



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Confluència de gèneres a *El cortesano* de Lluís del Milà (València, 1561)

Ma Esmeralda Sánchez Palacios

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**CONFLUÈNCIA DE GÈNERES A *EL CORTESANO*
DE LLUÍS DEL MILÀ (VALÈNCIA, 1561)**

Ma Esmeralda Sánchez Palacios

TESI DOCTORAL

Dirigida per Dr. Josep Solervicens Bo

ESTUDIS AVANÇATS EN LLENGUA I LITERATURA CATALANES

Departament de Filologia Catalana

Universitat de Barcelona

Barcelona, octubre de 2015

*A la memòria del meu pare
que em va ensenyar el gust per la conversa 'aromatitzada'
amb una enginyosa ironia.*

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	1
AGRAÏMENTS	3

PRIMERA PART. PRESENTACIÓ: AUTOR, GÈNERE I MARC DE FICCIÓ

CAPÍTOL 1. AUTOR I OBRA

1.1. Aproximació a la identitat i biografia de Lluís del Milà	4
1.2. Marc de ficció d' <i>El cortesano</i> : la cort de Germana de Foix i del Duc de Calàbria	14
1.3. <i>El cortesano</i> : un tipus de diàleg renaixentista	19
1.4. Referent d' <i>El cortesano: Il cortegiano</i> de B.Castiglione (1528)	23
1.5. Virtuts i actituds del bon cortesà	26
1.6. Entreteniments del cortesà	29
1.7. Presència de les dones a la cort	31
1.8. Conversa del cortesà	33
1.9. Pròleg de l'obra: imatge pictòrica del cortesà ideal	37
1.10. Epíleg de l'obra: petició al lector	39

CAPÍTOL 2. PROCÉS DE COBLES DE BURLES ENTRE LLUÍS DEL MILÀ I JOAN FERRANDIS

2.1. Font inèdita d' <i>El cortesano</i> : el manuscrit 2050 de la Biblioteca de Catalunya	46
2.2. Repeticions literals	
2.2.1. Textos on la introducció del <i>Procés de cobles de burles</i> es modifica i s'amplia a <i>El cortesano</i>	46
2.2.2. Textos on la introducció del <i>Procés de cobles de burles</i> es transforma en una facècia a <i>El cortesano</i>	49 55
2.3. Repeticions disseminades	
2.3.1. Afirmacions sobre Joan Fernández d'Herèdia i la seva senyora Jerònima Beneito	56
2.3.2. Afirmacions sobre Lluís del Milà	76

2.4. Conclusions	88
------------------	----

CAPÍTOL 3. DIÀLEG LITERARI I ENSALADA MUSICAL AL RENAIXEMENT VALENCIÀ

3.1. Característiques dialògiques d' <i>El cortesano</i>	89
3.1.1. Dramatisme i immediatesa escènica: tipus d'acotacions a <i>El cortesano</i>	90
3.1.2. Familiaritat i distensió	91
3.1.3. Les circumstàncies i l'emotivitat	94
3.2. <i>El cortesano</i> i el gènere musical de l'ensalada	95

SEGONA PART. LES NARRACIONS BREUS A LES CONVERSES D' *EL CORTESANO*

CAPÍTOL 4. NARRACIONS BREUS I CARACTERITZACIÓ DE PERSONATGES

4.1. Evolució i classificació de la narrativa breu de l'Edad mitjana al Renaixement	100
4.2. Narracions breus a <i>El cortesano</i> de Lluís del Milà: facècies, apotegmes i <i>novella</i>	104
4.2.1. Facècies	
4.2.1.1. Facècies protagonitzades pels personatges d' <i>El cortesano</i>	106
4.2.1.2. Facècies protagonitzades pel altres personatges literaris	111
4.2.2. Apotegmes	117
4.2.3. <i>Novella</i>	125
4.3. Fonts i tradició de les narracions breus a <i>El cortesano</i>	132
4.4. Retòrica de l'humor: construint el <i>vir doctus et facetus</i>	143
4.5. Personatge de facecia: Joan Ferrandis d'Herèdia	146
4.6. Vestuari de Joan Ferrandis	150
4.6.1. Primera facècia: el vestit pel joc de pilota a l'estiu	153
4.6.2. Segona facècia: un vestit dubtós	153
4.6.3. Tercera facècia: imitant un mallorquí	154
4.7. Joan Ferrandis-Jerònima Beneito: matrimoni de facècia	157
4.8. Ignorància verbal de Joan Ferrandis d'Herèdia	165
4.9. Relacions extramatrimonials de Joan Ferrandis d'Herèdia	170

4.10. Tres facècies a manera de conclusió	177
4.11. Annex: document històric sobre la parella literaria Joan Ferrandis d'Herèdia-Francesc Fenollet	187

**TERCERA PART. EL GUST PER L'ESCENIFICACIÓ A EL CORTESANO:
FESTA, MÚSICA I POESIA.**

CAPÍTOL 5. POESIA I MÚSICA A *EL CORTESANO*: AMALGAMA DE METRES I ESTROFES

5.1. Concepte de festa a <i>El cortesano</i> : música, poesia i espectacles	190
5.2. Poesia de cançoner a la primera meitat del segle XVI i a <i>El cortesano</i>	196
5.3. Doble ús del lema o de la dita o 'mote': emblemes i motejaments	206
5.4. Presentació dels personatges d' <i>El cortesano</i> a través de les seves divises	210
5.5. Construcció de les divises a través d'elements visuals propis de la tradició de la lírica de cançoner	212
5.5.1. Els animals o el bestiar	212
5.5.2. Les plantes, les flors o els herbaris	217
5.5.3. El nom de la dama i del cortesà	221
5.5.4. Alguns dels òrgans dels cinc sentit	222
5.5.5. La millor empresa, el millor cortesà: Lluís del Milà	225
5.6. Romanços, cançons, villancets, glosses i altres provatures	229
5.7. Una carta d'amor: exemple a <i>El cortesano</i> d'una forma estròfica lliure	232
5.8. <i>Las siete angustias y Los siete gozos de amor</i> de Lluís del Milà	233
5.9. Un colofó dialògic amb lleis d'amor trobadoresques	234
5.10. Un joc infantil transformat en cortesà: «Toma, vivo te lo do»	238
5.11. Poesia d'origen italià: els sonets	239

CAPÍTOL 6. ESCENIFICACIONS TEATRALS: UNA MANERA DE DIVERTIR-SE A LA CORT

6.1. Representacions teatrals a <i>El cortesano</i>	247
6.2. <i>Farsa dels cavallers de Sant Joan</i> (3 ^a jornada, I4r-M1r)	248
6.2.1. Anàlisi dels elements configuradors de la <i>Farsa</i>	252
6.3. <i>Munteria dels cavallers i dames troians</i> (3 ^a jornada, N3v-4 ^a jornada, N4v-Q2r)	260

6.3.1. Anunci de la <i>Munteria</i> (3 ^a jornada, N3v-4 ^a jornada, N4v-N8v)	262
6.3.2. Munteria dels cavallers i dames de troia. Estructura i anàlisi (4a jornada N8v-Q2r)	264
6.4. Festa de maig	268
6.4.1. Cartell i desafiament: narració de l'aventura a la muntanya Ida i cartell de Miraflor del Milà (4a jornada, N8v-M4r)	268
6.4.2. El torneig: <i>La Festa de maig</i> (6a jornada, Z6r-a7v)	270
6.5. Mascarada de grecs i troians (6a jornada, e2r-e6r)	274
6.6. Característiques de les narracions d'espectacles a <i>El cortesano</i>	279

QUARTA PART. LA LLENGUA CATALANA A *EL CORTESANO*: PRESENCIA I USOS

CAPÍTOL 7. PLURILINGÜISME A *EL CORTESANO*

7.1. Plurilingüisme a les obres literàries de la primera meitat del segle XVI	281
7.2. Plurilingüisme a <i>El cortesano</i> de Lluís del Milà	283
7.3. Característiques dels passatges en català d' <i>El cortesano</i>	287
7.3.1. Afirmacions metalingüístiques a <i>El cortesano</i>	287
7.3.2. Passatges d' <i>El cortesano</i> amb intervencions de personatges en català	290
7.4. Plurilingüisme a <i>El cortesano</i> : un recurs al servei de la ficció literària	295

ANNEXOS

Textos manuscrits, èpoques, en català de l'Arxiu de la Batllia General dels anys 1528, 1529 i 1530, respectivament.	297
--	-----

CONCLUSIONS	302
-------------	-----

BIBLIOGRAFIA	308
--------------	-----

CRITERIS D'EDICIÓ DE TEXTOS	323
-----------------------------	-----

INTRODUCCIÓ

La tesi doctoral «*Confluència de gèneres a El cortesano de Lluís del Milà (València, 1561)*» analitza una obra narrativa plurilingüe escrita a la València de mitjan del segle XVI però ambientada en la cort valenciana de la primera meitat del segle XVI. El diàleg ens presenta de manera fictícia els cortesans que pul·lulaven entorn del Duc de Calàbria i la reina Germana de Foix al voltant dels anys 1535-36. També hi apareixen alguns dels membres de famílies conegudes a l'època: Dídac Lladró, Francesc Fenollet, Francesca Fenollet, Anna Mercader, Jeroni de Cabanyelles o Joan Ferrandis d'Herèdia, entre d'altres. És una obra plurilingüe escrita majoritàriament en castellà i català, tot i que també hi apareixen l'italià, el portuguès i el llatí. L'obra dona més pes a la ficció que no pas la reflexió i construeix un univers cortesà versemblant gràcies a innombrables estratagemes narratives. Hi apareixen un seguit de converses i burles cortesanes a la Cort dels lloctinents valencians, a través d'un narrador homònim al personatge principal: Lluís del Milà. La incorrecta interpretació d'aquest tipus de narrador, així com de l'aparició fictícia de personatges amb noms coneguts, que remetien a possibles personatges històrics, va afavorir que *El cortesano* de Lluís del Milà fos considerat una crònica de la cort dels virreis de València dels anys 30. L'estudi que Josep Solervicens va realitzar a l'entorn de l'obra en analitzar el gènere del diàleg renaixentista a l'àmbit català es distancia d'aquesta visió historiogràfica i, en aquest sentit es pot considerar el punt de partida de la tesi que ara presento. El model genèric del diàleg afavoreix la comprensió del sentit dels subgèneres que s'hi inclouen en ell mitjançant la trama fictícia: narracions breus (facècies, apotegmes i *novella*), obres teatrals representades i llegides en veu alta, poesies (sonets i romanços), entre d'altres.

L'aspecte més significatiu que pretenc explicar en aquesta tesi és la complexa integració de gèneres dins del diàleg. Es tracta d'una qüestió essencial per a la comprensió no solament de l'estructura de l'obra sinó també del seu sentit, que fins ara no havia estat abordats per la crítica. D'aquest objectiu principal en deriven altres aspectos no menors com el joc d'intertextualitats amb el manuscrit 2050 de Joan Ferrandis d'Herèdia (datat l'any 1555) i la relació amb *Il cortegiano* de Castiglione. De fet, aquests aspectos afavoreixen una percepció més precisa de la literatura a la

València de meitat del segle XVI, on la convivència d'estils i de gèneres diversos va ser una constant generalitzada.

Amb la intenció d'assolir els objectius proposats, el text literari ha estat la font fonamental d'estudi i d'anàlisi. Això ha comportat un treball de selecció, enumeració i classificació de totes les seqüències del diàleg que contenien narrativa breu com la facècia, l'apoteigma o la *novella*, poesia lírica o peces teatrals. Sempre he relacionat l'aparició dels diferents subgèneres amb la intenció comunicativa dels seus emissors ficticials i amb la repercussió que tenien en els seus receptors. D'altra banda, se subratlla la repercussió de tots els subgèneres en la literatura contemporània en llengua catalana i castellana per tal de plantejar semblances i diferències entre el seu ús a *El cortesano* i a les literatures coetànies. És el cas de les narracions breus que es recullen a les 'Florestas' com la de Santa Cruz o a d'altres recopilacions com les de Timoneda; o dels poemes que apareixen a les obres musicals dels músics de viola de mà com el mateix *El maestro* del Milà o a d'altres obres literàries com la *Diana enamorada* de Gil Polo.

L'anàlisi interna es complementa amb la metodologia positivista, documental i arxivista. En aquest sentit els resultats de la recerca més analítica es contextualitza amb l'estudi del context històric a partir de recerques de primera mà a la ciutat de València, a l'Arxiu del Regne de València i a la Biblioteca valenciana del Monestir de Sant Miquel dels Reis. L'aproximació a la documentació històrica de la cort valenciana del segle XVI, ajuda a descobrir les ombres i la manca d'informació sobre la biografia de l'autor i la dificultat d'identificar el personatge; tot i els diferents documents que hi ha a l'Arxiu del Regne treballats i interpretats per J.V.Escartí. L'única troballa amb un cert interès històric són unes àpoques exhumades en aquest treball.

AGRAÏMENTS

A Josep Solervicens, que em va convidar a endinsar-me en el text i sempre ha estat a prop en aquests anys de recerca i estudi: llegint i rellegint, aportant pistes suggeridores i sàvies.

Al professor Julio Alonso Asenjo, que va ser el primer en parlar-me d'*El cortesano* al meu primer curs de Filologia Hispànica a la Universitat de València.

A Ana Vian Herrero y Consolación Baranda del projecte *Dialogyca*, per l'oportunitat de participar en els seus projectes de recerca i per la seva confiança.

A Maria Toldrà, per la seva saviesa “manuscrita”.

A Ester Gómez per revisar el text.

A la meva mare i el meu germà, pel seu amor, paciència i suport.

Als meus bons amics i als meus estimats alumnes.

PRIMERA PART. PRESENTACIÓ: AUTOR, GÈNERE I MARC DE FICCIÓ

CAPÍTOL 1. AUTOR I OBRA

1.1. APROXIMACIÓ A LA IDENTITAT I BIOGRAFIA DE LLUÍS DEL MILÀ

*El cortesano*¹ (València, 1561) va ser escrit per Lluís del Milà, tal i com indica el prefaci de l'obra². El propi autor havia elaborat anteriorment un breu manual pràctic amb la intenció d'instruir sobre l'entreteniment cortesà titulat *Libro de motes de damas y caballeros*, que va ser publicat l'any 1535 a la ciutat de València.

Ha estat identificat amb el músic homònim, autor d'un tractat sobre viola de mà, anomenat *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (València, Francisco Díaz Romano, 1536). Aquest fou el primer llibre imprès de les set obres sobre aquest instrument que es van publicar a llarg del segle XVI a la Península Ibèrica: *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 Mudarra³, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547), *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) i *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso* de Esteban Daza (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576). A diferència dels seus coetanis que escriuen la música en tabulatura italiana, Milà destaca per utilitzar un sistema de xifra o de tabulatura, diferent al dels altres, que consisteix, entre d'altres aspectes, en l'ús del zero, en lloc de l'u, per a les cordes a l'aire⁴. Així mateix, Lluís del Milà es distingeix per un variat repertori d'obres originals i per l'estilització d'una tradició musical d'improvisació

297

1 A partir d'ara, el citaré també amb l'abreviatura EC.

2 «Libro intitulado el Cortesano, dirigido a la Cathólica Real Magestad del Invictissimo don Phelipe por la gracia de Dios Rey de España, nuestro señor, &c. Compuesto por Don Luis Milán», (A1v).

3 Otaola (1993).

4 Suárez-Pajares (2012: 236).

que representa el final d'una època de la qual no ens en queda cap testimoni escrit⁵. En aquest sentit, cal tenir en compte les omissions o exclusions de l'excels autor a dues obres teòrico-musicals contemporànies: la primera és a la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, Juan de León, 1555) de Juan Bermudo i la segona al pròleg de *Los seis libros del Delphin* de Luis de Narváez. En tot cas, sembla que Bermudo l'omet per la pròpia excepcionalitat d'*El Maestro* dins el conjunt de violistes coetanis. No es plantegen les mateixes raons en l'afirmació de Narváez al pròleg de la seva obra, on ell mateix es considera el primer artífex en aquest gènere, essent la seva obra dos anys posterior, pel que fa a la data de publicació, a la de Lluís del Milà⁶.

Si deixem a banda la faceta de músic del nostre autor, percebrem que són molts els interrogants que sorgeixen quan ens aproximem al seu retrat biogràfic. Ens falten fonts documentals que poguessin avalar les seves dades biogràfiques des dels diferents àmbits i que poguessin reflectir la idiosincràsia d'aquest personatge, gairebé enigmàtic. Fonts vinculades a la història de la música i a la investigació literària⁷. És per això que, com la tesi es focalitza en l'obra literària de Milà, presento un breu rastreig de les fonts que tenen una especial relació amb aquest àmbit. Totes elles destaquen aspectes biogràfics de Lluís del Milà, així com característiques rellevants del procés de recepció de la seva obra.

Contemporàniament a la publicació d'*El cortesano*, l'any 1564 es publica la *Diana enamorada* del poeta valencià Gaspar Gil Polo. Al llibre III, a partir de la pàg. 150, trobem el *Canto del Turia*, composició poètica en octaves que lloa les virtuts dels poetes valencians del segle. Cal destacar la dedicada a Lluís del Milà, a la pàgina 158:

*A don Luis Milán recelo y temo
que no podré alabar como deseo,
que en música estará en tan alto extremo
que el mundo le dirá segundo Orpheo,
tendrá estado famoso tan supremo,*

5 Suárez-Pajares (2012: 237).

6 Suárez-Pajares (2012:244) proposa algunes raons que avalen el possible menyspreu de Narváez cap al Milà en fer aquesta afirmació i l'omissió del seu nom.

