Antonio de Velasco and Fadrique Enríquez: Àngela de Santàngel, her Suitors, and her Presence in the *Carajicomedia*», *Magnificat*, 9, pp. 61-91.
- BOGNOLO, Anna (1998): *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- _____ (2002): «El Lepolemo, Caballero de la Cruz y el Leandro el Bel», *Edad de Oro*, 21, pp. 271-288.
- _____ y Alberto Del Río Nogueras (eds.) (2016): *Alonso de Salazar, Lepolemo. Caballero de la Cruz*, 'Los Libros de Rocinante', 32. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (coord.) (2006): *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Valencia, Ajuntament de València.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús (1991): *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy.
- _____ (1995): «Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesano», *Manuscrits*, 13, pp. 185-203.
- _____ (2003): *Palabra e imagen de la Corte en la cultura oral y visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada.
- BRANDENBERGER, Tobías (1997): *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, 'Hispania Helvética', Zaragoza, Pórtico.
- BRUNET, Jacques-Charles (1860-1865): *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París, Firmin Didot, 6 vols. [ed. facs., Ginebra, Slatkine, 1990, 6 vols.].
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2011): «El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33, pp. 171-194.
- BURKE, Peter (1998): *Los avatares de «El cortesano»: lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009): «Fernández de Heredia, Juan», en *Diccionario Biográfico Español*, XIX, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 167-168.
- CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M.^a Cruz (1998): «La Biblioteca Real desde Nápoles a Valencia», en *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonesa. La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, Gennaro Toscano (ed.), Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 315-321.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004): *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza-Granada, Prensas Universitarias de Zaragoza-Universidad de Granada.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2007): «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, pp. 9-26.
- CAHNER, Max (1980): «Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Catalans», en Jordi Bruguera y Josep Massot Muntaner (eds.), *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Andorra, 1-6 d'octubre de 1979*, Barcelona, PAM, pp. 183-255.
- CAMPS PERARNAU, Susana (2008): *Diego de Gumiel, impressor del «Tirant lo Blanc» (1497) i del «Tirante el Blanco» (1511)*, tesis doctoral, Barcelona, UAB.
- CANET, José Luis (1984): «La Comedia Thebayda y la Seraphina», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 283-300.
- _____ (ed.) (1992): Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia.
- _____ (1999): «El impresor valenciano Juan Jofré», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofre, 1514)*, N. Salvador Miguel (ed.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Biblioteca Nacional, pp. 39-52.
- _____ (2004): «Literatura i impremta durant el segle XVI a València», en *Escriptors valencians de l'Edat Moderna*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 19-32.
- _____ (ed.) (2019): *Tipobibliografia valenciana siglos XV y XVI [Base de datos]*.
<<http://parnaseo.uv.es/tipobibliografia/Tipobibliografia.html>>
- _____ Evangelina RODRÍGUEZ y Josep Lluís SIRERA (1988-1999): *Actas de la Academia de los Nocturnos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 4 vols.
- CANONICA, Elvezio (2011): «Le rôle du conseiller du Prince dans le livre IV du *Cortegiano* de Castiglione dans la traduction de Boscán: l'aristocratie de la pensée face à l'aristocratie de l'action», en Ghislaine Fournès y Elvezio Canonica (eds.), *Le Miroir du Prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIIIe-XVIe siècles)*, Burdeos, Universidad de Burdeos, pp. 335-356.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2009): «Milán, Luis», en *Diccionario Biográfico Español*, XXV, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 119-122.
<<https://dbe.rah.es/biografias/12772/luis-milan>>

- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación del amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador (1930-1935): *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)*, intr. y notas de Salvador Carreres Zacarés, Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 2 tomos.
- CASAS DEL ÁLAMO María (2016): «Descripción tipobibliográfica del testimonio impreso 1 en “Milán. Luis de, *El cortesano*”», en *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*:
 <<http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH278/el-cortesano/>>
- CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CASTAÑO SANTOS, Soledad (2018a): «“La farsa del Canonge Ester” en *El cortesano* de Luis Milán: espectacularidad teatral en la corte de los duques de Calabria», *Lemir*, 22, pp. 421-448.
- _____ (2018b) «Dos apotegmas desconocidos sobre el caballero don Manuel Ponce de León en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Tirant*, 21, pp. 397- 414.
- _____ (2020): «“Mal casada, no te enojés”: formas y funciones de la lírica popular en *El cortesano* de Luis Milán (el ejemplo de la Primera Jornada)», *Diablotexto Digital*, 7, pp. 6-32.
- _____ (2022a): «Literatura cortesana y ficción caballerescas: la “Aventura del monte Ida” en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Historias fingidas*, 10, pp. 189-214.
- _____ (2022b): «“Jugador de passa passa deués ser”: formas del juego en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Historias de Orbius Terrarum*, 29, pp. 75-104.
- CATALÁN, Diego (1969), *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Gredos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1992): «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del Festival d’Elx 1990*, Luis Quirante (ed.), Instituto de Cultura “Juan Gil Albert” - Diputación de Alicante - Ajuntament d’Elx, pp. 31-46.
- _____ (2000): «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 93-117.

- CASTIGLIONE, Baldassare (2017): *Il libro del Cortegiano*, Walter Barberis (ed.), Milán, Einaudi.
- _____ (2018): *El cortesano* [trad. Juan Boscán], Mario Pozzi (ed.), Madrid, Cátedra.
- _____ (2020): *El cortesano* [trad. Juan Boscán], Ángel Crespo (ed.), Madrid, Alianza Editorial.
- [CERDÁ Y RICO, Francisco] (1778): *Notas al Canto del Turio o Noticias históricas de algunos poetas y escritores del Reino de Valencia [de La Diana enamorada por Gaspar Gil Polo]*, Madrid, Antonio de Sancha.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012): *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHASTEL, André (1968): «Cortile et théâtre», en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, C.N.R.S., pp. 41-47.
- CHERCHI, Paolo y Teresa DE ROBERTIS (1990): «Un inventario della biblioteca aragonesa», *Italia Medioevale e Umanistica*, 33, pp. 109-347.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CHEVALIER, Maxime (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- _____ (1978): *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- _____ (ed.) (1982): *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- _____ (1983): «El arte de motejar en la Corte de Carlos V», *Cuadernos para la Investigación de la Cultura Hispánica*, 5, pp. 61-77.
- _____ (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- _____ (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CHICOTE, Gloria B. (2002): «La caza del ciervo de pie blanco: resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, pp. 43-57.
- CID, Jesús Antonio (2011): «Caza y castigo de don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco: el “fragmentarismo” y los “romance-cuento”», *La corónica*, 39, pp. 61-94.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2011): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CLEMENTE, Dionis (2010): *Valerián de Hungría*, Jesús Duce (ed.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- CLIMENT BARBER, Josep (1996): *El Cançoner de Gandia. Estudi, versió i transcripció*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- CODURAS BRUNA, María (2015): *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- COLELLA, Alfonso (2015): «Juegos de palabras y música en *El cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5, pp. 229-252.
- _____ (2016): «Música y “sprezzatura” en *El cortesano* de Luis Milán», *Revista de Musicología*, 39, pp. 47-76.
- _____ (2019): *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- COLONNA, Francesco (1981): *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza (ed.), Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, 2 vols.
- CONCA, Maria y Josep GUIA (1995): «D'un complex d'inferioritat proverbial», *Caplletra*, 18, 177-210.
- _____ (1996): *Els primers reculls de proverbis catalans*, Barcelona, Publicaciones de la Abadia de Montserrat.
- CORREA, Pedro (1999), *Los romances fronterizos*, Granada, Univ. de Granada, 2 vols.
- CORREAS, Gonzalo (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Víctor Infantes (ed.), Madrid, Visor.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2001): *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*, Londres, Tamesis.
- COZAR, Maria (1995): «Les relations hommes-femmes dans *El Cortesano* de Luis Milán», en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XV^e et XVII^e siècles. Réalités et fictions*, Augustin Redondo (ed.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 119-126.
- _____ (2001): «Pico, le courtisan valencien: un manifeste (du) bulresque dans *El cortesano* de Luis Milán», en Pierre Civil (ed.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XV^e et XVII^e siècles : hommage du CRES à Augustin Redondo*, Pierre Civil (ed.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 293-307.
- _____ (2004): «Commentaires burlesques de sonnets dans le *Courtisan* valencien de Luis Milán», en Anna Fontes-Baratto (ed.), *De qui, de quoi se moque-t-on?*