7 Arriaga (2007).

*en las heroicas rimas, que no creo
que han de poder nombrársele delante
Cino Pistoya y Guido Cavalvante.*

Els versos remarquen dues facetes importants de Lluís del Milà, la musical i la literària, mitjançant el qualificatiu de «segundo Orpheo», que serà repetit per autors posteriors en referir-se al nostre personatge. Cal destacar el significat d'aquest personatge pel que fa a la tradició clàssica que va arribar a representar, concretament a la concepció grega que entenia poesia i música com un sol art (gr. μουσική). De fet, també en l'obra del Milà apareixen diferents referències a aquest prototip mític de músic i poeta prodigiós⁸: a la portada del seu tractat per a viola de mà *El Maestro* (València, 1536), dedicat al rei Joan III de Portugal i, també, a *El cortesano*, identificant Lluís del Milà, personatge protagonista, amb el fill d'Apol·lo i Cal·líope: «*Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó la mano a don Luis Milán diciendo: -Señoras, he aquí Orfeo que yo le querría más feo*» (G7v). Cal destacar com al text de Gil Polo, la dimensió poètica de l'autor queda subratllada per la comparació amb dos dels poetes més rellevants del Dolce Stil Nuovo: C. Pistoia i G. Cavalcanti. Posteriorment, l'any 1573, Joan Timoneda el cita com a músic en un «Romance metafórico» publicat en la seva *Rosa de amores*. Tots els personatges esmentats en aquesta estrofa apareixen al *Canto del Turia* de Gil Polo:«

*Don Gaspar de Romani,
don Manuel Fernando, humano,
don Alonso Rebolledo,
mancebo en saber muy cano,
ese don Luis Milán,
a la música cercano,
Marco Antonio y Pellicer,
Samper discreto y anciano.*

A finals del segle XVI, Pere Agustí Morlà ens permet connectar amb la tradició

⁸ Sobre la figura mitològica d'Orfeu i la concepció musical que simbolitza a l'Antiguitat grecollatina, veure Molina Moreno (1998).

bibliogràfica moderna, anterior al segle XVIII, que havia intentat documentar el nostre autor. Aquest jurista valencià el va citar en el pròleg al lector de l'*Epistula nunciatoria suavissimo et humanissimo lectori* de la seva obra *Emporium* (València, 1599) tot destacant el seu enginy i la seva agudesesa. L'any 1778, amb motiu de la reimpressió de *La Diana enamorada* de Gil Polo trobem una referència biogràfica a Milà en les *Notas al Canto del Turia o Noticias históricas de algunos poetas que en él se celebran* de l'erudit valencià Cerdà i Rico (1778: 265-366)⁹.

Cerdà reporta fidelment els prefacis de dues obres del Milà: la musical, *El Maestro*, i una de les literàries, *El cortesano*; però, no de la tercera, *El libro de motes*. També cal

9 Pág. 158. I. 9. «D.Luis Milán, natural de la ciudad de Valencia, y caballero de esclarecido linaje, fue muy diestro en la música y en la poesía, como lo manifestó en dos obras que dio a luz y se conservan en la BM. La primera con esta portada: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*, el cual trae el mesmo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante, mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra. Compuesto por D.LUIS MILAN. Dirigido al muy alto y muy poderoso y invictísimo Príncipe D.Juan por la gracia de Dios Rey de Portugal y de las Islas, Año 1531. en fol. A lo último dice: “A honor y gloria de Dios todopoderoso y de la sacratísima Virgen María madre suya y abogada nuestra. Fue impreso el presente Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro, por Francisco Díaz Romano, en la metropolitana y coronada ciudad de Valencia. Acabose a 4 días del mes de diciembre, año de nuestra reparación de 1536 (Había empezado el año antecedente a imprimirse). La dedicatoria está enderezada al rey D.Juan y en ella dice: Aunque los padres no tengan esta diligencia en los hijos, natura como a madre de todos la tiene, pues trae a muchos que se ejerciten en aquello que son naturales. Y que esto sea verdad, en muchos se ve, y en mí lo he conocido, que siempre he sido tan inclinado a la música, que puedo afirmar y decir que nunca tuve otro maestro sino a ella misma, la cual ha tenido tanta fuerza conmigo para que fuese suya como yo he tenido grado della para que fuese mía. Y siguiendo mi inclinación, heme hallado un libro hecho de muchas obras, que de la vihuela tenía sacadas y escritas.

La segunda obra es *El Cortesano*, en cuya última hoja se lee: Fue impresa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Joan de Arcos. Corregida a voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI en 8º.

Es libro precioso, por representar exactamente las costumbres y modo de vivir del palacio del Duque de Calabria y hay en él mucho que aprender y con qué divertirse. El autor en la dedicatoria al rey Don Phelipe II manifiesta el motivo que tuvo para escribir esta obra y da una idea de ella y así pondremos sus palabras (...)

Entre las *Poesías* de Juan Fernández de Heredia se hallan algunas del Milán desde la p. 151 hasta la 170. Pedro Agustín (I) Morlá hace un grande elogio de esta obra y de su autor: (...) Para ilustrar lo que Polo dice de Milán, que sería un segundo Orpheo, pondremos lo que se lee en la pág. 54 de *El Cortesano*».

destacar la referència al *Procés de cobles de burles* que apareix en el manuscrit 2050 de la Biblioteca de Catalunya (1555) i en les edicions de les *Poesias* de Joan Ferrandis d'Herèdia (València, 1562); ambdues obres mereixeran un capítol exclusiu en aquest treball per la seva concomitància amb *El cortesano*.

Posteriorment, l'any 1624, Tomás Tamayo de Vargas en *Junta de libros* reiterarà l'omissió de la referència al *Libro de motes*, així com errades en la data d'impressió de l'obra i en el nom de l'impressor d'*El maestro*, que es perpetuaran en repertoris bibliogràfics posteriors com el de Nicolás Antonio al segle XVII¹⁰. Gregori Mayans i Siscar també es va interessar per *El cortesano* de Lluís del Milà i en va oferir una qualificació, 'la d'obra rara', que serà present en la seva interpretació fins a l'actualitat¹¹, expressant alhora el seu desig que tornés a ser publicada.¹²

L'any 2001 Josep Vicent Escartí va fer una interessant aproximació històrica a Lluís del Milà en un dels estudis que precedeixen el facsímil i la transcripció de l'obra. Reporta els processos i els codicils que parlen d'un personatge anomenat Lluís del Milà. Resumeixo breument els documents històrics de l'Arxiu del Regne de València que Escartí aporta:

- 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 ens parla d'un Lluís del Milà que ha rebut formació de clergue, tot i que el mateix Escartí descarta que hagués rebut ordes majors, perquè el troba casat en documents posteriors. La vinculació dels Milà amb la

10 Arriaga (2007) presenta una interessant documentació de tots els bibliògrafs, literats i historiadors musicals que mencionen Lluís del Milà en les seves obres.

11 «*El Cortesano* de D. Luis Milán es libro rarísimo y de mucho entretenimiento. Le tengo y estimo, y también el que intituló *Maestro*, que también es muy raro». (G. Mayans a M. Martínez Pingarrón, 2 de desembre de 1775)

12 «*El Cortesano* de Milán, con todos sus defetos, es dignísimo de repetirse en la estampa». (Carta 98. G. Mayans a F.Cerdà, 30 de julio de 1779).

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: Procesos de la Reial Audiència, part III, apèndix, núm.412, f.2r, on apareix com a “cambrer de sa sanctedat” i es perllonguen fins després de la defunció de la seva 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, germà del 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.

J.V. Escartí formula diferents conclusions sobre la biografia de Lluís del Milà posant en connexió aquests documents històrics amb la informació que tenim a partir dels pròlegs a les obres impreses del músic i escriptor, és a dir, dels llocs i dates d'impressió de les tres obres de Lluís del Milà. Justifica un possible període de formació de l'autor a terres italianes o a Roma, a partir de la documentació que avala la formació eclesiàstica de Milà, així com la possible vinculació de la nissaga Milà amb la Borja i “l'etiqueta” d'influència nord-italiana que els estudiosos musicals han atorgat a *El Maestro*. També assenjala que la data del traspàs de Lluís del Milà fou l'any 1559, per aquest motiu l'autor no hauria vist imprès el llibre EC i, possiblement, no s'hauria editat fins que no va desaparèixer la pesta a la ciutat de València.

Les hipòtesis sobre la seva estada a la cort de Portugal (deduïda a partir de la dedicatòria d'*El Maestro*), a terres italianes o a la mateixa cort dels lloctinents de València continuen orfes de documentació adient, tal i com ho ha manifestat Arriaga (2007)¹³. En les meves recerques a l'arxiu del Regne de València, tampoc no he trobat

13 Arriaga (2007:16): «En resumen: los datos recientemente exhumados se refieren a un Lluís Milà i Eixarch, de la rama dels señorío de Masalvés, pero no hay ninguna manera de saber de forma cierta que este Lluís Milà sea nuestro vihuelista. Por lo tanto, sólo nos queda esperar que pronto aparezcan nuevos documentos que nos lo aclaren».

cap testimoni que documentés la identitat del nostre autor. Certament, la documentació i les hipòtesis d'Escartí (2001) il·luminen una part de la possible biografia de Lluís del Milà, però no la identificació amb l'autor musical i literari que ens ocupa.

L'any 2011, Villanueva Serrano va publicar un article¹⁴ entorn a la identitat de Lluís del Milà, aportant noves dades a partir d'algunes composicions del *Proces de cobles de burles* entre l'autor d'EC i Joan Ferrandis d'Herèdia. Estan inserides dins la còpia manuscrita de les *Obras* de Ferrandis al manuscrit 2050, any 1555, de la Biblioteca de Catalunya; recordem que és anterior a l'edició de 1562¹⁵. Aquesta va ser preparada i promocionada pel seu fill natural, Llorenç Ferrandis d'Herèdia. En relació a aquest manuscrit, Villanueva destaca sobretot la importància d'aquesta font en relació a la identificació del veritable autor d'EC. Considero interessant l'anàlisi que presenta i que obre noves vies d'identificació del nostre autor. Lluís del Milà, autor d'EC i del tractat de viola de mà, *El maestro*, ha estat sovint identificat amb Lluís del Milà i Eixarch però cal destacar que una gran part de la documentació que tenim actualment correspon a Lluís del Milà i Eixarch i no tant a Lluís del Milà, escriptor i músic. Al capítol 2 veurem també la importància d'algunes obres d'aquest manuscrit, per tal d'explicar les principals claus de lectura d'EC.

Seguint les hipòtesis i la documentació aportada per Escartí¹⁶, Lluís del Milà i Eixarch seria un dels tres fills (juntament amb Pere i Joan) de Lluís del Milà i Llançol, senyor de Massalavés i parent dels Borja, i de Violant Eixarch. Aquest personatge va patir una greu malaltia mental i va ser conegut com “el malalt”, tal i com reflecteixen diversos documents de l'època. Sembla que l'origen de la identificació d'ambdós personatges podem trobar-lo en el Marquès de Cruïlles¹⁷ i posteriorment en Ruiz de Lihory i en el baró de San Petrillo. A partir d'aquí, s'ha perpetuat fins als nostres dies, especialment, amb l'estudi de J.V. Escartí.

14 Villanueva Serrano (2011).

15 Fernández de Heredia, Juan. *Obras de D. Juan Fernández de Heredia, poeta valenciano del siglo XVI*, ed. de Francisco Martí Grajales. València, Manuel Pau, 1913 i *Obras*, ed. de Rafael Ferreres. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

16 Escartí (2001).

17 Belenguer (2007).

Els musicòlegs han estat els estudiosos més primmirats amb aquesta identificació, especialment Arriaga¹⁸. En tot cas, amb l'estudi de Villanueva s'obre una nova via d'identificació del nostre escriptor a partir del poema núm. 22 del PCB i de la rúbrica del poema núm.16 on es constata l'existència de fins a tres Lluís del Milà emparentats entre ells mateixos.

Poema núm. 22, vv. 1-13, f. 136r.

*Señor don Luis Ferrer,
quien las coplas me ha traído,
como apenas le he entendido,
no puedo bien responder.
Pregunté: ¿Por quién se dan
las coplas no me dirés?
Dijo: En ellas lo veréis;
por don Luis del Milán.
Como hay tres no sé cuál es.*

*El re, mi, fa, sol declara
cuál de los dos señores,
con puntos que son mayores
que si fuesen por la cara.*

Rúbrica al poema núm.16, f.129r.

*Respuesta de don Joan Fernández, en la cual nota a don Luis de los malos consonantes, y responde al apodo; y juntamente dice que aquellas coplas, **su tío don Luis Milán, el loco**, se las debe ayudar a hacer; y por que se entienda de cual don Luis habla, porque hay otro primo suyo, declaráse.*

Poema núm.16, vv.41-48, f. 130r.

*Otro don Luis, señor,
dicen que es con vos, sin duda;
si es el padre el que os ayuda,
el hijo fuera mejor.*

18 Arriaga (2007, 2008).

*Esta trinidad juntada,
si con tres personas lucho,
aunque el uno tengo en mucho,
los otros no tengo en nada.*

Així doncs, sembla que el nostre músic de viola i escriptor tenia un oncle amb el malnom d'*el boig* («el loco») i un cosí, homònims tots tres. Posteriorment, al poema n.18 s'al·ludeix a un nebot, però sembla una errata que es resolts mitjançant la interpretació de les rúbriques dels poemes 16 i 18. De fet, el mateix EC fa referència en diverses ocasions a Pere Milà, germà de Lluís del Milà i Eixarch i que és esmentat per Germana de Foix, com a cosí d'aquest, en adreçar-se a Lluís del Milà.

Dijo la Reina: -Yo no me apartaré de la razón, que por mis damas no quiero tener pasión, sino por don Pedro Milán que es mi galán. (Kr)

Dijo el Duque: -En mi vida oí cartel que más placer me diese, por haber contado la maravillosa y estraña Aventura de las fuentes del monte Ida. Si en libertad estuviere yo iría a probarme en ella, que no es caballero el que no emplea su vida por alcanzar honra y fama. Mayormente donde se alcanzaría tan gran provecho, bebiendo del agua destas tres fuentes que dellas se alcanza hermosura, que yo la querría para parecer bien a la Reina, mi señora, y sabiduría para disimular los celos que tengo de don Pedro Milán, y ventura para que no me fuese más contraria. (Nv)

Dijo la Reina: -Don Luis Milán, por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que leáis que yo os prometo de oír de buena gana, por ser obra Milana. (N8v)

Aquestes noves dades d'identificació del músic i del poeta Lluís del Milà ens permeten posar en dubte almenys tres qüestions rellevants de la biografia establerta per Escartí:

1. La seva data de defunció: l'any 1559.
2. La consideració que EC era una edició *postmortem* (1561).
3. La data de redacció, que alguns identificaven contemporània a la cort de

Germana de Foix i el Duc de Calàbria (anys 30)¹⁹. Amb aquestes novetats podem apropar-la a la data d'edició.

Tot plegat ens deixa una biografia de l'autor oberta a noves investigacions. En tot cas, el treball d'anàlisi i d'interpretació de les seves obres musicals i literàries ens revelen que *El maestro* (1536), *El libro de motes* (1535) i *El cortesano* (1561) van ser escrites per un únic autor: Lluís del Milà. La coherència estilística entre les diferents obres del Milà, unes musicals i d'altres literàries, amb diferents llenguatges però amb un mateix estil, esdevé un element nuclear per acreditar aquesta identificació.

Actualment, només conservem l'edició publicada a València per l'impressor Juan de Arcos l'any 1561 amb el títol *Libro intitulado el Cortesano, dirigido a la Católica, Real, Majestad, del Invictísimo don Felipe por la gracia de Dios Rey de España, nuestro señor. & Compuesto por Don Luis Milán. Donde se verá lo que debe tener por reglas y práctica. Repartido por jornadas. Mostrando su intinción por huir de prolijidad debajo esta brevedad*. Sembla que els bibliògrafs Salvá i Ximeno registraven una edició posterior de l'any 1566, de la qual no en tenim cap exemplar actualment. Modernament, el text més consultat d'EC ha estat una impressió conjunta amb el *Libro de motes de damas y caballeros* del mateix autor a la impremta Aribau i c.a (successors de Ribadeneira) de Madrid, l'any 1874. Darrerament, Escartí ha publicat un facsímil amb la transcripció de l'obra, amb un estudi introductori d'ell mateix i d'Antoni Tordera, l'any 2001 i una versió de butxaca de la mateixa transcripció l'any 2010. Tot i que encara en resta pendent una edició crítica del text, aquest treball vol aportar elements que afavoreixin l'estudi i la interpretació de l'obra.

19 Romeu Figueras (1962); Escartí (2001).

1.2. MARC DE FICCIÓ D'*EL CORTESANO*: LA CORT DE GERMANA DE FOIX I DEL DUC DE CALÀBRIA

Lluís del Milà situa la ficció del diàleg *El cortesano* a la cort valenciana de Germana de Foix i del duc de Calàbria (1526-1536). Ambdós procedien de nissaga reial i, durant aquests anys, van poder exercir una influència cultural important. De fet, és una de les corts més importants de la Corona d'Aragó al segle XVI²⁰. La segueixen els cercles cortesans dels comtes d'Oliva a València, del duc de Gandia a la capital de la Safor i del duc de Somma Ferran de Cardona a Barcelona²¹. En relació a l'activitat de mecenatge cultural, cal destacar també l'exercida per l'Església mitjançant diferents bisbes de la Corona d'Aragó: Ferran de Loaces (1497-1568); Antoni Agustí (1517-1586) i Joan de Ribera (1532-1611)²². En tot cas, els darrers anys del segle XVI, les petites corts nobiliàries catalanes i valencianes van deixar de ser un dels centres impulsors de la cultura, enfront de la Cort reial castellana. Són contradictòries les notícies sobre l'interès cultural i literari dels lloctinents; però, de fet, tots dos tenien motius suficients per apreuar i afavorir l'obra d'artistes de diferents arts i disciplines.

Germana de Foix (?1488-Llíria, Camp de Túria, ? 1537)²³ era filla de Joan de Foix, vescomte de Narbona, i de Maria d'Orleans, germana de Lluís XII de França. L'any 1492 es va traslladar, amb el seu germà Gastó de Foix, al Palau Reial de París, ja que s'havien quedat orfes. L'any 1506 fou casada amb Ferran II de Catalunya-Aragó, com a conseqüència del tractat de Blois (1505). Durant les absències del seu marit fou lloctinent general de Catalunya, València i Aragó. Mort Ferran II l'any 1516, el 1519 es va casar amb Joan de Brandenburg-Ausbach i el 1523 va ser nomenada lloctinent de València. Als anys 1535-1536 Germana de Foix estava casada, en terceres núpcies, amb Ferran d'Aragó, duc de Calàbria. Ha estat descrita com una dona frívola i excessivament lliurada als plaers (és la imatge que tradicionalment van dibuixar els

20 Cruïlles (1891:V,19): «La riqueza de estos lugartenientes, sus lujosos y recamados trages y el considerable número de damas y servidumbre que sostenían como correspondiente a su regia estirpe alhagaban el amor propio de la ciudad, y refluía en su bien, favoreciéndola por muchos conceptos» .

21 Duran (2004:35-85).

22 Alcina Rovira (2007); Querol (2006); Benito Doménech (1981).

23 Ríos (2003).

cronistes castellans -com Francesillo de Zúñiga²⁴- contraris a la segona muller de Ferran II d'Aragó per la seva procedència francesa que traïa la idealitzada memòria de la primera dona, Isabel de Castella), però, actualment, s'ha reconsiderat aquesta imatge²⁵.

Ferran d'Aragó (Àndria, Pulla 1488 – València 1550) era el fill hereu del destronat rei de Nàpols, Frederic II. El 1502 va formar part de la cort de Ferran II de Catalunya-Aragó i el 1506 va ser lloctinent del Principat sota la custòdia del bisbe d'Urgell, Pere de Cardona (1506-1507). Va ser retingut, per tal d'evitar qualsevol possible reivindicació a la corona napolitana, primer al castell d'Atienza i després al de Xàtiva (1512-1523). Alliberat per Carles V el 1523, el 13 de maig de 1526 es casà amb Germana de Foix a Sevilla, després d'assistir, convidats per l'Emperador, al seu casament amb Isabel de Portugal el dia 11 de març del mateix any a Los Reales Alcázares de Sevilla. El padrí d'aquest casament va ser el mateix Carles V. Posteriorment, Germana de Foix i el Duc de Calàbria van acompanyar la parella en el seu viatge de noces a Granada, on se'ls va concedir la lloctinència reial del regne de València, '*simul et insolidum*', amb caràcter vitalici pel Reial Privilegi signat en aquesta ciutat el 31 d'agost de 1526, durant la darrera etapa de les seves vides. Arciniega²⁶ afirma que aquest fet, juntament amb la ascendència reial de cadascun dels lloctinents, va refermar l'interès per construir una imatge majestuosa de la cort virregnal. Trobem d'altres manifestacions similars a la resta de corts nobiliàries que també intentaven imitar l'estil i els gustos de la cort reial amb la intenció de presentar una imatge convincent de poder, de prestigi i d'autoritat.

L'any 1527, el Duc de Calàbria va fer que li enviessin des de Ferrara, on residien la seva mare i les seves germanes, la biblioteca, les joies i els objectes d'art de l'herència d'Alfons el Magnànim, possiblement amb la voluntat d'instal·lar-se definitivament a València i d'instaurar-hi un *modus vivendi* sofisticat. Cal destacar que van establir la seva residència al gran Palau del Reial que havia estat bastit seguint l'estil italià (possiblement Ferran d'Aragó n'afavorí la remodelació amb criteris renaixentistes) i, també, que van gaudir de la possessió i la conservació de l'esplèndida Biblioteca

24 Zúñiga, Francés de (1529): *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*.

25 Tant Falomir (1994) com Arcienaga (2001) apunten dades objectives sobre els gustos culturals de Germana de Foix, a partir de l'inventari dels seus béns.

26 Arcienaga (2001 i 2005)

d'Alfons V el Magnànim. Els gustos musicals que compartien ambdós es manifesten en la seva capella de músics i cantors²⁷ i en diferents obres vinculades a la seva persona, com és la missa a cinc veus *Ferdinanbus Dux Calabriae* de Jacquet de Màntua (Venècia, 1540) i els coneguts *Cançoner del Duc de Calàbria* (Venècia, Jerònim Scoto, 1556), *Cançoner Musical de Gandia*²⁸ i una part del *Cançoner Musical de Barcelona*²⁹. També trobem obres que assenyalen una activitat literària interessant al voltant d'aquesta cort virregnal: la traducció al castellà del *De institutione foeminae christianae* (1524) de Joan Lluís Vives, realitzada per Giovanni Giustiniani, criat del Duc de Calàbria³⁰; la traducció al castellà de l'*Obra poètica* d'Ausiàs March de Baltasar Romani³¹, publicada el 1539, que Eulàlia Duran³² ha interpretat com un revifament i un afany de modernització de models literaris autòctons i que Albert Lloret³³ ha estudiat en relació a l'edició de Barcelona de Carles Amorós (1543), subratllant com la selecció de poemes de l'edició valenciana s'ha fet en clau moralitzant; l'obra teatral *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia que va ser representada dues vegades a la cort (la primera, al Palau Arxiepiscopal de València el 1524 o 25, essent-hi presents Germana de Foix i el seu segon marit el Marquès de Brandenburg; i la segona, el 1541, al Palau Reial de València, commemorant les noces del duc de Calàbria i Mencia de Mendoza); l'anomenat *Cançoner de València*³⁴, cal destacar que gran part de les poesies són de Joan Ferrandis d'Herèdia³⁵; la redacció, representació (possiblement la nit de Nadal de 1527 davant el Duc de Calàbria) i l'edició de l'*Egloga in Nativitate Christi* de Joan Baptista Anyès³⁶.

Dos espais protagonitzen el marc arquitectònic on se situa el món majestuós que creen els lloctinents valencians: el Palau del Reial i el Monestir de Sant Miquel dels Reis. Tots dos eren situats fora les muralles de la ciutat a l'altra banda del riu. El Palau es

27 Gregori (1997); Muñoz (2002:45).

28 Manuscrit 1166 conservat a la Biblioteca de Catalunya.

29 Manuscrit 454 de la Biblioteca de Catalunya. Data devers el 1530.

30 Solervicens (1999: 57-84) i (2001).

31 Cal tenir en compte les darreres aportacions sobre l'autèntica identitat d'aquest personatge que Parisi (2009: 141-162) identifica amb el Comanador Escrivà del *Cancionero General* (1511), a partir de l'estudi de diversos documents històrico-judicials relatius al personatge.

32 Duran (2004: 573-591).

33 Lloret (2013).

34 Manuscrit 5593 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

35 Marino (2014).

36 Alonso (1996).

comunicava amb la part emmurallada mitjançant el pont del Reial i correspon al lloc on actualment trobem els jardins dels Viviers. La primera construcció era d'origen musulmà i, al llarg del temps, va ser residència de lloctinents reials. Les transformacions més rellevants realitzades per Germana de Foix i Ferran d'Aragó van ser la creació de nous estudis i la d'un jardí suspès. Possiblement, aquestes obres de millora van respondre a la voluntat d'adequar el Palau com a residència dels lloctinents, alberg dels béns de la Casa reial Aragonesa, salvats de la cort de Ferrara l'any 1527 (joies, tapissos...)³⁷, ubicació de la biblioteca del Magnànim i espai per desenvolupar activitats lúdiques, literàries i musicals, relacionades prioritàriament amb el fast de la cort.

El segon espai, el Monestir de Sant Miquel dels Reis, respon a un projecte relativament nou si el comparem amb l'anterior. Estava situat a les afores de la ciutat, aleshores prop del camí de sortida cap a la part nord del Regne. Ferran d'Aragó el va fundar sobre una abadia cistercenca l'any 1546, complint així la voluntat de Germana de Foix de ser enterrada a l'abadia de Sant Bernat de l'Horta però, això sí, governada sota l'orde jerònima, vinculada en aquells moments amb el poder reial³⁸. Per tant, el testament estableix el lloc d'ubicació del panteó i aporta la primera dotació per a la realització del projecte arquitectònic que va ser encomanat a Alonso de Covarrubias (arquitecte del monestir d'El Escorial³⁹). Tot plegat ens indica l'intent d'emular l'estil

37 Actualment, trobem diferents hipòtesis sobre la possible existència de determinats objectes al Palau Reial durant el regnat de Germana de Foix i el Duc de Calàbria. Un dels casos més significatius és el dels tapissos o 'pannos' anomenats *Pastorella* i *Poncella de França*, Arciniega (2005, 2006) sosté la seva arribada i permanència a València i, en un treball posterior, Cornudella (2009-2010: 39-62) defensa la hipòtesi del seu trasllat a la cort dels Este a Ferrara (Itàlia).

38 Arciniega (2001:36): «Pese a su obediencia a la Santa Sede, nunca tuvieron residencia en Roma, y fueron llamados: *Religio Sancti Hieronymi Hispaniarum*. La rama masculina se desarrolló en los límites estrictos de la Península Ibérica, exceptuando una efímera experiencia en las islas Baleares. Precisamente el carácter coterráneo de la Orden explica su constante vinculación a la Monarquía. Además, se mantuvo abierta a los elementos laicos de la nobleza, lo que explica su auge. Su carácter nacional ha sido uno de los aspectos más destacados por los historiadores».

39 Arciniega (2001:116): «La llamada al maestro castellano para juzgar éstas y proponer un programa más amplio respondía al deseo de enriquecer una propuesta de grandes connotaciones de representatividad, a las que sin duda estaban más familiarizados los arquitectos del ámbito cortesano».

i els gustos de la cort del Principat i de la Corona d'Aragó, ja que els jerònims estaven vinculats a la cort reial. Si es compara la cort dels ducs de Calàbria (1526-1540) amb la de les petites corts nobiliàries de la Corona d'Aragó es constata que va gaudir d'una activitat cortesana i artística important. Dues obres literàries d'aquest nucli cortesà ens donen una imatge fictícia de la Cort valenciana: el diàleg de Lluís del Milà, i la comèdia ja esmentada *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia, publicades a València el 1561 i el 1562, respectivament. Les dimensions i els personatges que podien haver protagonitzat el moviment cultural d'aquesta cort, i especialment el literari, no han pogut ser explicats encara amb objectivitat i rigor, a causa de les constants interferències entre les informacions que aporten els textos literaris i la minsa documentació que ofereixen els documents històrics identificats, tal com he presentat al punt 1.1. Als estudis que en parlen, s'hi troben freqüentment afirmacions que vinculen escriptors a la cort virregnal, sense més proves documentals que les seves ficcions literàries⁴⁰. Són moltes les referències i afirmacions d'aquest tipus, especialment en el cas del diàleg del Milà i de la comèdia de Ferrandis d'Herèdia, juntament amb part de la seva obra poètica. Aquest aspecte és una conseqüència directa del desig de llegir-hi una crònica de la cort, sense tenir en compte que són una creació literària amb uns paràmetres diferents als dels relats historiogràfics. De fet, al llarg del segle XVI, juntament amb EC, trobem obres literàries que recreen a la ficció uns referents reals com són *Questión de Amor* (València, Diego de Gumiel, 1513), *Los diez libros de Fortuna de Amor* d'Antonio Lofrasso (Barcelona, 1573)⁴¹, entre d'altres. En conclusió, actualment només un estudi rigorós, tenint com a punt de partida el codi literari, ens pot ajudar a entendre-les. De fet, l'anàlisi d'EC, com a gènere dialògic contenidor de diferents subgèneres narratius i poètics, ens ofereix una perspectiva concreta per entendre el model de cortesà, que pretén mostrar i defensar, a partir de la ficció literària.

40 Cruïlles (1891:cap.VI): «Testigo presencial de sus costumbres, saraos y cacerías, Don Luis Milán, escritor valenciano, las dejó bosquejadas en su raro libro *El cortesano* publicado bastante después de haber dejado de existir los autores e interlocutores de las escenas que describe».

Castañeda (1915:272): «Para formarse idea del fausto y ostentación que desplegara en su pequeña corte de Valencia, basta con hojear el interesantísimo libro debido a D.Luis Milán, titulado *El cortesano* en el que al detalle se refieren las fiestas y discreteos de aquellos cortesanos que trasladaron a tierras valencianas las costumbres de los Estados italianos».

41 Duran (2004: 627-649).

1.3. *EL CORTESANO*: UN TIPUS DE DIÀLEG RENAIXENTISTA

Tal i com va defensar Solervicens⁴², EC s'adscriu al motlle genèric del diàleg; però, cal recordar que una bona part de la bibliografia anterior interpretava aquesta obra com a una crònica de la Cort i, l'altra com a una obra teatral, especialment les seqüències en català⁴³. L'estudi rigorós del diàleg renaixentista que presentava ha obert la possibilitat d'explicar i interpretar el text des de coordenades estrictament literàries. Hi assenyala quins són els elements més significatius que n'expliquen l'adscripció genèrica al diàleg renaixentista i, per tant, el seu caràcter marcadament narratiu:

1. La construcció d'una faula de ficció coherent, en la qual s'integren les seqüències en català.
2. La presència de textos dialogats amb verbs introductors, configurant diàlegs (sense presència d'acotacions escèniques).
3. La construcció dels espais i dels personatges, inspirats en el passat històric proper.

El joc que s'estableix entre realitat i ficció intensifica la versemblança de l'obra. A mesura que avança el diàleg, amb la presència constant del narrador (el mateix Lluís del Milà, alhora autor i personatge), es va configurant un món fictici on el lector acaba implicant-s'hi inevitablement i on els personatges es caracteritzen a partir de la paraula.

Tots els estudiosos del diàleg renaixentista coincideixen en constatar la seva gran llibertat compositiva; ja que, fins a la segona meitat del segle XVI, no van aparèixer tractats renaixentistes sobre el gènere⁴⁴. La seva heterogeneïtat i permeabilitat

42 Solervicens (1997).

43 Solervicens (1997:172-173) indica els autors que han consolidat aquesta línia d'interpretació: des de 1913 amb l'estudi de Henri Mérimée fins a les afirmacions de Jordi Rubió, l'any 1949, o els articles de Josep Romeu, a partir dels anys 50. En relació aquests textos en català, presento una proposta de lectura i interpretació al darrer capítol d'aquest treball.

44 Els tractats més significatius són *De dialogo liber* de C. Sigonio (1562); *Apologia dei dialoghi* de S. Speroni (1574); *Discorso dell'arte del dialogo* de T. Tasso (1585) i ja al segle XVII *Trattato dello stile e del dialogo* de S. Pallavicino (1644).

faciliten que el diàleg renaixentista s'estructuri a partir de la inserció d'un gran nombre de gèneres menors o subgèneres al seu interior. Un d'ells és la narració breu (sota la forma de l'apoteagma, de la *novella* i, especialment, de la facècia) que esdevé un mecanisme idoni per caracteritzar el personatge que l'explica (personatge narrador) i els altres personatges del diàleg que arriben a ser protagonistes de les narracions. Tal i com explica Solervicens⁴⁵, a EC les converses entre els dos personatges principals (Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia) amb els seus aliats (Lluís Dídac i Francesc Fenollet) acaben essent l'element prioritari de la ficció dialògica. En aquest quartet també existeix una certa jerarquia afavorida pel mecanisme d'identificació homònima de Lluís del Milà com a autor (nivell real) i alhora narrador i personatge (nivell diegètic). Aquest aspecte contribueix a confirmar Lluís del Milà com a protagonista de l'obra, aspecte interessant, ensems que una plasmació literària del tarannà antropocèntric renaixentista⁴⁶. Una característica rellevant de la ficció a EC és la utilització d'elements com el temps, l'espai i els personatges del seu passat més immediat: recreant el món cortesà dels lloctinents de València durant els anys 30 i recuperant per a la ficció personatges històrics com els quatre protagonistes (Lluís del Milà, Joan Ferrandis d'Herèdia, Francesc Fenollet i Dídac Lladró) i d'altres secundaris com Jerònim de Cabanyelles, Roderic de Borja, Anna Mercader, Miquel Fernández o Lluís Vic, així com alguns patges i criats, el canonge Ester i Malfaràs, entre d'altres. L'espai està configurat per la ciutat de València (el Palau Reial⁴⁷ i els seus jardins⁴⁸, els palaus dels nobles protagonistes⁴⁹,

45 Solervicens (1997:15): «El diàleg del Renaixement torna a ser un gènere narratiu en prosa, torna a optar per les ficcions versemblants i, finalment, torna a voler semblar més una conversa –és a dir una exposició pretesament espontània i contrastada, plural, relacionada amb la realitat del moment i d'estil col·loquial-, que no pas un florit debat retòric».