- Rire et dérision á la Renaissance*, Anna Fontes-Baratto (ed.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 97-123.
- CROCE Benedetto (1915): «La sociedad galante italo-española en los primeros años del siglo XVI», en su *España en la vida italiana durante el renacimiento*, Madrid, Mundo Latino.
- D'AGOSTINO, Maria (2006): «Apuntes para una edición crítica de la obra poética de Juan Fernández de Heredia», en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 319-335.
- _____ (2010), «Lengua, Lenguaje y Linaje nella poesia di Juan Fernández de Heredia», en Nancy de Benedetto e Ines Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Lecce, Pensa, pp. 171-184.
- DE INSAUSTI, Pilar de (1993): *Los jardines del Real de Valencia, origen y plenitud*, Valencia, Ajuntament de València.
- DÉBAX, Michelle (ed.) (1982): *Romancero*, Madrid, Alhambra.
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (s. XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros.
- DEONNA, Waldemar (1958): «Fontaines anthropomorphes: la femme aux seins jaillissants et l'enfant mingens», *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, 6, pp. 239-296.
- DEVIGNAUD, Jean (1966): *El actor. Para una sociología del comediante*, Madrid, Taurus.
- DEYERMOND, Alan (1995): «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Carmen Parrilla (ed.), Barcelona, Crítica, pp. VII-XXXIII.
- _____ (2002): «La micropoética de las invenciones», en *Iberia cantat: Estudios sobre poesía medieval*, Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 403-424.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010): *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DIAGO, Manuel Vicente (1984): «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 329-353.
- DIALOGYCA BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico):
 <<http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH278/el-cortesano/#9>>.

- DÍAZ, Luis (1978): «Evolución tradicional de un romance carolingio: “El Conde Claros”» *Cuadernos de Investigación Filológica*, 4, pp. 57-72.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2009): *Estudio y edición del «Valerían de Hungría» de Dionís Clemente*, tesis doctoral, Zaragoza, Univ. de Zaragoza.
- _____ (2017): «La corte del duque de Calabria y la literatura caballeresca en la Valencia renacentista», *Memorabilia*, 19, pp. 17-63.
- DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero General*, Madrid, Rivadeneyra, 2 tomos.
- DUTTON, Brian (ed.) (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- ELÍAS, Norbert (1987): *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2012): *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica [1969, primera edición].
- ESCARTÍ, Vicent Josep (1998): «Estudi introductorio», en Pere Antoni Beuter, *Primera part de la Història de València*, Vicent Josep Escartí (ed.), Valencia, PUV, pp. 7-32.
- _____ (2001): «El cortesano i Lluís del Milà: notes al seu context», en Lluís del Milà, *El cortesano*, Vicent Josep Escartí (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana – Ajuntament de València – Universitat de València, 2 vols, vol. I, pp. 11-97.
- _____ (2009): «Aportacions a la biografia i a la ideologia de Lluís del Milà», en *Miscel·lània Joaquim Molas*, 4, Barcelona, PAM, pp. 23-53 [reprod. la «Introducción» a la ed. De Milán, *El cortesano*, 2010, pp. 11-56].
- _____ (2011): «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)», *eHumanista*, 18, pp. 248-266.
- ESCOLANO, Gaspar (1880): *Décadas de la Historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Juan Bautista Perales (ed.), Valencia-Madrid, Terraza, Aliena y Compañía, 1878-1880, 3 vols. [edición facsimilar en Valencia, Diselva, 1987].
- ESQUERDO, Onofre (2001): *Nobiliario valenciano [1677]*, José Martínez Ortiz (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2 vols.
- EXPILLY, Jean Joseph (1753): *Della Casa Milano Libri Quattro. Dedicati et consecrati dall'Abbate Expilly A.S.A. Giacomo IV Francesco di Paula Milano Franco Gioeni d'Aragona*, París, Giuseppe Barbou.

- FÀBREGAS, Xavier (1986): «Breve noticia sobre el teatro en la corte de Germana de Foix y en las fiestas populares», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, Sitges 1983*, Ricard Salvat (ed.), Barcelona, PUB, pp. 99-104.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1994): «El Duque de Calabria, Doña Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5, pp. 121-124.
- FELIPO ORTS, Amparo (1989): «El rectorado de la Universidad de Valencia durante el siglo XVI», *Estudis: revista de historia moderna*, 15, pp. 67-92.
- _____ (1993): *La universidad de Valencia durante el siglo XVII (1611 - 1707)*, Valencia, Universitat de València.
- _____ y Carmen PEREZ APARICIO (eds.) (2014): *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Valencia, PUV.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro (2013): «Vida y empresas del Cardenal Lluís Joan del Milá: promoció eclesiàstica y mecenazgo entre Italia y la Corona de Aragón», *Aragón en la Edad Media*, 24, pp. 191-223.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (1913): *Obras de D. Juan Fernández de Heredia: poeta valenciano del siglo XVI*, Francisco Martí Grajales (ed.), Valencia, Manuel Pau.
- _____ (1955): *Obras*, Rafael Ferreres (ed.), 'Clásicos Castellanos', Madrid, Espasa Calpe.
- _____, poeta y caballero valenciano (2020): *Comedia de corte. «La Vesita»*, Francesc Massip (ed.), Salamanca, Sociedad de Estudios Hispánicos Literarios y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1989): *Batallas y Quincuagenas*, Juan Bautista Avallera Arce (ed.), Salamanca, Diputación de Salamanca.
- FERRANDIS TORRES, Manuel (1918): *Estudio biográfico de D. Fernando de Aragón, duque de Calabria*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 3 vols.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1983), *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- _____ y Manuel SANCHIS GUARNER (1980): *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*, Valencia, Universitat de València.
- FERRER DEL RÍO, Estefanía (2021): *Rodrigo de Mendoza: Noble y coleccionista del Renacimiento*, Madrid, Sílex.

- FERRER VALLS, Teresa (1990): «El espectáculo profano en la Edad Media», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, PUV, pp. 307-322.
- _____ (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis.
- _____ (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universitat de València-Universidad de Sevilla.
- _____ (1995): «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, núm. 1, pp. 355–371.
- _____ (2000): «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, V (= *Homenaje a César Simón*), pp. 257-271.
- _____ (2007): «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en *Reino y ciudad: Valencia en su historia*, Luis Miguel Enciso Recio y José Miguel Sánchez González (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid, pp. 185-200.
- FERRERAS, Jacqueline (2008): *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- FOSALBA, Eugenia (2002): «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Grupo P.A.S.O. - Universidad de Sevilla, pp. 121-182.
- FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) (2008): *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- FRENK, Margit (1990): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- _____ (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica [1987; 2ª ed., 1990].
- FUSTER, Joan (1968): *Heretgies, revoltes i sermons: tres assaigs d'història cultural*, Barcelona, Selecta.
- _____ (1976): *La decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial.
- _____ (1986): «Decadència i castellanització», *Caplletra*, 1, pp. 29-36.

- _____ (1989): *Llibres i problemes del Renaixement*, Valencia-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863) *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1863, 4 vols. [ed. facs., Madrid, Gredos, 1968].
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2015): «El corpus de romances troyanos (siglo XVI) y la *Crónica Troyana* de 1490», *Troianalexandrina*, 15, pp. 51-98.
- _____ (2021a): «Las primeras “Heroidas” impresas en castellano: las cartas de Dido y Filis en pliego suelto», *eHumanista*, vol. 47, pp. 285-303.
- _____ (2021b): «Después que los griegos destruyeron a Troya, Eneas, que era troyano, truxo las estatuas de los dioses porque no se quemasen... [Coplas “Eneas, pues que te vas”]», *Lemir*, 25, pp. 121-140.
- GRACIA ALONSO, Paloma (1993): «Algunas ordalías a propósito del “Arco de los leales amadores”», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro, 1991)*, Aires Augusto Nascimento y Cristian Almeida Ribeiro (coord.), vol. 4, pp. 215- 219.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1975): *Las germanías de Valencia*, Barcelona, Península.
- _____ (1980): *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona, Península.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego (2006): *Seniloquium*, Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno (eds.), Col. ‘Parnaseo’, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- GARCÍA GIMÉNEZ, Carlos Manuel (2022): «Los libros de caballerías en la biblioteca de las infantas Julia e Isabel de Aragón», *Tirant*, 25, pp. 299-320.
- GARCÍA MERCADAL, José (1942): *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última reina de Aragón*, Barcelona, Juventud.
- _____ (1999): *Viajes de extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 6 vols.
- GARCÍA MORALES, Justo (1951): «Introducción», en Luis Milán, *Libro de motes de damas y caballeros, intitulado el juego de mandar*, edición facsimilar y transcripción al español moderno por Justo García Morales, Barcelona, Torcolum, pp. 217-253.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia (2006): *Arte, poder y género en el Renacimiento español: el patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, s. l., Nausicaä.

- GARCÍA SÁNCHEZ, M.^a Dolores (2019): *Estudio y edición de «El cortesano» de Luis Milán*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GARRETAS DÍAZ, M.^a Jesús (1999): «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.
- GÁSSER, Luis (1996): *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- _____ (2017): «Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán», *Emblecat*. 6, pp. 15-42.
- GERNERT, Folke (2009): *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2 vols.
- GESIOT, Jacopo (2016): «Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia», *Historias fingidas*, 4, pp. 205-232.
- _____ (2018): *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*, Roma, Aracne.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (2003): *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos.
- GIL POLO, Gaspar (1987): *Diana enamorada*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid, Castalia.
- GILABERT, Gaston (2017): *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- _____ (2021a): *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____ (2021b): «El triunfo del oído en el primer teatro mitológico de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 9, 2, pp. 843-854.
- _____ (2022): «“¡Agua va!”: Recursos del humor escatológico en el teatro del Siglo de Oro», *Hispanic Review*, 90, 3, pp. 357-380.
- GILLET, Joseph E. (1953): «The *Cancionero* (1527) of Juan de Molina and Some of Its Themes», *Hispanic Review*, 21, 4, pp. 337-341.
- GIMENO, Lluís y Vicent PITARCH (eds.) (1988): *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*, 'L'Estel', 6, Valencia, Tres i Quatre.

- GIMILIO SANZ, David (2016): «La galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles», *Potestas*, 9, pp. 167-195.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2007): «La recepción de *El cortesano* en España», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, María Nieves Muñiz Muñiz (ed.) Barcelona - Florencia, Universidad de Barcelona - Franco Cesati, pp. 317-330.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2000): «San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)», en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 91-111.
- _____ (ed.) (2003): *El Cancionero de Uppsala*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- GÓMEZ, Jesús (1988): *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1993): «Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín et al. (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 447-452.
- _____ (2000): *Forma y evolución del diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes y Joaquín BERCHEZ (2003): «El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas», *Reales Sitios*, 40 (158), pp. 33-47.
- _____ (2006): «Historia del Palacio Real de Valencia», en Josep Vicent Boira Maiques (coord.), *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Valencia, Ajuntament de València, pp. 61-73.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004), «Introducción», en su ed. de Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid, Castalia, 5 vols., vol. I, pp. 27-140.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel y Eugenio MELE (1944): *La Maya. Notas para su estudio en España*, Madrid, CSIC.
- GRIFFITHS, John (1998): «Música, vihuelas y burguesía», *Scherzo*, 121, pp. 136-38.
- _____ (2003): «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Siglos de Oro*, 22, pp. 7-28.
- GUARDIOLA SPUCHE, Pascual (2004-2005): *Antiguos linajes del Reino de Valencia*, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 5 vols.
- HARO CORTÉS, Marta (2003a): «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en *Quaderns de Filologia. Anejo L (=Homenaje a Luis Quirante)*, vol. 1: *Estudios teatrales*, pp. 191-204.

- _____ (2003b): *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.
- _____ (2004): «Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval», en Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza - Granada, Universidad de Zaragoza - Universidad de Granada, pp. 235-265.
- _____ (2007): «El “Claribalte” en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballerescas al Quijote*, José Manuel Cacho Blecua (coord.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 249-282.
- _____ (2008): «El *Claribalte* en la trayectoria literaria e ideológica de Fernández de Oviedo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina (eds.), Ana Carmen Bueno Serrano (col.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 385-403.
- _____ et al. (eds.) (2012): *Estudios sobre el «Cancionero general» (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2 vols.
- HART, Thomas R. (ed.) (1964): *Poesía de Gil Vicente*, Salamanca, Anaya.
- _____ (1972): «The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia», *Modern Language Notes*, 87, pp. 307-315.
- _____ (1982): «Teatro vicentino y teatro valenciano», en *Actas IV de la Asociación Internacional de Hispanistas (1971)*, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2 vols., vol. I, pp. 751- 756.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2009): «Rueda, Lope de», en *Diccionario Biográfico Español*, 44, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 607-610.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2004): «Tras las huellas de una obra prohibida: el *Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro», en *Actas del vi Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, pp. 1029-1044.
- _____ (2014): «Camino hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales en tiempos de reformas», *Criticón*, 120-121, pp. 9-22.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, María del Carmen (2002): *El cuento español en los siglos de oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 2 vols.

- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (2001): *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V: la consolidación de la conquista*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- HERRERO INGELMO, M.^a Cruz y MONTERO CARTELLE, Enrique (2013): «El *Morbus gallicus* o *Mal francés* en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado», *Asclepio*, 65 (2). DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.21>
- HERRERO GARCÍA, Miguel (2014): *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- HUIZINGA, Johan (2001): *El otoño en la Edad Media: estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza.
- IBORRA, Enric (ed.) (1987): *Teatre del Renaixement i de la Decadència*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- JACQUOT, J., ed. (1960). *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, París, C.N.R.S.
- _____ (ed.) (1968): *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, C.N.R.S., 2a ed.
- JAURALDE GARCÍA, Pablo (2009): «Fernández de Heredia, Juan», en *Diccionario Filológico de la Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou (ed.), Madrid, Castalia, pp. 376- 383.
- JOLY, Monique (1986): «El truhán y sus apodosos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 723-740.
- JULIANA COLOMER, Desirée (2019): *Fiesta y urbanismo: Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, PUV - Càtedra Demetrio Ribes - Generalitat Valenciana.
- KAGAN, Richard L. (ed.) (2008): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso.
- KOVÁCS, Lenke (2012): «El teatre català al Renaixement: món teatral i àmbits de la representació», en Eulàlia Duran y Maria Toldrà (eds.), *Itineraris. Nou estudis sobre cultura al Renaixement*, Valencia, Tres i Quatre, pp. 267-298.
- LACARRA, M^a Jesús (1999): *Cuento y novela corta en España, 1: Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- LAIGLESIA, Eduardo (1917): «Tres hijuelos había el rey. Orígenes de un romance castellano», *Revista Crítica Hispano-Americana*, 3, pp. 5-36.

- LAMARCA, Luis (1840): *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta J. Ferrer de Orga, 1840 [facsimil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1992].
- LAMBEA, Mariano; Lola JOSA y Francisco A. VALDIVIA (2021): *Nuevo incipit de poesía española musicada (NIPEM)*, Madrid, CSIC.
- LASSO DE LA VEGA, Miguel (1942): *Doña Mencía de Mendoza: marquesa del Cenete, 1508-1554*, Madrid, Viuda de E. Maestre.
- LAURENZI, Elena (2009): «Christine de Pizan: ¿una feminista ‘ante litteram’?», *Lectora*, 15, pp. 301-314.
- LEVER, Maurice (1983): *Spectre et la marotte. Histoire des fous de cour*, París, Fayard.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1974): *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis.
- _____ (1977): «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 291–309.
- LLADONOSA PUJOL, Josep (1970): *L'estudi general de Lleida del 1430 al 1524*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- LLOPIS BAUSET, Frederic (1999): *El joc de pilota valenciana*, Valencia, Carena.
- LOBATO, María Luisa y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.) (2003): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2000): «Cancionero y Romancero efímero en la corte del III duque de Calabria», *Estudios de Literatura Oral*, 6, pp. 139-154.
- _____ (2002): «Dignidad real y acción mayestática en “La farsa de las galeras” de Luis Milán», *eHumanista*, 2, pp. 176-187.
- _____ (2009): «‘Lengua spada’ y ‘buen palacio’ en los motes eróticos y burlescos de *El Cortesano* de Luis Milán», *La corónica*, 38, pp. 315-331.
- _____ (2013): *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en «El Cortesano» de Luis Milán*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- _____ (2016): «El sonsoneto y la práctica poética cortesana del siglo XVI», *Revista de estudios hispánicos*, 50, pp. 583-603.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1994): *El texto poético: teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1952): «Una edición desconocida del *Enquiridion* (Valencia, 1528, por Costilla)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 58, pp. 449-463.
- _____ (1974): *Los libros de pastores en la literatura española I. La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Ignacio (2002): *La práctica escénica cortesana del siglo XVI: el palacio de los duques de Calabria*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2002): «A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples», *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 65, pp. 201-243.
- _____ (2008): «La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)», en Nicasio Salvador Miguel, Cristina Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 127-144.
- _____ (2009): «Aragón, Fernando de. Duque de Calabria», en *Diccionario Biográfico Español*, IV, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 635-636.
- _____ (2010): «Ver la ‘grandeza de Dios’ en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Devid Paolini (coord.), Nova York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. I, pp. 206-225.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (2009): «Bazán y Manuel, Álvaro de», en *Diccionario Biográfico Español*, VII, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 463-464.
- LORENZO, María (2009): «Milán, Luis de», en *Diccionario Filológico de la Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou (ed.), Madrid, Castalia, pp. 701-703.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio (1982): «Lanzarote y el Ciervo de pie blanco: contribución al estudio del romancero peninsular», *Revista de Folklore*, 13, pp. 3-11.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1998): «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Rafael Beltrán (ed.), Valencia, Universitat de València, pp. 311-341.
- MACPHERSON, Ian (1986a): «The Admiral of Castile and Antonio de Velasco: cancionero cousins», en Ian Michael, Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and*

- Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, The Dolphin Book, pp. 95-107.
- _____ (1986b): *The «Invenciones y Letras» of the «Cancionero General»*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2017): «Algunas huellas del *Triumphus Cupidinis* y el *De amore* en la poesía hispánica de los siglos XV-XVI», *Revista de Poética Medieval*, 18, pp. 179-196.
- _____ (2019): «Sobre la *Epístola proemial* y las obras poéticas de Onofre Almudéver», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8, pp. 128-209.
- _____ (2021): «El Castell d'Amor al *Tirant lo Blanch* (capítols LIII-LV): spectacle, iconografia i literatura», *Tirant*, 24, pp. 1-26.
- MAIO, Romeo de (1988): *Mujer y renacimiento*, Madrid, Mondadori.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (2009): «Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana en el *Cristalián de España*» en *Amadís y sus libros: 500 años*, Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 277-302.
- _____ (2011): *Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- _____ (2013): «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant*, 16, pp. 295-323.
- MARINO, Nancy (1992): «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanófila*, 104, pp. 1-15.
- _____ (ed.) (2014): *El Cancionero de Valencia: Mss. 5993 de la Biblioteca Nacional*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- _____ (2018): *El «Cancionero de la corte de Carlos V» y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert.
- MARQUÉS DE CRUÏLLES (2007): *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última Reina de Aragón, virreina de Valencia* [1891], Ernest Belenguer (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1986): «Introducción. Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 501-528.