46 Prieto (1986: 15): «Si prevalece en el tiempo renacentista una trayectoria antropocéntrica en la que el hombre es eje o centro del universo, el autor también es el eje de su producción escrita, que conduce libremente y a la que domina como proyección del microcosmos. Por este valor encontramos también que formas literarias como el diálogo y la epístola están regidos por un yo que frecuentemente se inviste como personaje que libremente puede circular por estas formas ajenas a ataduras preceptivas. Así, frente al género como producto literario, reglamentado que el preceptista, el gramático o el neoclásico deciochesco examina, el renacentista se apega a género en su étimo de estilo, de expresión personal que se fecunda con la libre mezcla de elementos que le permite avanzar con su mirada en la imitación clásica».

47 «El Duque vio venir las damas y envióles el paje y dijo: -Su Excelencia ha visto a vuestras mercedes **de la ventana de su aposiento** y mandome que los guiase allá donde los aguarda la

els carrers de València⁵⁰ i la finca del Duc a Lliria⁵¹).

Cal observar que Milà evoca, a partir del joc fictici, les pràctiques cortesanes amb la intenció que el mateix lector n'extregui conclusions teòriques sobre quin ha de ser el model de comportament d'un bon cortesà, tot "autoritzant" el text en aquest sentit mitjançant el caràcter simbòlic que s'assigna als Ducs i la figura d'autoritat del Mestre Sabater. EC exemplifica un dels aspectes que constitueixen la doble naturalesa del diàleg: el mimètic enfront del reflexiu o argumentatiu, tot utilitzant mecanismes que permeten aconseguir la caracterització dialògica dels interlocutors. Un d'ells és la introducció de tècniques narratives com l'*exemplum*, la *novella* o la *facècia*⁵² que, en el diàleg del Milà, tenen una importància significativa i aconseguen caracteritzar els quatre personatges principals de l'obra, tal i com veurem al capítol d'aquest treball corresponent a la narrativa breu dins l'obra. Així, la ficció o mimesi conversacional

Reina». (N8r)

«Dijo Joan Fernández: -Porque no muera de vanagloria don Luis Milán quiero rogarle que hagamos una máscara para mañana a la noche aquí en el **Real**, contrahaciendo su montería». (Q2r)

«Acaba la quinta jornada y comienza la sexta. Y halláronse todos al **Real**, a la hora que tenían concertado de ir». (s8r)

«El otro día no vieron el hora como acudir y acudieron muchos caballeros y damas a esta salacorte, que tuvo en la **Sala Mayor del Real**, donde el Duque y la Reina se pusieron sobre un teatro de quince gradas en alto y los caballeros en un cadahalso y las damas en otro». (Y5r)

48 «Dijo el Duque: -Señores, yo les quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la **huerta** que mis cantores quieren hacer la fiesta del Mayo que hacen en Italia». (Z5r)

«En acabar Mastre Zapater, abajaron a la **huerta del Real**, donde hallaron un aparato de la manera que oirán». (Z6r)

«Con este triunfo entraron en la **huerta del Real**...». (Z7v)

49 «Dijo Don Diego: -Yo quiero departir estos motes para que mejor acabemos el día. Vamos a casa de Joan Fernández que hay una visita de damas...». (I3r)

«Va el paje del Duque a **casa de Joan Fernández** y llama y respóndele una criada». (N4v)

«Dijo don Luis Milán: -Don Diego, a **vuestra casa** soy venido para lo que oiréis...». (R2v)

«El canonge: -(...) Vostra Excel·lència no sia hui contra mi, que jo vull pagar-me a mots destos cortesans, per les burles que en **ses cases** me feren lo dia que els allarguí la màscara per a hui». (d6r)

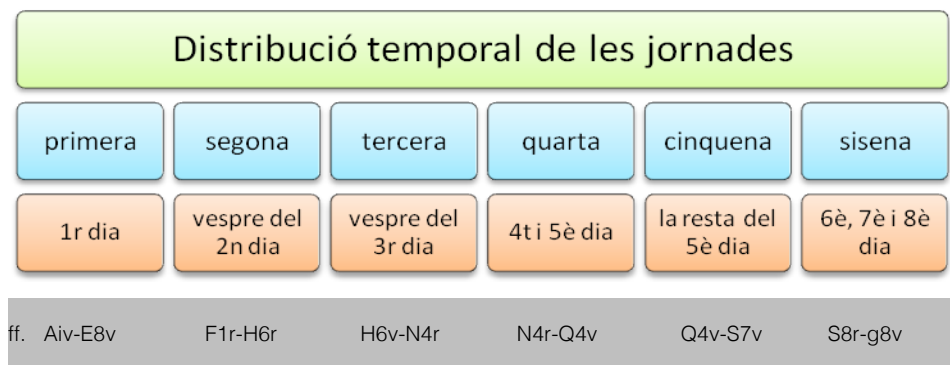
50 «Dijo don Diego: - (...) He aquí el Duque que ya sale del **Real**, a buen tiempo allegamos». (I7v)

51 «Todos allegaron con gran regocijo a la comida que fue en **Liria**». (C3r)

52 Vian Herrero (1987 i 1988)

esdevé l'element genèric fonamental perquè desplaça el característic to discursiu i didàctic propi de gran part de la producció dialògica del seu moment i aconseguix la caracterització dels personatges. Vian Herrero i Gómez⁵³ analitzen i identifiquen un grup de diàlegs hispànics que participen d'aquesta característica anomenada “mimesi conversacional”: el *Coloquio del porfiado* de P. Mexía (1547), el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1535) o els *Coloquios de Palatino y Pinciano* de J. Arce de Otálora (1550), entre d'altres. Segons aquests estudiosos, algunes característiques com la inserció de narracions breus en els diàlegs els vinculen a la tradició literària dels col·loquis de Llucià o d'Erasme, així com dels “novellieri” i del *Decameró* de Boccaccio.

La narració segueix una certa continuïtat temporal, amb algunes omissions en el relat cronològic dels esdeveniments i dels parlaments narrats: la primera jornada comprèn el 1r dia; la segona i la tercera, els vespres del 2n i 3r dia, respectivament; la quarta recull el 4t i 5è dia; la cinquena la resta del dia 5è, en continuïtat amb la quarta; i, finalment, la sisena, els tres darrers dies posteriors. Per tant, el temps del discurs és de 8 dies, que l'estructura del diàleg reparteix en 6 jornades, tal i com observem en el següent gràfic:



53 Gómez (2006)

1.4. REFERENT D'EL CORTESANO: IL CORTEGIANO⁵⁴ DE B. CASTIGLIONE (1528)

El títol del diàleg *El cortesano* i les repetides al·lusions explícites que hi trobem fan referència a una obra cabdal del Renaixement: *Il cortegiano* de B. Castiglione, que va ser publicada a Venècia l'any 1528⁵⁵. El mateix Milà confirma aquest fet quan descriu al pròleg la situació que propicia la seva escriptura:

Hallándome con ciertas damas de Valencia que tenían entre manos El cortesano del conde Balthasar Castellón, dijeron qué me parecía dél.

Yo les dije: -Mas querría servos conde que no don Luis Milán, por estar en esas manos donde yo querría star. Respondieron las damas: -Pues haced vos otro, para que alleguéis a veros en las manos que tanto os han dado de mano. Probé a hacerle y ha llegado a tanto que no le han dado de mano sino la mano para levantarle. (A3r)

Aquest diàleg va constituir un veritable model de conducta llegit, imitat i traduït a Europa al llarg del segle XVI. El de Lluís del Milà és una mostra interessant i peculiar d'aquesta recepció i de la seva imitació a l'àrea catalana⁵⁶, ja que exemplifica el tipus d'humor i de bromes que identifiquen o allunyen un cortesà de l'ideal "*vir doctus et facetus*". Així ho indica al pròleg-carta: «*Da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras que sea para esconder la razón*» (A3r). En tot cas, és un pèl més agosarat que el model italià; perquè ultrapassa els límits que l'obra italiana assenyalava sobre la manera de fer broma i riure a la cort. Segons Solervicens: «*Inspira una nova gramàtica més permissiva i natural però no menys enginyosa i elegant*»⁵⁷. És per això que els límits en aquestes caracteritzacions adquireixen relleus diferents a la cort valenciana del duc de Calàbria.

54 Utilitzaré també l'abreviatura IC.

55 El poeta barceloní Joan Boscà va ser l'encarregat de traduir l'obra a la llengua castellana. La 1a edició és de l'any 1539 a Toledo.

56 Burke (1998). De fet, Despuig a *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* demostra haver llegit la traducció castellana de Boscà i tenir-la present al seu diàleg. Querol&Solervicens (2011:109-110 i 134).

57 Solervicens (1997: 189-191).

Il Cortegiano de Castiglione és deutor del *De Oratore* de Ciceró i, de fet, les dues obres intenten mostrar i explicar un model d'home, el cortesà i l'orador, respectivament. Godard (2001) estableix un cert paral·lelisme entre tots dos perquè esdevenen models mitjançant les seves paraules i els seus gestos; és a dir, en l'obra clàssica: «*Les orateurs sont eux-mêmes des modèles et des exemples vivants d'éloquence, leurs discours persuadent les auditeurs de la validité des règles qu'ils énoncent*»⁵⁸, i en el cas renaixentista: «*Les participants seront de bons courtisans si d'abord ils parviennent à définir leur objet, c'est-à-dire à se définir eux-mêmes; mais surtout s'ils le font en s'amusant et s'ils font aussi oeuvre pédagogique, en corrigeant les sots. (...) Les courtisans sont eux-mêmes des discours persuasifs. Ils sont reconnus comme des modèles auxquels la court doit se conformer*»⁵⁹. Els tres diàlegs, *De Oratore* de M. T. Ciceró, *Il cortegiano* de B. Castiglione i *El cortesano* de Lluís del Milà, formulen un model d'home amb una dimensió comú, la *ludens* o humorística que correspon a l'orador, a l'obra^o clàssica, i al cortesà, a les dues obres cinccentistes. Tant Ciceró com Castiglione, en el segons llibres de cadascuna de les obres, justifiquen i expliquen l'ús de l'humor en els seus models. De fet, Castiglione segueix, fil per randa, la teoria presentada per Ciceró. La definició aristotèlica de l'home com “*animal ridens*”⁶⁰ esdevé una justificació del riure, expressió humana que no sempre havia estat considerada positivament en la tradició filosòfica i religiosa antiga i medieval⁶¹. Tal i com he indicat anteriorment, esdevé necessari comparar alguns aspectes que configuren la imatge del cortesà de Castiglione amb els presentats al diàleg del Milà. En primer lloc, cal destacar que el text italià té un caràcter proposicional ja que presenta la teoria sobre el cortesà ideal, tal i com indicava una de les interlocutores, Emilia, a misser Bernardo: «*¿Para qué es hacernos reír con decir gracias? No curéis vos agora de decillas, sino de mostrarnos cómo se han de decir y de qué coyunturas o pasos se suelen levantar; y en fin decláranos todo lo que en esta materia supiéredes...*». (II, 45).

58 Godard (2001:52).

59 Godard (2001: 60-61).

60 «... es tan natural a nosotros que, por describir un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reírse; porque el reír solamente se vee en los hombres». (ref. a *De partibus animalium* III, 10, 673^a d'Aristòtil, a IC, 45).

61 Le Goff revisa les expressions del riure a l'Edat Mitjana i de la teoria de Bakhtin sobre aquest tema en el capítol “La risa en la Edad Media”, Burke (1999:41-54).

Al diàleg italià⁶², els personatges encarregats de descriure el cortesà ideal són el comte Ludovico de Canosa a la primera jornada⁶³ i Misser Frederic Fregoso i Misser Bibiena a la segona. El Comte Ludovico de Canosa ens ofereix els primers subratllats en la caracterització del bon cortesà i, posteriorment, seran Misser Frederic i misser Bibiena qui desenvoluparan molts d'aquests aspectes al llarg de la segona jornada. Tot el contrari que EC, on el caràcter performatiu pren rellevància quan mostra la teoria mitjançant la seva aplicació pràctica, és a dir a través de la mimesi conversacional. Aquesta intenció es manifesta en el pròleg de l'obra: «*Dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio...*»; «*Representa la corte del Real Duque de Calabria y la Reina Germana con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo. Habilitando algunos que para dar placer fueron habilitados por el Duque*», (A2v-A3r). Ambdós textos exposen quatre temes relacionats amb la cortesia, tot i que amb matisos, com ja he explicat anteriorment: les virtuts i actituds del bon cortesà, els seus entreteniments, la presència de les dones a la cort i les característiques de la conversa entre els cortesans.

62 Les citacions són extretes de la traducció de Joan Boscà al castellà d'*Il cortegiano* editada per Pozzi (2003).

63 IC (1,12): [Misser Federico Fregoso] «Así que, por castigar muchos locos, los cuales piensan ser buenos cortesanos si van cargados de presunción y hacen mil desenvolturas fuera de propósito, paréceme que hará al caso que agora sea nuestro juego escoger alguno de la compañía, el cual tome cargo de formar un perfeto cortesano, esplicando en particular todas las condiciones y calidades que se requieren para mercer este título».

IC (1,13): «Emilia entonces, riendo, dixo al conde Ludovico de Canosa: -Pues así es, por no perder más tiempo, vos, señor Conde tomaréis agora este cargo en la manera que ha ordenado Misser Federico, no porque yo os tenga por tan buen cortesano como conviene para tratar delgadamente esta materia, mas porque diciendo vos (según de vos se espera) muchas cosas, y aún quizá todas, al revés de como se han de decir sobre esto, pienso que el juego se hará mucho mejor...».

1.5. VIRTUTS I ACTITUDS DEL BON CORTESÀ

En les primeres descripcions del cortesà ideal de les primera i segona jornada de l'IC, els personatges destaquen algunes virtuts i actituds que consideren fonamentals en un cortesà ideal: tenir moderació i mansuetud, parlar poc i fer molt, fugir del vici de l'afectació, «...*la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte*» (1,26), de l'excessiva diligència i de la vanaglòria, entre d'altres. Totes queden conceptualitzades en el terme llatí *iocunditas*, mitjançant el qual s'aconsegueix demostrar la superioritat de l'autor/narrador/personatge sobre la matèria tractada, el valor amè de la severitat, i la *sprezzatura*, que consisteix en «*la simulation de la facilité et de la spontanéite*» i que «*donne l'apparence d'un comportement immédiat et naturel, que présuppose qu'il n'y a aucune fracture entre l'homme et sa 'profession'*»⁶⁴. A IC, misser Federico inicia la seva descripció amb una imatge característica del Renaixement: la coordinació de les parts en coherència amb el tot. En aquesta línia, insisteix que les diferents virtuts del cortesà han de relacionar-se i compensar-se entre elles, a través de les relacions d'oposició i contrarietat: «...*y no solo ponga cuidado en tener partes y condiciones ecelentes, mas ordene el tenor de su vida con tal orden que el todo responda a estas partes, de manera discorde de sí mismo, sino que de todas sus buenas calidades componga un solo cuerpo, de tal arte que cualquier obra suya salga hecha y compuesta de todas las virtudes juntas, conforme al oficio (según dicen los estoicos) del hombre sabio*», (II,7). Perquè, només així, serà tingut pel millor segons el comte: «*Por eso quiero que nuestro cortesano se dé algunas veces a otras cosas más sosegadas y más mansas. Y así deve, por no causar continuamente invidia y porque le tengan por hombre de buena conversación, hacer todo lo que otros hacen con tal que sea lo que hiciere honesto y virtuoso, y que él se rija siempre con tan buen juicio que no haga necesidades ni locuras, sino que burle, ría, sepa estar falso, dance y se muestre en todo de tan buen arte que parezca avisado y discreto y en nada le falte buena gracia*», (I,22).

En aquesta mateixa línia, i també prenent com a imatge comparativa les consonàncies musicals, el Magnífic Julià fa una afirmació que bé podríem confirmar amb el joc que estableix Milà amb els personatges a EC: «...*y también lo bueno puesto cabe lo malo*

64 Ricci (2003:246).

parece muy mejor y hace estar nuestros oídos más atentos y gustar de lo perfeto con mayor gana, holgándose con aquella disonancia como con cosa descuidada» (I,28). El diàleg valencià sembla haver copsat la importància d'aquest joc comparatiu i, ja des dels primers folis, posa en pràctica la idea de mostrar un personatge que rebrà una bona part de les lloances al llarg del diàleg. De fet, el fil de la narració condueix, en nombroses ocasions, algun personatge a acabar apreuant les paraules i les obres de Lluís del Milà. A la 1a jornada trobem un dels exemples: Jerònima Beneito critica amb gran ironia el seu marit, tot comparant-lo per oposició amb Lluís del Milà. Aquesta intervenció afavoreix l'autoafirmació posterior del mateix Milà:

Respondió la señora doña Jerónima y dijo: -Predicador es mi marido y yo no lo sabía. Sepamos donde predica y vamos a oírle. Yo creo que será a casa de don Anton Vilaragut que por lo que allí hace y dice. Donde le hace en ella Adán y a doña Antona Vilaragut y de Heredia, Eva. Que no se cazaría mejor cosa en esta caza que don Luis Milán la hiciese correr por aquí como a liebre a ruegos de todas las damas, que yo creo que lo hará si una dama de las que han salido aquí se lo manda. Que nadi puede mandar si no es bien mandado.