- MARTÍ FERRANDO, Josep (1986): *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, Liria, Sociedad Cultural Lliria XXI, 3 vols.
- _____ (1993): *Poder y sociedad durante el virreinato del duque de Calabria (1536-1550)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València.
- _____ (2000a): «La corte virreinal en el reinado del emperador», *Estudis: Revista de historia moderna*, 26, pp. 95-112.
- _____ (2000b): *El poder sobre el territorio (Valencia, 1536-1550)*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- _____ (2002): *Instituciones y sociedad valencianas en el imperio de Carlos V*, Valencia, Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques.
- _____ (2003): «La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria», *Reales Sitios*, 40, 158, pp. 16-30.
- _____ (2009a): «Cabanilles y Borja, Jerónimo de», en *Diccionario Biográfico Español*, X, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 50.
- _____ (2009b): «Ladrón, Diego», en *Diccionario Biográfico Español*, XXVIII, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 591-592.
- MARTIN PASCUAL, Llúcia (2009): «La paròdia jurídica en *Lo somni de Joan Joan*», *Caplletra*, 46, pp. 89-114.
- _____ y Àngel Lluís FERRANDO MORALES (2012): «“L'art de Cupido entén de motets”. Referències musicals en el “Cançoner Satírich Valencià”», en *Miscel·lània Albert Hauf*, vol. 4, ed. Josep Massot i Muntaner (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-52.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2017): «Pensamiento caballeresco y pensamiento cortesano en el tránsito hacia el Renacimiento», *Tirant*, 20, pp. 183-198.
- MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (2003): «Los romances fronterizos: crónica poética de la Reconquista Granadina», *Lemir*, 7, s. p.
- MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (1989): «La evolución genérica de la ficción sentimental española: un replanteamiento», *Berceo*, 116-117, pp. 7-22.
- MARTÍNEZ MONTERO, Jorge (2013): «La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del Renacimiento español», *Emblemata*, 19, pp. 375-392.
- MARTÍNEZ ORTIZ, José (1976): «Valencia y la reina Doña Germana», en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano. Valencia del 14 al 18 de abril de 1971. III. Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 87-98.

- MARTÍNEZ ROMERO, Tomás (2001): «L'Obra profana d'Andreu Martí Pineda i la literatura valenciana a la primera meitat del XVI», *Llengua i literatura*, 12, pp. 77-104.
- _____ (2003): «Reflexions sobre la categorització del «Cançoner satírich valencià» de Miquel i Planas», *Caplletra*, 34, pp. 111-126.
- _____ (2010): *La literatura profana antiga i el «Cançoner satírich valencià»*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____ e Isabel MICÓ (1990): «Realitat i ficció al “Cançoner satíric valencià”», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 42, pp. 227-256.
- MASSIP BONET, Francesc (1984): «Algunas notes sobre el teatre català del Renaixement», *D'art*, 10, pp. 303-310.
- _____ (1986): *Teatre religiós medieval als països catalans*, Barcelona, Edicions 62.
- _____ (1992): *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.
- _____ (2003): *La monarquía puesta en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos de Gante*, Col. 'Música y Teatro Medieval', 7, Madrid, Consejería de las Artes.
- _____ (2007): «Riure amb el cos: folls, geperuts i bufons en l'espectacle català antic», en Sadurní Martí (ed.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona, 8-13 de setembre de 2003*, Sadurní Martí (ed.), III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 287-296.
- _____ (2008): «Teatre i Festa», en *L'esplendor de la Festa. Màgia i Misteri de les Festes Antigues*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics-Olañeta, pp. 35-50.
- _____ (2012): «El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento», *Babel*, 25, pp. 71-96.
- _____ y Lenke KOVÁCS (2007): «L'espill i la carn: amor i sexe en dos poemes catalans de Joan Ferrandis d'Herèdia», en *El (Re)descobriment de l'edat moderna. Estudis en homenaje a Eulàlia Duran*, Josep Solervicens Bo y Eulàlia Miralles i Jori (eds.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 505-514.
- _____ y Ramon SIMÓ (1986): «El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de cultura catalana», «Apunts dramaturgics» y «Lo Canonge Ester convida-festes», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement, Actes del I Simposi*

- Internacional d'Història del Teatre. Sitges 1983*, Ricard Salvat (ed.), Barcelona, PUB, pp. 247-297.
- MATEU IBARS, Josefina (1963): *Los virreyes de Valencia. Fuente para su estudio*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- _____ (1988): «Iconografía de los virreyes de Valencia. Aportación a su estudio (S. XV-XVIII)», en *Homenatge al doctor Sebastià García Martínez*, Valencia, Generalitat Valenciana, vol. I, pp. 189-202.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio (2006 [1699-1781]): *Epistolario*. Volumen IX, Valencia, Diputación de Valencia.
- MCMURRY, William M. (1977): «Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A Relationship Honored in Music», *Sixteenth Century Journal*, 8 (3), pp. 17-30.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1907): «Qüestión de Amor», en *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, vol. II, pp. 89-90.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- MEREGALLI, Franco (1988): «La corte valenzana del Duca di Calabria ne *El cortesano* di Luis Milán», *Annali. Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XXX, 1, pp. 53-69.
- MÉRIMÉE, Henri (1985): *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2 vols. [ed. orig., *L'art dramatique à Valence*, 1913]
- MILÁN, Lluís de (1874): *Libro intitulado El cortesano. Libro de motes de damas y caballeros*, Madrid, Imp. Rivadeneyra [edición facsímil, La Coruña, Órbigo, 2016].
- _____ (2001): *El cortesano*, edición al cuidado de Vicent Josep Escartí, estudios introductorios de Vicent Josep Escartí y Antoni Tordera, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- _____ (2010): *El cortesano*, edición de Vicent Josep Escartí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- MOLL, Jaime (1963): «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario Musical*, 18, pp. 123-135.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996): *La Diana*, Juan Montero (ed.), estudio preliminar por Juan Bautista Avallé Arce, Barcelona, Crítica.
- MORÁN TURINA, J. Miguel y Fernando CHECA CREMADES (1986): *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, El Viso.

- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen (1996): «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, 9, pp. 229-256.
- MORANT, Isabel (2003): «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones y relaciones», *Pedralbes*, 23, pp. 347-370.
- MORREALE, Margherita (1955): «“Cortigiano faceto” y “Burlas cortesanas”. Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 35, núm. 144, pp. 57-83.
- _____ (1958-1959): «El mundo del cortesano», *Revista de Filología Española*, XLII, pp. 229-260.
- MULAS, Luisa (1980): «Funzioni degli esempi, funzione del Cortegiano», en *La corte e il «Cortegiano», I. La scena del testo*, Carlo Ossola (ed.), Roma, Bulzoni, pp. 97-117.
- MUÑOZ ALTABER, M.^a Luisa (2014): «La estela de la Historia. Algunos aspectos de la trayectoria del linaje Mercader, señores de Buñol (XVI y XVII)», en Amparo Felipo Orts y Carmen Pérez Aparicio (eds.), *La nobleza valenciana en la Edad Moderna. Patrimonio, poder y cultura*, Valencia, PUV, pp. 15-67.
- MUÑOZ TRAVER, Ferran (2001): *Mencía de Mendoza y la viuda de Mateo Flecha. Las ensaladas de Flecha «El Viejo», su relación con la Corte de Calabria y el erasmismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1993): «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d' Història Moderna*, 13/2, pp. 463-472.
- _____ (2003): «Las entradas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna. Siglos XIV-XVII», en su *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, Ajuntament de Valencia, pp. 85-100.
- _____ (2017): *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*, Madrid, Síntesis.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1983): «Sobre la fortuna literaria de la retama», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 205-226.

- NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria (2015): «Plurilingüismo en el teatro tardomedieval y renacentista: juego de voces», *Revista de Filología Románica*, Anejo IX, pp. 75-91.
- NERI, Stefano (2007): *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- NTLLE = Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española:
<<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.
- NÚÑEZ, Hernán (2001): *Refranes o proverbios en romance*, Madrid, Guillermo Blázquez, 2 vols.
- OCHOA, Eugenio de (ed.) (1838): *Romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, París, Librería Europea de Baudry.
- OLEZA, Joan (1984a): «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 9-42.
- _____ (1984b): «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 61-74.
- _____ (1984c): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-218.
- _____ (1984d): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia II: Coloquios y Señores», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 243-258.
- _____ (1986): «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V, pp. 149-182.
- _____ (1992): «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», pp. 47- 64.
- _____ (1995): «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 181-226.
- ORDUNA, Lilia E. F. de (1989): «Héroes troyanos y griegos en la “Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia” (Burgos, 1547)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín - Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 559-568.

- OSSOLA, Carlo (ed.) (1980): *La corte e il «Cortegiano»*, Roma, Bulzoni, 2 vols.
- PASTOR FUSTER, Justo (1827-1830): *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, Imp. Ximeno-Imp. Mompié, 2 vols.
- PALAU DULCET, Antonio (1948-1972): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Palau, ed. corr. y aum., 28 vols.
- PALMIERI, Ruggero (1915): «Di una imitazione spagnuola del *Cortegiano* (El Cortesano de Luis Milán)», *Il Conciliatore*, II, 3-4, pp. 3-25.
- PÀMIES I RIUDOR, Victor (2020-2023): *Paremiologia catalana comparada digital*:
<<https://pccd.dites.cat/projecte>>
- PAZ Y MELIÀ, Antonio (1876): «Coplas de Juan Fernández contra don Luis de Milán», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6, 15, pp. 258-262; 6, 16, pp. 275-278.
- PEDROSA, José Manuel (2013): «“Toma, vivo te lo do”: avatares y rescrituras viejas y modernas de un juego infantil», en *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk). III Jornadas Iberoamericanas de Investigadores de Literatura Popular Infantil «La palabra y la memoria»*, Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (eds.), Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 167-181.
- PELEGRÍN, Ana (2004): «Lírica popular y juego en Gaspar de los Reyes», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam” (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, ed. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 241-268.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007): *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero General»*, Madrid, CSIC.
- _____ (2010a): «Juego de maesecoral», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, VII, Carlos Alvar (dir.), Madrid, Castalia, pp. 6516-6518.
- _____ (2010b): «Juego de mesa» en *Gran Enciclopedia Cervantina*, VII, Carlos Alvar (dir.), Madrid, Castalia, pp. 6526- 6530.

- _____ (2017): «El *Juego Trobado* de Jerónimo del Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, pp. 72-114.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2006): «Acerca del petrarquismo cuatrocentista: los poetas valencianos del *Cancionero General*», en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad, pp. 685-702.
- _____ (2009): *Los valencianos del «Cancionero General»: estudio de sus poesías*, Valencia, PUV.
- _____ (2011): *Los poetas valencianos del «Cancionero General» (Valencia, 1511 y 1514)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- _____ (2012): «La poesía de autor valenciano, a través del *Cancionero General* (1511-1573): adiciones y descartes» en *Estudios sobre el «Cancionero General» (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés, Héctor Hernández Gassó (eds.), vol. II, pp. 774-812.
- PÉREZ GARCÍA, Pablo (2019): «La nobleza valenciana del Quinientos: lo social y su nomenclatura», *E-Spania*, 34:
<<http://journals.openedition.org/e-spania/32914>>
- PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016): «El castillo de amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, 16, pp. 5-30.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981): «La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, pp. 35-43.
- _____ (2004): *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED.
- PERUGINI, Carla (ed.) (1995): *Question de amor*, 'Textos Recuperados', Salamanca, Universidad de Salamanca.
- _____ (2012): «Biografía erótica de la corte valenciana. Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia», *AnMal Electrónica*, 32, pp. 297-320.
- PIACENTINI, Giuliana (1984): «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 1135-1173.
- _____ y Blanca PERIÑÁN (2002): *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, Pisa, Edizioni Ets.

- PINILLA PÉREZ DE TUDELA, M.^a Regina (1982): *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València.
- _____ (1994): *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- PITARCH, Vicent y Lluís GIMENO (eds.) (1984): *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*, Valencia, Edicions Tres i Quatre.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro; VICENTE LLAVATA, Santiago (2020): *La materia de Troya en la Edad Media hispánica: Historia textual y codificación fraseológica*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert.
- PONS FUSTER, Francisco (2003): *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- POPE, Isabel (1961): «La vihuela y su música en el ambiente humanístico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 364-376.
- QUEROL COLL, Enric (2016): «Els elogis a Vives de Cosme Violaigua en una primerenca i desconeguda edició barcelonina dels Coloquia», *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 388-496.
- QUEROL ROSSO, Leopoldo (1931): *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Valencia, Imprenta José Presencia.
- _____ (1932): *La poesía del Cancionero de Upsala*, Valencia, Imp. Hijo de Vives Mora.
- QUIRANTE Luis, Evangelina RODRÍGUEZ y Josep Lluís SIRERA (1999): *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'Or*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- QUONDAM, Amedeo (1980): «La “forma del vivere”. Schede per l'analisi del discorso cortigiano», en Adriano Prosperi (ed.), *La Corte e «Il Cortegiano», II. Un modello europeo*, Roma, Bulzoni, pp. 15-68.
- _____ (2013): *El discurso cortesano*, Eduardo Torres Corominas (ed.), Madrid, Polifemo.
- RABAEY, Hélène (2012): «Molina, Juan de», en *Diccionario biográfico y bibliográfico del humanismo español (siglos XV-XVII)*, Juan Francisco Domínguez (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 566-569.

- RALLO, Asunción (1996): *La escritura dialéctica: Estudios sobre el diálogo renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga.
- _____ (2006): *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, Málaga, Universidad de Málaga.
- RAVASINI, Ines (2007): «Le invenciones della *Cuestión de amor* e l'eclissi de l'amor cortese», en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Antonina Paba (ed.), Roma, Aracne, pp. 27-45.
- _____ (2010a): «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», *Studia aurea*, 4 [= Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Barcelona / Girona, 21-24 de octubre de 2009*], pp. 69-92.
- _____ (2010b): «Polifonia ed eclettismo ne *El cortesano* de Luis Milán», en Nancy de Benedetto e Ines Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Nancy de Benedetto e Ines Ravasini (eds.), Lecce, Pensa, pp. 185-200.
- _____ (2014): «Vida y poesía de corte: los sonetos en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Poética Medieval*, 28, pp. 335-358.
- _____ (2018): «Las “Leyes de amor” en *El Cortesano* de Luis Milán: lírica cortés y práctica cortesana», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, Isabella Tomassetti (ed.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 257-276.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 6 vols.
- _____ (2018): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>.
- RECKERT, Stephen (1970): *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, King's College.
- REDONDO, Jordi (2019): «Aigua i vi al *Tirant lo Blanc*, capítol LV: mera faramalla o símbols?», en *Aigua i vi a les literatures clàssiques i la seua tradició*, Juan José Pomer Monferrer y Helena Rovira (eds.), Valencia, Rhemata, pp. 179-197.
- REGLÀ, Joan et al. (1975): *Historia del País Valencià. III De les Germanies a la Nova Planta*, Barcelona, Edicions 62.