Dijo Joan Fernández: -Señora mujer, si tales liebres levantáis contra mí en esta caza yo las haré correr a mis galgos.

Respondió don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, si la dama que la señora doña Jerónima, vuestra mujer, ha dicho lo manda, mis coplas saldrán y no serán vuestros galgos tan corredores que las corran. Pues nunca las mías quedaron corridas de las vuestras. (B2r-v)

Tot aprofitant la defensa de Jerònima Beneito per part de Lluís del Milà, cal recordar que, sovint, són les dones qui manifesten plaer per l'art i la cortesia del nostre protagonista. Veiem un altre exemple: «*Respondió la señora doña Luisa: -Don Luis Milán, con razón debéis hacer gracias a quien os ha dado parte de fiesta, que seréis el todo della»*, (I5r). En aquest sentit, a IC, Misser Federico té molt en compte que les accions del cortesà s'esdevinguin davant de personalitats representatives, especialment davant el Rei o el Capità general. Hi destaca la insistència que dedica a aquesta consideració:

Yo pienso que la conversación a que más el cortesano con todas sus fuerzas ha de tener ojo para hacella dulce y agradable, ha de ser la que hubiere de tener con su

príncipe (...) Se dé con todo su corazón y pensamiento a amar y casi adorar, sobre toda humana cosa, al príncipe a quien sirviere, y a su voluntad y a sus costumbres y sus artes todas las enderece al placer dél. (II,18)

També hi descriu el comportament del cortesà davant el seu senyor, exemplificant què significa fugir de l'afectació i de la desproporció:

Guardarse ha nuestro cortesano de presumir locamente y de traer nuevas enojosas: no será indiscreto en decir palabras que ofendan, por decillas que agraden; no será pertinaz ni porfiado, como algunos que no huelgan sino de ser pesados y importunos, que han ya tomado por oficio de contradecir groseramente a toda cosa; no será chismero, vano ni mentiroso, no fanfarrón, ni lisonjero, sino templado y comedido, teniendo siempre, especialmente en público, el acatamiento a su príncipe que como criado le debe. (II,18)

Milà té molt en compte aquesta recomanació, tal i com demostren el gran nombre d'ocasions en què disposa el seu personatge més il·lustre, el seu homònim, davant els lloctinents de València. Un exemple d'això és el moment en què els mateixos ducs l'apressen a escriure *El cortesano* que havien demanat les dames:

El Duque y la Reina se holgaron mucho destas cortesánias destes caballeros y damas y dijo: -Bien sería que don Luis Milán pusiese por obra El Cortesano que le mandaron las damas que hiciese. (E4v)

O quan, després de la Farsa de les galeres a l'EC, el Duc lloa el talent literari del Milà:

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, bien habéis mostrado que no son farsas las que vos hacéis. Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas, como mostraron los comendadores "por mi mal os vi". Que esto puede cantar Joan Fernández, vuestro competidor, pues los vió para tener envidia de vos por haberlos hecho tan cortesanos en las burlas como en las veras. (L8v).

Tot plegat, ens il·lustra un personatge que representa les virtuts fonamentals que el manual italià atorga al bon cortesà. En el text valencià, on predomina la mimesi conversacional, aquesta imatge es construeix, als ulls del lector, mitjançant el contrast

amb les actuacions i les converses dels altres personatges i són ells mateixos qui formulen en nombroses ocasions l'excel·lència del nostre personatge.

1.6. ENTRETENIMENTS DEL CORTESÀ

A la segona jornada d'IC, misser Federico explica diferents activitats que construeixen la imatge d'un bon cortesà, tot detallant-ne les actituds i les precaucions que ha de tenir en realitzar-les. En aquest sentit, hi parla de la dansa i de les ocasions que són més adequades així com de les més inconvenients, sempre actuant «*conforme a su estado*» (II,11). Destaca la seva preferència per la «*màscara*» que prefereix en relació a d'altres festes com les «*momerías*»:

Porque el ir máscara trae consigo una cierta libertad, con la cual, demás de otras muchas cosas, puede el hombre tomar la figura de aquello en que se siente más hábil y ser diligente y ataviado para la principal intención de la cosa que se quiere mostrar, y en cierta manera descuidado para lo que no importa... (II,11).

Un altre aspecte que cal destacar d'IC és la predilecció que el comte Ludovico manifesta per la condició de músic que va descriure:

Este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico y, demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque (si bien lo consideramos) ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, mas aún para que con ella sirváis y deis placer a las damas... (I,47).

També misser Federico mostra una especial consideració per l'art de cantar i tocar instruments, fent-ho sempre fugint de l'afectació i de l'aparent recerca d'honor i lloances:

Taña luego y cante el cortesano solamente como por un pasatiempo, y aun esto casi forzado, no en presencia de gente baxa ni de mucho pueblo; y aunque sepa bien el arte y entienda perfectamente lo que hace, disimule el estudio que hubiere puesto en ello y la fatiga, muestre en sí casi despreciar en toda cosa para hacerse

bien, y muestre en sí casi despreciar aquella gracia con tan buena maña que por una parte señale tenella en poco y por otra procure de hacella tan maravillosamente que todos se la tengan en mucho. (II,12).

Destaco la menció especial que misser Federico fa de l'activitat de cantar amb una viola perquè, segons ell, afavoreix el "recitar": «... *el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla*», (II,13). Certament, aquesta condició és la representada pel Lluís del Milà, autor-personatge, al llarg de tota l'obra, amb ella aconseguix mostrar una imatge d'equanimitat i superioritat respecte als altres personatges que, en ocasions, demostren equivocadament els seus excessos verbals. Al final de la cinquena jornada d'EC, el personatge Lluís del Milà fa una intervenció que recull la importància d'aquest darrer aspecte, així com d'altres que hem presentat anteriorment, en relació a la presentació pública que el cortesà ha de cuidar:

Dijo don Luis Milán: -Dénme la vihuela que para luego es tarde, para sanar un envidioso. ¡Oigamos qué horas tocan! ¡Las doce han dado!. Mudemos de parecer que si agora tañese y cantase me apodaría el señor Joan Fernández a gallo reloj, que canta a media noche. Mejor será dejarlo para mañana a la noche, delante el Duque y la Reina que me han mandado les dé una cena de lengua y manos, tañendo y cantando La aventura del monte Parnaso, donde me vi. (S7v).

1.7. PRESENCIA DE LES DONES A LA CORT

Durant el segle XVI, el tema de la dona és rellevant en tot un seguit d'obres com a conseqüència de la progressió dels conceptes de família, vida privada i domesticitat que fan descobrir les seves funcions d'esposa i mare⁶⁵. Maio considera que representen una conscienciació per part de la dona, quan elles mateixes són les autores, del mite cultural de la seva inferioritat contra la veritat de la natura i indica com a primers textos rellevants dos diàlegs de començaments del segle XV⁶⁶: el primerenc, *Cité des dames* (1404) de Christine de Pizan i el diàleg *De pari aut impari Evae atque Adae peccato...* (1451) de Isotta Nogarola⁶⁷. El primer representa per a molts estudiosos la primera pàgina seriosa sobre la consciència femenina i la concepció d'allò femení com a projecció masculina⁶⁸. S'inscriu dins del gènere literari conegut al llarg del segle XIV com la *querella* o *queixa* («*querelle des femmes*») que trobarà en aquesta obra un dels seus exemples més destacats. El segon diàleg presenta dos interlocutors, la pròpia autora Isotta Nogarola i Ludovico Foscarini, que conversen sobre la culpa d'Adam i Eva en el pecat original, tenint en compte la tesi de Sant Agustí sobre la compartida responsabilitat d'ambdós en la seva expulsió del Paradís.

En aquesta línia, Maio defensa que els *Colloquia* d'Erasme de Rotterdam representen un interessant canvi de concepció de la dona en el món modern; però alguns investigadors indiquen que aquesta contribució es refereix més als seus papers específics d'esposa i de mare⁶⁹ i no tant a una postura precursora del feminisme tal i com s'entén en l'actualitat. En aquesta línia cal destacar també d'altres obres que es presenten sota el gènere de tractats que consideren la nova "*dignitas mulieris*" com són els de Lluís Vives al *De Institutione Feminae Christianae* (1523) i fra Luis de León a *La perfecta casada* (1584). De fet, contrasta la progressiva preocupació per la dona, especialment per la seva formació moral com a dona cristiana, per part dels humanistes com Lluís Vives i Erasme de Rotterdam amb les actituds i els interessos d'aquestes en els diàlegs de Castiglione i de Milà. Només cal tenir en compte com

65 Rivero (2011:70).

66 Maio (1988: 9-40).

67 Bertomeu (2007: 17-27).

68 Laurenzi (2009).

69 Azcárate (1985:279-293).

havia ridiculitzat la conversa vana, els jocs sense sentit, el gust per veure i ser vistes i l'absència de devoció vertadera per part de les dones o bé dels seus projectes educatius.

Tal i com hem vist en capítols anteriors, *El cortesano* de Milà justifica la seva elaboració en relació a *Il cortegiano* de Castiglione i, de fet, presenta alguns trets comuns: la intenció de manual educatiu adreçat a la noblesa, el gènere dialògic i la presència d'amfitrions com la virreina Germana de Foix i el duc de Calàbria, entre d'altres. Però segons Ríos (2009) hi ha una diferència substancial entre un i l'altre: el paper de les dones a cadascuna de les obres. En el text de Castiglione, malgrat la presència de les amfitriones, són els cortesans qui acaparen finalment la conversa, al contrari que en el text de Milà on les dones semblen expressar-se amb més llibertat i a manera de queixa sobre el tracte amorós i sexual dels marits cortesans. Ríos (2009) ens presenta una interessant comparació entre la ideologia de Vives i Erasme i la seva plasmació en el diàleg valencià que explica les diferents valoracions sobre la relació marital dels homes i les dones entre els humanistes i escriptors del segle XVI⁷⁰.

⁷⁰ Ríos (2009: 3-4).

1.8. CONVERSA DEL CORTESÀ

En aquest món cortesà, ideal per a les activitats culturals i lúdiques, misser Frederic també té en compte la importància de la conversa, així com les característiques que ha de tenir per no menysprear la bona imatge del cortesà. De fet, torna a argumentar que cal considerar les seves temàtiques i circumstàncies:

Pero sea el cortesano, cuando hiciere al caso, largo y abundoso en su conversación; y si se ofreciere hablar en cosas graves, hable en ellas como hombre sabio y prudente y tenga juicio para saberse conformar con las costumbres de las tierras donde se hallare. Después, en las otras cosas de menos sustancia, sea dulce y alegre, teniendo siempre por fundamento la virtud, no envidioso ni maldiciente, ni cure de ganar amistades o haciendas por ruines caminos y vergonzosos ni por medios desastrados. (II, 22).

Més endavant, en un intent de síntesi de les característiques principals del cortesà ideal d'IC, insisteix en recordar que aquest model es construeix i triomfa socialment, mitjançant la conversa i l'ús de la paraula:

Así que para lo que deseo en el cortesano, bastará decir, demás de lo dicho, que procure de ser tal que nunca le falte qué hablar conforme a las personas que tratare; y sepa con una buena dulzura hacer que huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin jamás ser pesado, sea gustoso para los que lo hubiere de ser. (II, 41)

La conversa tracta sobre com ser un home graciós al món de la cort. Els interlocutors demanen a misser Federico que els ho expliqui. A partir d'aquest moment, es planteja una doble qüestió: és obra de la natura o de l'art. Sembla que el nostre personatge defensa la primera postura, obra de la natura: «*Los motes son más don y gracia de la natura que del arte*», (II, 42); «*Por eso pienso que todo esto sea obra del ingenio y buena natura*», (II, 43); en oposició a misser Pietro Bembo que sosté l'art com a complementari de la natura: «*Por eso, dexando agora lo que pertenece al ingenio, decí lo que consiste en el arte, declarándonos, de las gracias y motes que suelen mover risa, cuáles convengan al cortesano y cuáles no; y en qué tiempo y manera se*

deban usar», 43). Finalment, Emilia traspasa aquest encàrrec a misser Bernardo Bibiena que desenvoluparà els aspectes principals que ha de tenir l'art de la conversa i de la "grazia" en un bon cortesà. Cal destacar un cert guió en la seva exposició amb aquests punts més rellevants al llibre II:

1. La justificació aristotèlica de la naturalesa risible de l'home.⁷¹
2. El fonament i l'origen de les gràcies resideix en certa desproporció o deformitat.⁷²
3. El límit de fer riure consisteix en considerar el temps, espai, qualitat de la persona, tipus de deformitat, principalment.⁷³
4. Els tipus de gèneres risibles. Misser Federico i misser Bernardo Bibiena coincideixen en dos (la font és *De oratore* de Ciceró): els del parlar llarg, de caràcter narratiu, i els de caràcter breu.
5. La rellevància de la "sprezzatura", de l'aparent naturalitat i de la necessitat de l'habilitat, la prudència i el respecte en l'art d'imitar.⁷⁴
6. Els aspectes concrets relatius a les dites breus:
 - Els tipus principals que es fonamenten en l'ambigüïtat, en la derivació, en dir una raó relacionada amb una finalitat diferent a la utilitzada, en la translació de sentits i metàfores, etc.
 - La manera de respondre a les dites breus quan són atacs.⁷⁵

71 II,45.

72 II, 46

73 IC de Castiglione: «La medida también y el término de hacer reír mordiendo, cumple que sea diligentemente considerado y se mire la calidad de la persona que mordéis» (46); «Es necesario en esto ser prudente y tener gran respeto al lugar, al tiempo y a las personas que lo veen, y no arrojarse a truhanerías ni exceder los términos convenientes», (50); «Conviene considerar el lugar, tiempo, las personas y todas las otras cosas que ya tantas veces hemos dicho», (67).

74 «Mas las verdadera y perfecta fineza desto es mostrar tan propriamente y tan sin trabajo, con ademanos y con palabras, lo que el hombre quiere expresar, que a lo que lo oyan les parezca ver hecho y formado delante sus ojos lo que se cuenta», (49).

75 «De lo que os dice alguno para morderos, tomáis las mismas palabras en el mismo sentido y sacáis dellas cosa con que le derroquéis, hiriéndole con sus mismas armas» (60); «Es asimismo bueno cuando uno queda mordido en lo que el primero mordio al otro...», (76).

7. Les accions que cal evitar, ja les havia indicat anteriorment misser Federico, ref. (II,36): les paraules brutes, les accions deshonestes, els gestos vergonyants i, encara més, si s'esdevenen davant de les dones⁷⁶.

Alguns d'aquests aspectes que apareixen de forma teòrica a IC són tractats també amb aquest mateix to a EC⁷⁷, adaptant-los al context valencià. Existeix certa preocupació pel tema de les habilitats socials del cortesà i, especialment, per la seva manera d'actuar i de parlar, és a dir, pel tipus de conversa que ha d'establir en la seva vida social. A la primera jornada d'EC, s'inicia una conversa gràcies a la petició de Lluís del Milà que demana al Duc quins aspectes ha de contemplar el bon cortesà⁷⁸ i, a partir de la intervenció del Duc, tots els protagonistes expressen les seves idees al voltant del tema. El Duc insisteix en la necessitat de «*saber hablar y callar donde es menester, que no en todos tiempos ni en todo lugar ni a toda persona es bien hablar, sino en su caso y lugar*», tal i com observava misser Bibiena⁷⁹. Posteriorment, als folis E5r/v, en Diego Lladró aporta una altra consideració, tot aconsellant que el cortesà ha de parlar sobre temes o fer coses que domini⁸⁰; Joan Fernàndez recomana que ha de parlar sempre «*a buen propósito*» i Francesc Fenollet que «*siempre debe estar en lo que hace y dice*». Lluís del Milà conclou aquesta conversa amb un llarg

76 «Acontéceles también a éstos, que por mostrarse muy cortesanos y decidores, según ellos dice, en presencia de mujeres de precio, y aun a ellas muchas veces, se ponen en decir deshonestidades y desvergüenzas, y el que entonces las hace parar más coloradas, aquél se tiene por mejor hombre de corte...», (36).

«Parecen asimismo muy mal los que son deshonestos y sucios en su hablar y, estando con mujer no les tienen ningún acatamiento en cuanto dicen; antes de ninguna cosa muestran gustar tanto como de hacelles para coloradas, diciéndoles mil deshonestidades. Y sobre esto se hacen muy desenvueltos y andan buscando gracias y agudezas», (83).

77 En destaco l'epístola proemial (A1v-A2v); la conversa del Duc, Lluís del Milà, Joan Fernàndez, Dídac Lladró i Francesc Fenollet sobre les característiques del bon cortesà (E4v i ss) i el diàleg basat en el sistema pregunta-resposta que inicia el Duc sobre el tema de les condicions, al final de l'obra (f5r-g5r), entre d'altres.

78 «Yo respondí: -Si vuestra Excelencia me avisa diciendo las partes que ha de tener el cortesano, yo sabré hacer lo que no sabría...». (E4v).