- RIBELLES COMÍN, José (1915-1943): *Bibliografía de la lengua valenciana*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 3 vols.
- RICO, Francisco (ed.) (2015): Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona-Madrid, Círculo de Lectores-Instituto Cervantes.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1993): «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de octubre de 1991)*, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 73-80.
- _____ (1994): «Libros de caballerías y poesía de cancioneros: Invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 303-318.
- _____ (2008): «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009]*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 383- 402.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2003): *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- _____ (2009): «Amor, deseo y matrimonio en *El cortesano* de Lluís de Milà», *Tiempos Modernos [Revista electrónica de Historia Moderna]*, vol. 6, núm.18, pp. 1-17.
- _____ y Susana VILAPLANA SANCHIS (eds.) (2006): *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- RIVERA, Olga (2001): «Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam: la formación moral y doméstica en la retórica de la crianza de las hijas», *Cincinnati Romance Review*, 32, pp. 70-85:
< <http://www.cromrev.com/volumes/vol32/06-vol32- Rivera.pdf>>
- RODADO RUIZ, Ana M^a (2000): *Tristura conmigo va: fundamentos de amor cortés*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- _____ (2012): «Notas sobre la tradición animalística en el *Juego trovado de Jerónimo de Pinar*», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet Vallés, Héctor H. Gassó y Marta Haro Cortés (eds.), Valencia, PUV, 2 vols., vol. I, pp. 371-384.

- ROJAS, Fernando de (2012): *La Celestina*, ed. Marta Haro y Julio Carlos Conde, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ, Josep (1747): *Biblioteca Valentina*, Valencia, Joseph Thomàs Lucas.
- RODRIGO, Ricardo (1984a): «La teatralidad pastoril», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 165-188.
- _____ (1984b): «Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 219-242.
- ROHLAND DE LANGHEHN, Regula (1989): «*Questión de amor* (1513), las tareas que asigna al lector y sus implicaciones a partir de la “égloga” que incluye», en *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 533-541.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (1949): *Cançons nadalenques en el segle XV*, Barcelona, Barcino.
- _____ (1951): «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Filologia Valenciana*, 1, pp. 313-339.
- _____ (ed.) (1988): *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 2 vols.
- _____ (1994): *Lectura de textos medievals i renaixentistes*, ‘Biblioteca Sanchis Guarnier’, 29, Valencia, Institut de Filologia Valenciana.
- _____ (ed.) (1994-1995): *Teatre català antic*, a cura de Francesc Massip i Pep Vila, Barcelona, Curial-Institut del Teatre, 3 vols.
- _____ (1999): *Assaigs de literatura valenciana del renaixement*, Alicante, Universitat d’Alacant-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- _____ (ed.) (2000): *Corpus d’antiga poesia popular*, ‘Els Nostres Clàssics’. B 18, Barcelona, Barcino.
- _____ (2003): «La cort musical del Duc de Calàbria», en *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Vicià en el V Centenari del seu naixement, 1502-2002*, Valencia, Ajuntament de Borriana-Biblioteca Valenciana, pp. 415-432.
- RUBIÓ I BALAGUER, Josep (1964): *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62.

- RUIZ DE LIHORY, José (1903): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Tip. Domenech. [facsimil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987]
- SAFFIOTI, Tito (2009): *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milán, Book Time.
- SALAZAR ACHA, Jaime (1998): «Sobre una posible hija de Carlos V y Germana de Foix», *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 28, pp. 14-16.
- _____ (2009): «Germana de Foix», en *Diccionario Biográfico Español*, XXII, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 719-722.
- SALOMON, Noël (1985): *Lo villano en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis G. (1999): *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546): la formación de un príncipe del renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- _____ (2012): *Felipe II: La educación de un "felicísimo príncipe" (1527-1542)*, Madrid, Polifemo.
- SÁNCHEZ PALACIOS, M.^a Esmeralda (2002): «L'ideal cortesà: les facècies de Lluís del Milà a la cort dels ducs de Calàbria», en *Actes del I, II i III Col·loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Tortosa, Ajuntament de Tortosa-Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, pp. 345-354.
- _____ (2003): «Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia a la cort dels ducs de Calàbria (València 1526-1550)», en *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciano en el V Centenari del seu naixement, 1502-2002*, Valencia, Ajuntament de Borriana-Biblioteca Valenciana, pp. 433-458.
- _____ (2007): «Retòrica i subgèneres de la poesia de cançoner: lemes, divises i empreses a *El cortesano* de Lluís del Milà (1561)» en *El (Re)descobrimet de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, en Eulàlia Miralles y Josep Solervicens (eds.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Universitat de Barcelona, pp. 409-429.
- _____ (2012): «La prosa a la cort dels ducs de Calàbria. València 1526-1550», en *Itineraris. Nou estudis sobre cultura al Renaixement*, Eulàlia Duran y Maria Toldrà, (eds.) Valencia, Tres i Quatre, pp. 227-265.
- _____ (2015): *Confluència de gèneres a «El Cortesano» de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona.

- _____ (2017): «Confluencia de géneros en *El cortesano* de Luis Milán (Valencia, 1561)», en «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, pp. 217-227.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1986): *La llengua dels valencians*, Valencia, Eliseu Climent.
- SANDOVAL, Prudencio de (1955-1956): *Historia del Emperador Carlos V*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, 2 vols.
- SANFILIPPO, Marina (2009): *Perfiles del teatro italiano*, Roma, Aracne.
- SANLLEHY GIRONA, Carlos (1958): *La biblioteca del Duque de Calabria*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- SANPEDRO, Hieronymo (1554): *Libro de Caualleria Celestial del Pie de la Rosa Fragante* [Amberes, Martín Nucio].
- SANTA CRUZ, Melchor de (1997): *Floresta Española*, eds. María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.
- SARDELLI, Maria Antonella (2010): *Miscelánea paremiológica. De paremiología española, paremiología italiana y paremiología comparada*, Madrid, CERSA.
- SARMATI, Elisabetta (1996): *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un 'analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- SARTHOU CARRERES, Carlos (1930): *Los prisioneros del castillo de Játiva*, Valencia, Tipografía del Carmen.
- _____ (1946): *El castillo de Játiva y sus históricos prisioneros*, Valencia, Imprenta la Semana Gráfica.
- SBARBI, José María (1922): *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*:
<http://www.martinezdecarnero.com/glossword/index.php?a=srch&d=10&id_srch=30ed1b8a7a99a0838a9bcd912135d271&il=es&p=1>
- SERRANO MORALES, José Enrique (1898): *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, Valencia, Imp. F Domenech.
- SIMÓN DÍAZ, José (1950-1993): *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, 16 vols.