79 Veure punt 3 de l'exposició de misser Bibiena.

80 «-Pues vuestra Excelencia lo manda digo que el cortesano no debería hablar sino de aquello que él sabe (Pues cualquier que habla lo que no comprende, descubre lo que no entiende) Ni menos debe hacer lo que ignora o lo que no puede, que muestra saber poco y poder menos quien mal se atreve». (E5r).

parlament sobre les característiques del cortesà, amplificant l’afirmació inicial: «*El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre*», (E5v). En aquest sentit, vull destacar una altra intervenció del Milà en el text de la sisena jornada, on el nostre protagonista recull algunes de les afirmacions de la conversa de la primera jornada, per tal de fugir de la “condició parlera” com són: pensar i preveure sempre l’objecte de conversa que es vol iniciar; considerant-ne la conveniència; i, també, conèixer quins són els punts forts i febles de cadascun dels participants de la conversa:

Dijo don Luis Milán: -Señor, la condición parlera se dice ventera, por ser llena de viento, que la verbosidad es enemiga del buen hablar. Y para ser uno bien hablado, si a vuestra Excelencia le parece, debe tener estas partes: Estar siempre en su pensamiento, para pensar antes que hable si es bueno o malo lo que se quiere hablar, que después de mal hablado si se ha de remediar se verá ser remendado. Y para guardarse de errar, solo en lo que sabe debe hablar, so pena de ser tenido por necio o loco o atrevido. (g3r).

1.9. PRÒLEG DE L'OBRA: IMATGE PICTÒRICA DEL CORTESÀ IDEAL

L'epístola proemial d'EC, adreçada al rei Felip II, comença amb la narració del sacrifici que el soldat romà Marc Curci va realitzar, llançant-se per una precipici obert, per alliberar el poble romà de les calamitats profetitzades per l'Oracle⁸¹. Aquest havia demanat que llessin «*la mejor cosa que debajo del cielo fuese criada. Y determinaron que era el hombre, y de los hombres el caballero armado de todas armas buenas*», (A2r). Amb aquesta història, Lluís del Milà explica l'origen de la genealogia del contemporani cortesà, el bon militar romà, i la identificació del rei amb el «*cavallero bien armado cortesano*». La història exemplar del sacrifici de Marc Curci no pertany tan sols al terreny literari; tenim constància que, contemporàniament, era una tema recurrent en la decoració de palaus⁸².



Existeixen dibuixos sobre aquest tema atribuïts a l'artista genovès Luca Cambiaso a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de la ciutat de València; així com d'altres amb la mateixa temàtica, atribuïts al mateix autor o a seguidors seus, a museus com el Museu del Prado⁸³ i el Museu dels Uffizi. Tot plegat es considera un signe d'una extesa moda cincentista.

Milà utilitza el recurs literari d'una descripció de tipus al·legòric, construïda a partir de sintagmes nominals on el nucli és la part de l'armadura (imatge real), que apareix acompanyada de diferents complements nominals, a vegades amb la construcció de finalitat ('para que', 'porque') per tal d'atribuir-li la característica moral corresponent, a parer de l'autor:

81 Plutarc i Titus Livi la narren a la *Història natural*.

82 Serra (2005:26.)

83 És la pintura que reportem en aquesta pàgina,

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/marco-curcio-a-caballo-saltando-al-abismo/>, agost 2015.

Las armas deste caballero han de ser: Un yelmo de consideración, que sea bien considerado en dichos y hechos. Y una goleta de temperancia, que no coma sino para vivir y no viva para comer. Porque el hombre destemplado de comer y beber, quien de si fuere vencido nunca bien podrá vencer. Y un peto animoso que ofrezca a cualquier contrario, para reparo de quien justamente lo habrá menester. Con un volante diligente porque no se pierda lo bien hecho por negligencia.

Y un spaldar de sufrimiento, para que traiga a sus espaldas la carga que debe el caballero. Y la doble pieza de sperar, para que spere cualquier encuentro que fuere obligado. Y unos brazales de esecuciones, para que esecute defendiendo lo bueno y ofendiendo lo malo en su caso y lugar. Y unos guardabrazos defensivos, para defender a los brazos de su República, militar, eclesiástico, real, conforme a justas leyes. Y unas manoplas liberales para que tengan manos abiertas para dar la vida a quien debe. Y un arnés de piernas bien andantes, para que anden por pasos mostrando el paso para pasar a él y a otros a la verdadera vida, pues el caballero debe pasearse por este mundo dando ejemplo y leyes de bien vivir. Sabido que fue el mayor presente que a un Príncipe se podía hacer, según la determinación de los romanos, que es un caballero bien armado cortesano... (A2r/v).

Aquesta descripció respon a una concepció del cortesà ideal, segons Lluís del Milà⁸⁴. El terme real utilitzat per descriure'l, és a dir l'armadura del cavaller, i el tipus de conceptes utilitzats (*animoso, diligente, liberales...*) ens parlen de valors que també comparteix el cavaller medieval, tot i que les virtuts associades indiquen un nou ideal renaixentista que contempla de manera significativa l'ús adequat de la paraula en la conversa: «*Y para tener perfeta mejoría debe ser cortesano que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester*», (A2r). De fet, quan ens endinsem en l'obra oblidem aquest llenguatge retòric propi d'una epístola proemial adreçada al monarca i trobem una pràctica cortesana que es defineix per l'acollida o el rebuig que susciten en la cort, especialment en les dones i en els lloctinents, cadascun dels protagonistes.

84 Ravasini (2010:70-72)² indica el caràcter poc original del retrat atribuït a Felip II, tot i que destaca com el text representa la gradual transformació dels ideals del cavaller militar medieval a una concepció més cortesana.

1.10. EPÍLEG DE L'OBRA: PETICIÓ AL LECTOR

Als darrers folis de la sisena jornada (g5r-g8v), s'inicia un passatge interessant arran de la pregunta que el Duc adreça a Lluís del Milà. Li demana si ha acabat d'escriure *El cortesano* que les dames li havien sol·licitat⁸⁵. Amb aquest recurs metaliterari, conclou la ficció del diàleg, alhora que anuncia que ha finalitzat l'obra que li havien sol·licitat a la primera jornada. L'explicació que Milà dóna al Duc sobre les dificultats que ha trobat, constitueix l'epíleg de l'obra. El recurs utilitzat és el de la narració al·legòrica amb els personatges que avalaran la seva defensa (la nimfa de la Veritat i la seva mare Raó) davant els seus adversaris (l'envejós, l'ignorant i el boig).

L'autor és rebut per la Nimfa de la Veritat, filla de la Raó, que el porta davant la seva mare per tal d'explicar «la intinción y obra del Cortesano». La Raó crida els acusadors (l'envejós, l'ignorant i el boig), a fi que Lluís del Milà pugui defensar-se davant d'ells. En la seva argumentació, cal destacar les quatre característiques que, segons el nostre autor, tot bon llibre ha de posseir i que adjudica al seu EC: el binomi horacià de la utilitat i delectació, la invenció i l'art. En la presentació de cadascuna d'elles, s'hi destaquen els procediments que les manifesten a l'obra: la utilitat es reflecteix en les sentències filosòfiques i les narracions risibles, així com en els diferents registres del diàleg i en la predilecció per la brevetat en el discurs; la delectació, mitjançant la utilització de diferents llengües, i la invenció, assegurant l'originalitat de l'obra. En darrer lloc, defensa l'art de l'obra, tot argumentant que ha contemplat las parts de la retòrica.

No s'estalvia en aquesta justificació indicar amb quina actitud ha d'afrontar el lector el procés de lectura, per tal de copsar tot això adequadament. Per això, en relació a la utilitat, l'autor recomana al lector una lectura atenta⁸⁶. Milà manifesta que la segona

85 «Dijo el Duque: -Don Luis Milán, ¿en qué punto tenéis el *Cortesano* que las damas os mandaron hacer?

C. -Señor, ya stá hecho y heme visto en una gran batalla por defenderle de quien vuestra Excelencia oirá», (g5r).

86 «La primera que ha de tener, ser útil, porque todo lo que hay en el libro pueda aprovechar para lo que es hecho, como hallarán en este tu envidiado que tiene muchas sentencias de filosofía y muchas jocosidades y cuentos para aprobación de razones. Tiene estilos para saber hablar y escribir a modo de Corte, a quien yo he querido tanto imitar. Que por la brevedad de las palabras y la verbosidad que no tiene será menester leerle a espacio y con atención para

característica, la delectació, es pot gaudir a la seva obra mitjançant l'observació de la progressió positiva dels assumptes tractats, fent servir diferents llenguatges. Crec que, en aquest cas, i tenint en compte la referència que fa a la utilització d'aquest recurs per part d'altres autors estrangers, ens està parlant de la diversitat lingüística⁸⁷. És aquí on demana al lector disponibilitat per llegir l'obra les vegades que siguin necessàries, per tal que li resulti més fàcil recordar-la⁸⁸. En relació a la invenció, defensa l'originalitat de l'obra enfront de l'apropiació de les obres d'altri, acció que atribueix als lladres⁸⁹. Possiblement, està utilitzant el terme de la *inventatio* per tal de defensar l'originalitat de la seva obra en relació a la italiana de Castiglione, obra que tenien a les mans les dames que li van sol·licitar l'escriptura d'un altre *Cortesà* a la primera jornada. En la darrera, relativa a l'art, manifesta la seva voluntat d'observar les parts de la retòrica i la seva cura a l'hora de posar èmfasi en les paraules més atractives, per tal d'atreure els ànims del lector⁹⁰. Finalment conclou declarant que la intenció en escriure l'EC ha estat representar el món de la cort, mitjançant l'ús de dos elements, que ha destacat en parlar de les característiques de l'obra: la diversitat de llengües i de estils⁹¹. Conclou novament amb una petició al lector, relacionada amb el seu procés de lectura de l'obra, tot insistint i apel·lant novament que adopti una actitud benvolent envers aquesta:

mejor gustar lo que se gusta sin pensar», (g8r).

87 Tornaré a insistir en aquest aspecte a la Quarta part d'aquesta tesi.

88 «La segunda que debe tener, ser delectable, prosiguiendo de bien en mejor todo lo que tratare, porque no enfade y ponga gana de leerle muchas veces para que mejor quede lo bueno dél en la memoria del lector. Y por esto he tratado con diversos lenguajes que a ti envidioso te han hecho deslenguado, no mirando que muchos autores extranjeros lo han hecho, que no dices mal sino por decirle de tu natural".», (g8r).

89 «La tercera que ha de tener: ser inventivo para que no sea aborrecido por ladrón...», (g8v).

90 «La cuarta que ha de tener es arte, servando las partes de la Retórica: tratar cada cosa en su lugar, principio, medio y fin, con sus preparaciones y colores retóricos para autorizar lo que propone y acaba. Poniendo gran fuerza en las palabras atractivas para traer los ánimos a lo que el autor quiere.», (g8r).

91 «La intinción mía en este Cortesano ha sido representar todo lo que en Corte de Príncipes se trata. Diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suele tener. Uso de todos los estilos. Usando del altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados. Sirviéndome del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos. Ejercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades.», (h1r).

Yo pido de mercé a quien leyere este libro, que mire la intinción de cada cosa para lo que fue hecha. Que no hay bajedad mal dicha, si stá como debe, o para alegrar y divertir daquello que turando mucho enfada. O para hacer preparaciones, que de las burlas se saquen provechosas veras. Y si no saben juzgar pidan lo que ignoran a quien lo entiende, porque les pueda aprovechar para no dejar de leer y más saber. (h1r)

En aquesta petició al lector manifesta, implícitament, la preocupació de l'autor davant la possibilitat que l'obra no sigui entesa. Segurament, un cop finalitzada la redacció del llibre, intueix que la seva lectura pot ser mal interpretada, a causa de la diversitat de llenguatges i d'estils utilitzats per aconseguir representar el món de la Cort, aspecte que, sens dubte, aboca l'obra a una certa complexitat literària. És, per això, que cal tenir en compte els subratllats que el mateix autor destaca de l'obra, al prefaci i a l'epíleg:

1. La descripció del bon cortesà a partir de la narració del sacrifici de Curci el romà.
2. La voluntat de presentar diferents maneres de parlar, especialment «dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio».
3. El seu interès per representar el món de la cort del Duc de Calàbria i la virreina Germana de Foix «con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo»,(A3r).

Tot plegat, es recull en aquest diàleg que, a manera d'ensalada literària-musical, s'ha de llegir amb una actitud de lectors-espectadors, perquè, no només el llenguatge verbal transita per les pàgines, sinó també el musical de la poesia cantada o de la capella del Duc⁹², el visual de les representacions teatrals⁹³ i un altre més subtil que és

92 «Y empezó a cantar este SONETO 4.7», (V3v); «Dijo el Duque: Don Luis Milán, si os cansáis de cantar, no os canséis de contar más sonetos que no son para cansar los graciosos sonsonetos», (X5v)

«Dijo el Duque: -Y comience la música a daros por principio desta dulce cena el *Toma vivo te lo do*», (b1v), entre d'altres.

93 Destaquen una descripció detallada d'una escenografia o la descripció de la reacció de les dames davant l'escenificació d'una batalla, entre d'altres.

«Estaba un cielo de tela pintado tan natural, que no parecía artificial. Con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él y le hacía dar luz no faltando

el de les relacions (de rivalitat, admiració, servilisme...) ⁹⁴ que s'estableixen entre els diferents personatges del diàleg, especialment entre els quatre protagonistes: Lluís del Milà, Joan Ferrandis d'Herèdia, Francesc Fenollet i Dídac Lladró. De fet, aquestes indicacions esdevenen el punt de partida, a fi d'entendre l'anàlisi dels subgèneres que presenta aquest treball, tal i com es presenta als següents capítols.

estrellas que por subtil arte replandecieron a la noche. Debajo dél había una bellissima arboleda, con unos paseaderos de obra de cañas cubiertas de arrayán y entre ellos unas estancias en cuadro hechas de lo mesmo. Y en medio deste edificio staba una plaza redonda arbolada al entorno de cipreses con asentaderos donde estaba una fuente de plata que sobre una columna tenía la figura de Cupido...», (Z6v).

«Ya que todos fueron entrados, estando donde habían de combatir, hecha que fue la señal vinieron con muy gran saña uno para el otro, el Rey Príamo y el Rey Agamenón griego. Y en haber rompido sus picas pusieron mano a las espadas que gran espanto ponían los golpes que se daban. Y el Duque mandó senyalar al trompeta, porque las damas habían perdido la color de sus caras de la ferocidad dellos y cesaron de combatir», (e4v)

94 Un exemple de les complexes relacions entre els quatre protagonistes:

«Dijo don Diego Ladrón: - Señor don Francisco, vos dijistes a don Luis Milán que debía ser jugador de ajedrez y vos lo sois de espada de dos manos. Pues con tanto osar, acometéix a dos diciendo que don Luis Milán y yo somos pajareros de amores. Y nuestros pájaros respondienddo por nosotros dicen de vos cantando: “Engañado andáis sirviendo nuestro amigo, que en amor sois papahigo” Callad y calleemos que sendas ne tenemos. Y Joan Fernández pida a don Luis Milán que nos acabe de declarar su soneto», (F2r).

CAPÍTOL 2. PROCÉS DE COBLES DE BURLES ENTRE LLUÍS DEL MILÀ I JOAN FERRANDIS

2.1. FONT INÈDITA D'EL CORTESANO: EL MANUSCRIT 2050 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

L'estudi d'*El cortesano* de Lluís del Milà ens obliga a centrar-nos en la biografia i en l'obra d'un autor literari contemporani que apareix com a personatge al diàleg: Joan Ferrandis d'Herèdia. Especialment per la gran quantitat de facècies i converses que tenen a Milà i Ferrandis com a interlocutors i protagonistes. Recordem que Ferrandis d'Herèdia va ser un conegut escriptor valencià de la primera meitat del segle XVI de nissaga aragonesa. Va néixer a la ciutat del Túria cap el 1480 i va morir el 1549. Com a membre de l'estament cavalleresc, va lluitar contra els agermanats (1519-1522) i va formar part del cercle literari i cortesà de la virreina Germana de Foix⁹⁵. Va destacar per la seva producció poètica, majoritàriament en castellà, tot i que conservem algunes peces en català, i per la seva aportació com a dramaturg. Cal recordar la seva comèdia, anomenada *La vesita* (escrita en castellà, català i portuguès) que va ser representada, almenys dos cops, a la cort valenciana: la primera essent-hi presents Germana de Foix i el marquès de Brandenburg, l'any 1524 o 25; i la segona, commemorant les noces del duc de Calàbria (tercer marit de Germana de Foix, qui va morir el 1537) amb Mencia de Mendoza, marquesa de Cenete, l'any 1541⁹⁶. Bona part de les obres d'aquest escriptor són reportades per un manuscrit datat el 1555, el 2050 de la Biblioteca de Catalunya, que és força més complet que l'edició impresa i que conté una de les obres més interessants per aquest estudi: el *Procés de cobles de burles*⁹⁷ entre Joan Ferrandis i Lluís del Milà⁹⁸. Aquest text i el segon pròleg de *La vesita*⁹⁹, que trobem al mateix manuscrit i a l'edició impresa per Joan Mei, gràcies a la cura del seu fill l'any 1562 a València¹⁰⁰, ajuden a explicar els elements més significatius del diàleg valencià, tot completant les seves claus de lectura. La seva

95 Bou (2000).

96 Solervicens (1999: 57:84).

97 A partir d'aquí també PB.

98 Manuscrit 2050, folis 149-174v.

99 Solervicens (1999).

100 Amb el títol *Las obras de don Joan Fernández de Heredia, assí temporales, como espirituales*.

importància rau en dos aspectes: d'una banda, és evident que EC conté innumbrables referències literals als versos i temàtiques que tracten les dues obres de Ferrandis abans esmentades i, d'altra banda, tot aquest material literari afavoreix la caracterització progressiva de tres personatges del diàleg: el mateix Joan Ferrandis d'Herèdia, Lluís del Milà i Jerònima Beneito.

El matrimoni format per D. Joan i D. Jerònima¹⁰¹ és protagonista del segon pròleg, tal i com indica al prefaci: «...en el qual son interlocutores el mesmo don Joan y su mujer doña Jerònima» (foli 149r). La parella continua formant part del grup de protagonistes al text de *La vesita*¹⁰² del manuscrit del 1555. Na Jerònima parla en català i en castellà en ambdós textos, però en castellà només davant dels cavallers. La imatge que els textos, del pròleg i de LV, ens donen de Joan Fernández d'Herèdia i Jerònima Beneito, mitjançant la seva relació matrimonial, s'amplifica amb la que dona EC. El diàleg l'explica al llarg de les diferents jornades, però les facècies aconseguen presentar la seva caracterització de manera més plàstica¹⁰³. A EC hi ha, almenys, cinc narracions risibles que ens dibuixen un personatge força coherent amb el que protagonitza el pròleg i el text de LV.

El *Procés de les cobles de burles* està estructurat en una sèrie de composicions poètiques introduïdes cadascuna d'elles per un text breu en prosa o rúbrica que especifica dues qüestions: qui enuncia cada cobla i el motiu que desencadena la composició. Les introduccions dels poemes al PB només apareixen en aquest manuscrit i, sovint, ens descriuen el context al qual pertanyen i, posteriorment, apareixeran ampliades a EC de Lluís del Milà. Possiblement, aquest manuscrit és una recopilació de les obres de Ferrandis d'Herèdia pensant en la publicació (que esdevindrà l'any 1562, després de la seva mort), ja que la portada imita la de les edicions. Des de la introducció que encapçala el PB, s'esmenten els personatges. Cal assenyalar el substantiu apositiu que s'utilitza per a Lluís del Milà: «*Luís del Milán, el músico*» (foli 119) que contribueix a identificar aquest personatge amb l'autor i, alhora, protagonista d'EC. El PB és un diàleg entre els dos personatges que a través

101 El nom de Jerònima apareix al segon pròleg de LV del manuscrit 2050 de la BC i el de Senyora al pròleg l'edició de 1562.

102 A partir d'aquí també LV.

103 Analitzo la caracterització del personatge de Jerònima Beneito al capítol 8, en parlar del seu ús de la llengua.

de les diferents cobles es burlen, amb més o menys fortuna, de les mancances o dels vicis de contrari. L'equilibri hi és present quant a la caracterització, tot i que l' "egregio" don Joan Ferrandis de Herèdia (pròleg del manuscrit) és l'amfitrió i gaudeix de la seva condició, tal i com mostra la carta final del PB. Estem davant un diàleg de rivals i això permet que gran part de les qualitats de Ferrandis siguin l'indicador de les mancances de Milà. Cadascun d'ells té cura de defensar i ennobrir, a través de les seves pròpies paraules, una sèrie de virtuts que acusa com a inexistentes en l'altre personatge. Mitjançant aquest doble joc de moviments verbals, es van construir els personatges davant els ulls del lector. De fet, la introducció del PB¹⁰⁴ presenta les característiques fonamentals dels dos personatges que seran tema de les composicions de Ferrandis al PB i del Milà a EC:

Aquí se contiene un proceso de coplas de burlas que pasaron entre don Luis del Milán, el músico, y don Joan Fernández. En el cual se ha de notar dos cosas y son que como don Joan Fernández era estremado en todas sus cosas entre las otras lo era en el vestir y don Luis del Milán siempre se pega en los vestidos y don Joan a él en sus necesidades y en el ir mal vestido. Y siendo buen músico y mal trovador siempre hacía lo que menos se le entendía. Y más se ha de notar que en el discurso deste proceso se tocan muchas cosas que son al estilo y modo de hablar y tratar valenciano por lo cual se requiere entenderlo para que se goce, en especial los que son mal pláticos en las cosas de Valencia y para que se adviertase se señala en la margen con este señal :~.

Les relacions que s'estableixen entre el segon pròleg LV del manuscrit, el PB i el EC es fonamenten en la repetició d'elements en dos o tres dels textos presentats que classifico en dos tipus: la repetició literal on es copien cobles senceres o estrofes de forma literal o amb petites variants i la que anomenaré repetició disseminada, fonamentada en les referències explícites, mitjançant l'al·lusió de motius, històries, la repetició de noms propis i d'adjectius qualificatius, atribuïts als personatges comuns a les dues obres; però sense conservar l'estructura genèrica original. És un procés de traspàs entre els diferents textos de Joan Ferrandis d'Herèdia, copiats a un mateix manuscrit de 1555, que culmina amb un univers fictici, dibuixat de forma estratègica per Lluís del Milà i editat l'any 1561 a EC.

104 Ms.2050, foli 119.

2.2. REPETICIONS LITERALS

La repetició literal apareix exclusivament entre els textos del PB i de l'EC. De fet, hi ha 6 composicions de les 37 que conté el *Procés* amb elements que són copiats literalment, o amb poques variacions, en el diàleg del Milà. El mateix personatge, Lluís del Milà, les enuncia en el manuscrit i en el diàleg: cinc d'elles fan referència al vestuari de Joan Ferrandis, aquest era un dels atacs principals per part del Milà que trobem al PB; i la sisena, fa referència a un esdeveniment estrany, protagonitzat per Ferrandis, i que havia estat narrat en vers per una de les composicions del manuscrit.

Les cinc composicions poètiques que parlen del vestuari de Ferrandis i les seves introduccions experimenten diferents processos d'adaptació al diàleg del Milà. Cal descriure-les a partir del canvi que es produeix en la introducció de les composicions del manuscrit. En tres, la temàtica de la introducció es modifica i s'amplia i en la resta es transforma en una facècia. Veiem cadascun dels casos, en els textos corresponents, per tal de valorar el seu sentit dins de l'obra del Milà.

2.2.1. TEXTOS ON LA INTRODUCCIÓ DEL *PROCÉS DE COBLES DE BURLES* ES MODIFICA I S'AMPLIA A *EL CORTESANO*

En els textos d'aquest apartat els dos elements més significatius són la introducció i la composició poètica corresponent. En els tres casos, les introduccions es modifiquen afavorint l'exercici de l'*amplificatio*; més concretament, s'afegeixen elements: de tipus temporal, qualificatiu o comparatiu, que concreten i emfasitzen l'esdeveniment presentat. A EC, quan s'enuncia el text poètic, és recurrent la referència al temps pretèrit d'escriptura del poema. Ara que identifiquem la font de la qual provenen bona part dels arguments ficticis que caracteritzen Joan Ferrandis a EC, aquestes referències al temps passat són versemblants.

TEXTOS 1

PB (122r)

Scribe don Luis del Milán a don Joan Fernández sobre que se había quitado una ropa de grana y puesta una azul.

Nunca vi mejor empresa,
ni azuleja más galana,
tan turco sois con la grana
como con el azul turquesa.
Azulejo, mi señor,
turquesa contra caída,
no tengáis ningún temor
que no caeréis de amor
en vuestra vida.

EC (B8v)

Respondíole don Diego:

(...)

Que don Luis Milán se acordó desto en una copla que os hizo haciéndoos turquesa, cuando sacastes una ropa larga de paño azul como la que traen los pregonamueertos de la cofradía de Santiago. Que si don Luis Milán la quiere decir, y vos no os corréis, seréis mucho de palacio.

Dijo Joan Fernández: -Solo por pareceros cortesano, sufriré papirotes del Milán, cuanto más coplas.

Dijo don Luis Milán:

-Bien será decirla y no os corráis que de color os mudáis.

No se vió mejor empresa
ni azuleja más galana,
tan turco sois con la grana
como con el azul turquesa.
Azulejo, mi señor,
turquesa contra caída,
no tengaos ningún temor
que no caeréis de amor
en vuestra vida.

TEXTOS 2

PB (138v)

Respuesta de don Luis del Milán a don Joan Fernández en la cual le nota de una ropa morada que se había hecho.

Una ropa habéis sacado
de muy diversas colores.
Si son de vuestros amores
yo os doy por disculpado.
Yo no atino vuestro pelo
si es natural o accidente.
Decidme si sois pariente
de aquel arco del cielo.
¿Es morada invención
o intención enamorada
o es condición mudada
vuelta en camaleón?
Camaleón sois, mi señor,
esto cierto debe ser,
que en mudar de nuevo amor
os vestistes del color
que se viste la mujer.

EC (G2v)

Dijo don Luis Milán:

-Señor Joan, camaleón me parecéis
en amores que mudáis muchos
festejos y colores. Que por esto os
hice esta copla a un vestido morado
que sacastes de la color que iba
vestida la mujer que servíades
entonces. Y la copla es esta.

¿Es morada intinción
o intinción enamorada
o es condición mudada
vuelta en camaleón?

Camaleón sois, mi señor,
esto cierto debe ser,
que en mudar de nuevo amor
os vestís de la color
que se viste la mujer.

-No más, no más. Dijeron don
Diego y don Francisco, que fueron
jueces dellos.

Y dieron el retrato de su dama a
don Luis Milán. (Que ganar en el
campo muy gran verdad muestra).
Pues la señal que mostró de su
lágrima era testigo de la verdad.
Rogaron a don Luis Milán que
sacase un otro soneto y fue tan
bueno para desenojar a Joan
Fernández que no sin razón dijo: -
El soneto me cata.

2.2.2. TEXTOS ON LA INTRODUCCIÓ DEL *PROCÉS DE COBLES DEL BURLES* ES TRANSFORMA EN UNA FACÈCIA A *EL CORTESANO*

Les introduccions d'aquests poemes del manuscrit són força diferents de les que encapçalaven els textos del diàleg. El procés d'amplificació es basa en l'eliminació d'aspectes que no fan sentit en el nou context fictici (per exemple, el personatge del governador Lluís Ferrer al primer text) i en la incorporació d'aspectes profundament narratius com el temps, l'espai i els discursos de fets o paraules (en estil directe o indirecte).

TEXTOS 3

PB (135r/v)

Réplica de don Luis del Milán a don Joan 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 gobernador se la envió. Tócale en ella haber dejado la ropa de grana y la azul y haber tomado lo verde.

Señor, ut, re, mi fa, sol.

Joan Fernández sin par
ogaño os podrán pescar
en la mar por verderol.

Un tiempo fuiste pajel
de roca, cuando la grana,
¡yo no sé por cual desgana!,
dejastes la color de él
por una esperanza vana.

Suplicoos se os acuerde
sobre tal caso escrebir,
sino habremos de decir:
¡Adelante los del verde!
Y es refrán tan conocido
por quitar inconveniente
dar razón a alguna gente
si lo verde os ha vestido

o vos a él de accidente.
Por mote no lo toméis,
pues es pregunta que os pido
sino yo seré el corrido
si vos de aquesto os corréis.
Perdone la ocasión
que lo verde me ha dado
que por verderol pescado
entre platos y un limón
al Duque os he presentado.

EC (C7v-C8r)

Dijo don Luis Milán:

-Pues vuestra Excelencia lo manda y estamos en juicio tengamos los que habemos de ser juzgados en ser bien sufridos (Que en el lugar de las verdades decir mentiras son maldades) Y tratando muy gran verdad digo que Joan 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 calzas y montera de paño y un jubón algodónado de fustán. Todo tan verde que no vino nada maduro, con tan grandes calores como hacía que no se podía vivir con tafetanes. Y diciéndome don Francisco Fenollet:

-¿Qué risa es esta que se ha levantado tan grande?

Yo le dije:

-Del cielo viene lo que por castigo se hace.

¿No véis cuál ha venido nuestro amigo, un enero en juliol hecho un verderol?

Y por esto le hice estas tres coplas, que si comienzan con puntos de música. Fue por burlar de la suya, pues burla de la de todos y recíballo con paciencia. (Que poco enoja la burla que desenoja)

Dijo Joan Fernández:

-¡Decidlas! (Que las burlas sin dañar, nunca obligan a enojar).

Señor, ut, re, mi, fa, sol.

Joan Fernández sin par.

Ogaño os podrán pescar

en la mar por verderol.

Un tiempo fuistes pajel

trayendo turca de grana.
Yo no sé por cual desgana
dejastes la color dél
por una speranza vana.
Suplicoos se os acuerde
sobre tal caso scribir
sino habremos de decir:
¡Adelante los del verde!
Y a refrán tan conocido
por quitar murmuradores
dad razón a trovadores
si de verde os sois vestido
por ir verde en los amores.
Por mote no lo toméis
pues es pregunta que os pido.
Si no yo seré el corrido
si vos desto os corréis.
Y perdone la ocasión
que lo verde me ha dado
que por verderol pescado
entre platos y un limon
al Duque os he presentado.

TEXTOS 4

PB (133r)

Réplica de don Luis del Milán a don Joan Fernández sobre una cuera que llevaba con una escarcela grande.

No quiero caer ni cayo
y cayo bien en lo que es
que esa cuera que traes
me parece cuera y sayo.
Señor, habéis de saber
porque sois de tal manera
que de dentro ni de fuera
no os podemos entender.

EC (Dv)

Dijo don Luis Milán:

-Señor Duque, si stuviese en mi mano lloraría por no dar en reír de lo que diré. Que no sé cómo lo diga que ya me río del sayete de paño naranjado que sacó el señor Joan Fernández para ruar o reír a hora de vueltas. Y estaba guarnecido con una trepilla o tripilla cortesana de tercioperro negro, que tan negro terciopelo nunca vi. Pues fue tan reído por la trepilla como trepado de todos, por ser tan corto como vizcaíno y tan estrecho como catalán que don Diego Ladrón en una copla que le hizo le dijo que era sayopaje. Y don Francisco Fenollet en otra le apodó a sayomono y yo a cuerasayo, como en esta copla vuestra Excelencia verá:

No caigo bien en la cuenta
y he caído de quién es
que ese sayo que traes
a los dos os descontenta.
Para sayo más es cuera
para cuera més es sayo,
librea pensé que fuera,
digámosle sayo cuera
o si queréis cuera sayo.

TEXTOS 5

PB (138r)

Réplica de don Luis Milán en la cual nota a don Joan Fernández porque un día en verano fue sin capa a la iglesia mayor.

Dicho me han, señor don Joan,
que se toma residencia
en la ciudad de Valencia
del oficio de galán.

Monsoriu, me ha avisado
que en cuerpo y desabrochado
contrahacéis al mallorquín.

Decidme qué es vuestro fin
que de risa me he finado.

Ec (D3r)

Dijo don Luis Milán:

-Ítem, más salió el señor Joan Fernández por la iglesia mayor sin capa y con el sayo desabrochado para oír la oncena que es la misa de los perezosos. Y fue tan mortal este pecado que nadie lo quiso absolver sino el obispo de Fez de vuestra Excelencia, que perdona de todos los pecados. Y porque supo que no pecó en día de fiesta, ni por mostrar su gentil cuerpo sino por remedar a un caballero mallorquín que quiso poner este mal uso en nuestra Valencia. Y fue tan reído que el señor Joan no osó más volver a pecar en este pecado. Y por esto fue de las damas perdonado. Pero no se me fue sin copla y es esta.

Dicho me han, señor don Joan,
que se toma residencia
en la ciudad de Valencia
del oficio de galán.

El pueblo está alborotado
que en cuerpo y desabrochado
remedáis al mallorquín.

Decidme qué es vuestro fin
que de risa me he finado.

TEXTOS 6

PB (139v)

Réplica de don Luis del Milán a don Joan Fernández porque había danzado con un caballero llamado don Eneas y había hecho la dama.

Donosa está vuestra fama,
¡bueno vais, señor don Joan!
Yo os tenía por galán
y hanme dicho que sois dama.
Bien podéis cantar de hoy más
aquella triste sonada
de Dido, la desdichada:
Eneas, ¿por qué te vas
y me dejas tan burlada?

EC (D6r-v)

Dijo don Luis Milán:

-Señor Joan Fernández, pues queréis que tenga pico repico. Bien se os acuerda cuando fuistes dama de don Eneas Ladrón que os sacó a danzar en el Real, estando en serau la Reina, mi señora, y su Excelencia. Y vos no le negastes vuestro cuerpo que parecistes la reina Dido que iba danzando 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 a Camafeo y a vos a Dama fea. Pues fue el caso tan feo que no hallamos con qué salvaros sino con Lope de Rueda que lo quesistes contrahacer por dar placer a costa vuestra como esta copla muestra.

¡Bueno vais, señor don Joan,
puesto estáis en buena fama!
Yo os tenía por galán
ya me han dicho que sois dama.
Bien podéis cantar de hoy más
aquella triste sonada
de Dido, la desdichada:
Eneas, ¿pues qué te vas
y me dejas tan burlada?

2.3. REPETICIONS DISSEMINADES

Cal tenir en compte que 9 poemes dels 37 del PB presenten una repetició disseminada d'elements a EC: Lluís del Milà n'enuncia 5 i Joan Ferrandis, els 4 restants. Funcionen com elements recreats en la nova ficció dialògica amb la finalitat de caracteritzar cadascun dels personatges citats. Malgrat això, cal observar que els elements més rellevants apareixen en les repeticions literals que acabem de presentar a l'apartat anterior.