- SIMPSON, Glenda (1977): «The Sixteenth-Century Spanish Romance: A Survey of the Spanish Ballad as Found in the Music of the Vihuelistas», *Early Music*, 5-1, pp. 51-57.
- SIRERA, Josep Lluís (1984a): «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 43-60.
- _____ (1984b): «El teatro medieval valenciano», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 87-108.
- _____ (1984c): «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- _____ (1986): «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, V, pp. 247-270.
- _____ (1992): «Diálogos de cancionero y teatralidad», en Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Historias y Ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 351-363.
- _____ (2007): «La Edad de Oro de las letras valencianas», en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, pp. 171-184.
- _____ (ed.) (2008): *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- SOLERVICENS, Josep (1997): *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- _____ (2003): «La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete, duquesa de Calàbria i deixebra de Joan Lluís Vives», en *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa I al Nou Món*, Ferran Grau Codina et al. (eds.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 313-324.
- _____ (2005): «Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán» y «Diálogos escritos por autores de Cataluña y del País Valenciano durante el Renacimiento (1471-1592)», en *El diàleg renaixentista*

- en la Península Ibérica*, Roger Friedlein (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 13–50.
- SYMBOLA (2017): *Divisas o empresas históricas*. – BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*).
<<https://www.bidiso.es/Symbola/>>
- SZÁSZDI, István (2009): «Los gitanos en la España del siglo XV y su vinculación a Hungría», *Estudios de Historia de España*, 11, pp. 165-196.
- TATEO, Francesco (1990): *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni.
- TEIXIDOR, María Jesús (2006): «El entorno del Palacio Real», en *El Palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*, Josep Vicent Boira Maiques (ed.), Valencia, Ajuntament de València, pp. 47-60.
- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús (1990): *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- TIMONEDA, Joan (1561): *Cancionero llamado Sarao de amor*, Valencia, Juan Navarro.
- _____ (1963): *Rosas de romances (Valencia, 1573)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Castalia.
- _____ (1990): *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.), Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (1994): *Flor d' enamorats*, Valencia, Eliseu Climent.
- _____ (2018), *Rosa de romances, I. Rosa de Amores, Rosa Gentil*, Vicenç Beltran (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- TOMASI, Giulia (2019): «Dal duello allo scontro verbale. La disputa tra Pacifico e Cupidio nel Valerían de Hungría», *Rassegna Iberistica*, vol. 42, núm. 11, pp. 9-26.
- TORDERA, Antoni, «Drama i estratègies escèniques en *El Cortesano*», en Lluís del Milà, *El Cortesano*, Vicent Josep Escartí (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2 vols., vol. I, pp. 99-172.
- TREND, John Brande (1925): *Luis Milan and the Vihuelistas*, Oxford, Oxford University Press-Humphrey Milford.
- (*Los*) *TRIUMPHOS DE APIANO*, trad. Juan de Molina, Valencia, Juan Joffre, 1522.
<<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3170>>
- VALCÁRCEL, Carmen (1988): «La realización musical de la poesía», *Edad de Oro*, 7, pp. 143-159.

- VALSALOBRE, Pep (2003): «Una cort “ferraresa” a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona», *Caplletra*, 34, pp. 171-194.
- VAREY, John (1992): «Del ‘Entramés’ al ‘Entremés’», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del Festival d’Elx, 1990*, Diputació de Alicante - Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» - Ajuntament d’Elx, pp. 65-80.
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2006): *El «Libro de motes de damas y caballeros» de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- VIAN HERRERO, Ana (1988): «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7, pp. 173-186.
- _____ et al. (ed.) (2010): *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara.
- VICIANA, Martín de (2002-2017): *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino [1564]*, ed. Joan Iborra, Valencia, PUV, 4 vols.
- VIGIER, Françoise (2001): «Production littéraire á la cour valencienne et napolitaine des “reines tristes” au début di XVI^e siècle», en *Écriture, pouvoir et société en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, Pierre Civil (ed.), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-382.
- _____ (ed.) (2006): *Cuestión de amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, París, Publications de la Sorbonne.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc (2009): «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical», *Anuario Musical*, 64, pp. 57-108.
- _____ (2011): «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, 66, pp. 61-118.
- VINDEL, Francisco (1930-1934): *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, Madrid, Imprenta Góngora, 12 vols.
- VIVES, Juan Luis (1994): *De institutione feminae christinae: La formación de la mujer cristiana*, Joaquín Beltrán Serra (ed.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- XIMENO, Vicente (1747-1748): *Escritores del Reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el de MDCCXLVII*, Valencia, Joseph Estevan Dols, 2 vols.
- ZÚÑIGA, Francesillo de (1981): *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Diane Pamp de Avalue-Arce (ed.), Barcelona, Crítica.

APÉNDICE

NOMBRE	CONYÚGE	FAMILIA NOBILIARIA
Almirante de Aragón	María Colón y Toledo	Cardona y Ruiz de Lihory
Ana Mercader	Miguel Fernández	Mercader
Ángela de Aragón y de Milán	Fernando de Próxita y Milán, V Conde de Almenara	Milán y Aragón. Hija de los II Condes de Albaida, Condesa de Almenara
Baltasar Mercader	Isabel Ferrer	Mercader y Blanes. Señor de la baronía de Buñol y villa de Sieteaguas y lugares de Yátova, Magafre y Alborax
Beatriz de Osorio		Osorio
Berenguer Aguilar	Leonor Gálvez	Aguilar
Castellana Bellvis	Don Pedro-Juan Mascó y Pardo de la Casta	Bellvis/ Hija de V Barón de Bélgida y Señor de Bellús Don Antonio Belvis y Ferrer y de Doña Blanca de Moncada y Cardona.
Diego Ladrón	María Robles	Ladrón y Cardona
Doña Gràcia		Ladrón
Doña Germana	Duque de Calabria	Foix y Orleans
Duque de Calabria	Reina doña Germana	Aragón
Francisca Ferrer	Francisco Fenollet	Ferrer
Francisco Fenollet	Francisca Ferrer	Fenollet
Gobernador Cabanillas	Leonor de Borja Lanzol de Romaní y Moncada	Cabanillas / Cabanilles
Isabel Ferrer	Baltasar Mercader	Ferrer
Isabet		Beneito
Jerónima Beneito	Juan Fernández de Heredia	Beneito
Joan de Cardona		Cardona
Joana de Guzmán		Guzmán
Joana Pallás		Pallás
Juan Fernández de Heredia	Jerónima Beneito	Fernández de Heredia
Leonor Gálvez	Berenguer Aguilar	Gálvez
Luis Margarite	Violante Mascó	Margarite

Luis Milán		Milán
Luis Vique	Mencía Manrique	Vique/Vich
Luisa		
Margarita de Peralta		Peralta, hija de Pierres de Peralta y N. Calda / Noble navarro
María de Robles	Diego de Ladrón	Robles
Mencía Manrique	Luis Vique	Manrique
Merina de Tovar		Tovar
Miguel Fernández	Ana Mercader	Fernández de Heredia
Pedro Mascó	Castellana Bellvís	Mascó / Hijo de Don Luis Mascó y Almenar y de Doña María Magdalena Pardo de la Casta.
Violante Mascó	Luis Margarite	Mascó
Rodrigo de Borja		Borja

Tabla 19. Apéndice de personajes históricos pertenecientes a la realeza, nobleza o estado militar que aparecen en *El cortesano* (1561) de Luis Milán