Els que configuren la repetició disseminada afavoreixen la coherència del personatge presentat sis anys abans, sobretot el de Ferrandis, en el nou context fictici del diàleg del Milà. De fet, si comparem la incidència de les acusacions que Milà adreça a Joan Ferrandis, repetides a EC podem constatar que tenen la finalitat de crear una caracterització negativa i interessada del personatge a EC. L'autor del diàleg intensifica els elements negatius d'Herèdia i només li permet expressar una lleu queixa davant l'actitud del personatge Lluís del Milà. Al segon pròleg de LV i al PB, les dues visions s'hi presenten equilibradament i s'hi adequen al seu context fictici; però, al diàleg EC, l'autor aconsegueix organitzar tots els elements per tal d'afavorir una imatge de Joan Ferrandis més caricaturesca i risible. La introducció del PB ens indica que *«como don Joan Fernández era estremado en todas sus cosas entre las otras lo era en el vestir y don Luis del Milán siempre se pega en los vestidos y don Joan a él en sus necesidades y el ir mal vestido y siendo buen músico y mal trovador siempre hacía lo que menos se le entendía»* (119r) i, en aquests termes d'equilibri, se situen les acusacions que apareixen a cada composició. Contràriament al que trobem a EC, on la balança s'inclina a favor de Lluís del Milà. La reelaboració que es fa del material del manuscrit esdevé interessant perquè vol respondre positivament a aquesta intenció. A continuació, presento quins elements de les obres del manuscrit es repeteixen de forma disseminada al diàleg del Milà i, també, el context on s'insereixen. Les diferenciaré a partir de la identitat del personatge al·ludit.

2.3.1. AFIRMACIONS SOBRE JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA I LA SEVA SENYORA JERÒNIMA BENEITO.

L'única repetició que s'articula entre les tres obres LV-PB-EC és de tipus disseminat i està relacionada amb afirmacions sobre el matrimoni Ferrandis-Beneito. En aquest sentit, molts dels poemes atribuïts a Lluís del Milà i alguns dels seus elements (expressions, mots, noms propis...) al PB es traspassen de forma disseminada al diàleg i s'incorporen als parlaments dels diferents interlocutors. Aquesta pluralitat enunciativa aconsegueix avalar en el text d'EC les crítiques que Milà adreça a Ferrandis al PB. La reiteració d'aquests versos a l'EC, en un nou context fictici més elaborat i consistent, gràcies al gènere dialògic, suposa un enginyós recurs per tal d'afavorir una interessada caracterització de Ferrandis. Cal destacar que els diàlegs dels personatges estan presidits sempre pel Duc i la Reina i que ben sovint es mostren les aliances i les rivalitats entre els cortesans participants; per exemple, l'amistat entre Joan Ferrandis i Francesc Fenollet. Això marca una línia de lectura coherent amb d'altres assenyalades en aquest estudi literari del diàleg de Lluís del Milà: un intent constant d'ennobrir el personatge homònim a l'autor en una relació inversament proporcional a la presentació de Ferrandis d'Herèdia, de qui s'aconsegueix rebaixar la seva categoria cortesana i artística. I és que a EC, els personatges, el Duc o, fins i tot, el mateix Herèdia intervenen sempre de forma favorable al Milà.

Els atacs a Ferrandis del PB recorren diferents aspectes: la crítica a la manca de modernitat del personatge pel que fa al seu art i als seus vestits (textos 1); la manca d'enginy i l'excés de verbositat (textos 2), així com la manca d'adequació a certs moments i a certes persones (textos 3) i les recurrents infidelitats i variabilitats amoroses (textos 4 i 5). Algunes de les repeticions disseminades que trobem entre PB i EC, han estat formulades anteriorment al pròleg de LV. Les cito després dels 5 textos que acabo d'indicar, tot recollint-ne les diferents temàtiques.

TEXTOS 1

PB (120r)

Luis. Señor, ¿salió de la cueva
de Salamanca vuestro arte?

O si sois vos Durandarte,
aquel galán de Belerma
no hay quien no se aduerma
o no se trastorne el seso
de ver tal cordura y peso
en un hombre tan humano.

Más sois vos que cortesano
pues andáis por otro norte.

(...) Luis. Porque veo vuestro conhorto
ser del buen tiempo pasado
por tanto habéis hablado
como galán de su corte.

EC (D2r)

Copla de don Diego Ladrón a Joan Fernández.

-Ya tengo perdido el norte,
no puedo saber quién es.

Ese sayo que traes
debe ser de vuestro corte
o de vuestra corte traje.

Respuesta de Joan Fernández a don Diego Ladrón:

-Pues el norte que perdiste
os hizo perder la gala
don Diego ginagala
a mi sayo parecistes...

EC (G5v)

Dijo don Luis Milán:

-Señor don Diego, reír me hecistes cuando os oí decir si me acordaba de los amores de Durandarte y Belerma, como si fuéramos de aquel tiempo. Si Dios os guarde, ¿habéis tenido mal francés? Que de ahí os debe venir sacar amores de Francia...

OBSERVACIONES ALS TEXTOS 1.

En les repeticions disseminades apareixen al·lusions la història de Durandarte i Belerma, personatges que s'identifiquen amb el cicle carolingi, tot i que Durandarte era un heroi creat per la tradició de romancer castellana a partir de l'espasa de Rotllan, mitjançant una curiosa personalització¹⁰⁵. Es concreten en les referències a personatges que es consideren pertanyents a un cicle poètic d'origen francès (fent una translació semàntica a EC: «¿habéis tenido mal francés?») i en les crítiques a mirar o valorar temàtiques poètiques d'un temps passat («Porque veo vuestro conhortes», PB / «ser del buen tiempo pasado; como si fuéramos de aquel tiempo...», EC).

105 Soriano (1990:203-304).

TEXTOS 2

PB (123v)

Réplica de don Luis del Milán en la cual quiere tocar a don Joan de necesitado.

Vuestro aire no me miente
pues mostráis por los donaires
que vais tanto por los aires
que sois levante y poniente.
A pelota tan de viento
como sois, si yo no yerro,
creedme que yo no miento
que si a mí me dais del cuento
a vos mismo os dais del hierro.

EC (C4v)

(Cabanillas de Joan Fernàndez)

-Que nunca estuvo más donoso en su vida por los donaires que aquel día dijo y fueron tales que doña Elena, mi nuera, le puso nombre Joan donaire.

EC (S3r)

Dijo Don Diego:

-(...)Y porque no es bien disimular lo que no se debe responderé a vuestro donaires pues van por los aires cantando:

Mi gavilán, señora,
por los aires vola.

EC (H6v)

Dijo Joan Fernández (a Lluís del Milà):

-(...) Pues de los donaires que a mí me sobran se podría hacer un Perico de Ayala que fue donoso y de los que a vos os faltan se haría un Perico de Hielo pues sois frío.

EC (I2r)

Dijo don Luis Milán (a Joan Fernàndez):

-Departiros quiero con un cuento, pues me habéis dado con el hierro.

EC (I3r)

Dijo don Francisco:

-Don Luis Milán, jugador de pasa pasa debéis ser. Dijistes que pues os habíamos dado con el hierro nos queríades dar con el cuento. Y por sutilmente que habéis pasado las gallas de vuestra gala habemos sentido el hierro de tal cuento...

EC (T7v)

Dijo Don Luis Milán:

-Órganos hacen de mí que mis flautas han tañido como les ha parecido. No faltó buen manchador que es el Duque, mi señor, pues ha dado tan buen aire que me tañió “don donaire” el Fenollet, vuestro amigo, que “don donaire” yo le digo desta vez. Que es mal aire de través que la mar levanta en puerto; pues levanta un desconcierto que jamás sufrí en amores disfavores.

OBSERVACIONES ALS TEXTOS 2.

La composició poètica que Lluís del Milà adreça a Joan Ferrandis al text del PB conté alguns elements lèxics que apareixen disseminats en una conversa a EC entre el mateix Milà, Ferrandis, Dídac Lladró i Francesc Fenollet, com són «donaire, aire, donoso» i les expressions «dar del cuento» i «dar del hierro». Tots ells indiquen la nul·la habilitat de Ferrandis en la seva faceta de graciós, construïda a partir de les paraules ‘donaire’ i ‘donoso’ i intensificada amb una certa paronomàsia que es produeix entre ‘donaire’ i ‘aire’.

Les conseqüències d’aquesta mancança de Ferrandis se subratllen amb l’expressió ‘dar del cuento’ que els dos personatges utilitzen a cadascun dels textos. El resultat és que el mateix Ferrandis acaba donant-se amb el ferro, fent referència a les conseqüències negatives que això té per a la seva imatge pública, tal i com indica Lluís del Milà: «*que si a mí me dais del cuento/ a vos mismo os dais del hierro*». En tot cas, a EC s’expandeix a la resta de personatges, tal i com indica el mateix Milà: «*Departiros quiero con un cuento, pues me habéis dado con el hierro*»; i tal i com enuncia de nou Fenollet adreçant-la al nou context comunicatiu, quan s’adreça a Joan Fernández: «*que pues os habíamos dado con el hierro nos queríades dar con el cuento*».

TEXTOS 3

PB (126r i ss)

Réplica de don Luis del Milán...(…)

Joan, galán y resabido,

alabad siempre a Dios

que el vestir burla de vos

o vos burláis del vestido.(…)

Vuestro salvohonor en metro

a todos parece pulla,

si trováis como en la pulla

diros hemos: ¡Vade retro!

Don Joan de casi modo,

galán de buenas raíces,

no tengáis pullero modo

y a tal pulla dalde adobo

que no hieda a las narices.

Don Joan de casi modo,

galán de buenas raíces,

no tengáis pullero modo

y a tal pulla dalde adobo

que no hieda a las narices.

(…)

... sino dígalo Beneito

pues quién es vuestro pábilo

si os hacéis despabilar

al Martín que vos sabéis

no os iréis a aconsejar

con Beneita en el trovar

pues mejoraréis de pies.

Hacedlo porque os alumbre

vuestro amigo el conde Claros.

Creedme, señor, creed,

por vida de vuestra cara

o por la del Fenollet
que pone pies en pared
hecho vuestro garagara.
No es malo mi atañer
que decís para danzar
pues a vos hace bailar
al son que yo quiero hacer,
pues mi música no es digna.

EC (D3v)

Réplica de don Luis Milán.

-Yo quiero renunciar
al oficio de galán,
mejor será para tal Joan
pues sabe también juzgar.
De razón me alcanzáis
que mejor que yo juzgáis
el ajeno y vuestro decís.
Vos habláis como vestís
y vestís como habláis.

EC (M3r). Facècia de Joan Ferrandis fent el porc espí amb la seva dona.

Respondió don Luis Milán:

-(...) Y ella de muy enojada, dándoos empujones os trajo hasta la orilla al despeñadero.
Y como vos os vistes tan apretado, porque no os derribase de su cama, dijístenos que le
tirastes una pua y ella os dijo: -Vade retro, Satanás, que mi marido no era tan sucio ...

EC (C4v). Intervenció de Joan Ferrandis.

Y él vino huyendo a mi casa a hora de comer, hediendo a los ajos...

EC (D4r). Intervenció de Dídac Lladró referint-se a Lluís del Milà.

Don Diego Ladrón.

¡Tened al rey, trovadores!

Que el rey me ha dado poder

que a presos pueda traer
a quien son copleadores.
Copleadores parecéis
porque mucho os encendéis.
que burlas no se han de alargar
ya os podéis espabilar
que gran pábilo tenéis.
(...)

EC (D4v)

Dijo Don Francisco Fenollet:

-De ser vos su oidor
aquel ora que os afina
haced **Baila Catalina**,
yo seré su tañedor.
Y deste arte oiréis
lo vuestro de mi tañer
y podréis me comprehender
hasta donde comprehendéis.
A Dios pongo por testigo
si en nada burláis
que de cuanto haga y digo
vuestra fue la culpa, amigo,
vuestra fue que mía no.

-(...) Que volviéndose a encender yo los espabilaré y departiré con otra copla como lo hizo don Diego Ladrón.

EC (D7r).

Don Francisco los departió [*a Lluís del Milà i Joan Fernàndez*] y dijo:

-Tene al rey, no más burlar
que ya dais mucha ocasión
como a don Diego Ladrón
cuando os quiso spabilar.

EC (S6v)

Joan Fernández.

O vestí como habláis
o habla como vestís
que daquello que reís
a reír mucho nos dais.

Don Diego Ladrón.

No burlemos del vestir
pues que no teméis vestidos
que merezcan ser reídos
sino para hacer reír.

OBSERVACIONES ALS TEXTOS 3.

El text 3 ens presenta la manca d'adequació de Joan Ferrandis d'Herèdia a certs moments i amb certes persones. El text poètic del PB i els diferents textos de diversos folis d'EC contenen informacions sobre Ferrandis al voltant de:

1. Els seus vestits inadequats i la translació per comparació a la manera de parlar del personatge: «*que el vestir burla de vos/ o vos burláis del vestido...*» al PB i «*Vos habláis como vestís i vestís como habláis*» a EC.
2. La seva manera de compondré, on compara els seus versos amb 'pullas', en el sentit castellà "dites o paraules obscenes", que al PB acaben fent mala olor, de manera metafòrica: «*no tengáis pullero modo/ y a tal pulla dalde adobo/ que no hieda a las narices*». Aquesta acusació es concreta en dues facècies sobre Joan Ferrandis i la seva muller Jerònima Beneito a EC en diferents folis, tal i com es pot veure a M3r i C4v.
3. La referència a dos personatges claus per entendre el personatge de Ferrandis d'Herèdia a EC: Jerònima Beneito i Francesc Fenollet. En relació a aquest amic s'utilitza una expressió catalana per definir-lo al PB que contribuirà a la seva caracterització a EC: «*Creedme, señor, creed/ por vida de vuestra cara/ o por la del Fenollet/ que pone pies en pared/ hecho vuestro gara-gara¹⁰⁶*».

106 *Fer la gara-gara a algú* consisteix en tractar de plaure'l, d'atreure's el seu afecte, la seva benvolença, etc., amb afalacs, llagots, compliments.

TEXTOS 4

PB (130v-132v)

Réplica de don Luis del Milán en la cual representa el entremés de Adán y Eva que se hace en Valencia el día del sacramento y va descubriendo un secreto que dice haberlo sabido del obispo de Sogorbe. Y es que un caballero muy viejo y no muy rico tenía una amiga hermosa y era fama que don Joan mantenía la casa. Y más descubre que la dicha dama tenía sin ellos un otro adán mozo para sus deleites.

No os parezca cosa nueva
de vos lo que dicho me han
y es que hogaño os darán
el entremés de Adán y Eva.
El ángel será don Anton
pero no, que no es de Dios,
que la Eva es de los dos
por carnal disposición.

Por cierto, mosén Tomás
todo esto va urdiendo,
los jurados sonriendo
le otorgaron esto y más.
Cierto, buena obra es,
todos saldrán a veros
por calle de Caballeros,
don Joan hecho entremés.

Perdonadme del consejo,
pues es bueno al parecer.
A ratos podéis hacer
él y vos el ángel bermejo,
cuando don Antón será
el ángel del entremés.
Diros ha que sudarés

y vos a él que toserá.

Si él queda y vos os vais
toserá en vuestra ausencia;
pues sanáis de tal dolencia
por la hambre que matáis.
Y quedando vos ya veis
si será todo sudar
pues os hacen bien pagar
un bocado que coméis.

Como por una malsana,
manzana quiero decir,
os quisisteis destruir
vos y vuestra carne humana.
El diablo es don Antón,
que no es el ángel bueno,
pues os veis un damaceno
llorando en el valle de Hebrón.

Dama y cieno sois los dos
y es la dama vuestra Eva
y es el cieno esa cueva
que ella y él habita y vos.
Es el Hebrón val de sudor
donde estáis por Satanás
y en sudor de vuestra faz
viviréis por rui señor.

Veo grande inconveniente
que no sé cómo será,
que en los dos no se hallará
ángel y percuciente.
Percuciente ha de ser

con la espada en la mano
y vosotros dais de llano
según vuestro parecer.

Otro inconveniente hay, otro
que os dará mayor afán.
Ya no os quiere por Adán
vuestra Eva sino a otro.
Su Adán más mozo es
que apenas tiene bozo,
es tan mozo para mozo
como vos para vejez.

No sé cómo podrá ser,
mosén Tomás se arrepiente
no hay ángel percuciente
y el Adán ¿quién lo será?
Cosas dice de su boca
que no sabe qué hacer,
yo le he dado un parecer
con que puede ir la roca.

Ya me ha dicho que le place
con que el mozo sea Adán
y haga el ángel el Joan
pues lo hizo y siempre hace.
Don Antonio muy contento
será la sierpe pues lo es
y harase el entremés
el día del sacramento.

Que es la muerte deste chiste
la figura de los dos,
del Vilaragut y vos,

que no hay cosa más triste.
Miedo he que nos espantéis
el placer y la alegría
de aquel tan alegre día
pues que nunca le tenéis.

Casos sé por un obispo
de vos, don Joan travieso,
que si entran en proceso
no os valdrá vuestro arzobispo.
A Dios siempre rogaré
pues trováis para perderos:
“De donairosos senderos
libéranos Domine”.

EC (B2R)

Respondió la señora doña Jerónima y dijo:

-Señoras, predicador es mi marido y yo no lo sabía. Sepamos donde predica la cuaresma y vamos a oirle. Yo creo que será a casa de don Anton Vilaragut que por lo que allí hace y dice le hizo don Luis Milán una obra. Donde le hace en ella Adán y a doña Antona Vilaragut y de Heredia Eva. Que no se cazaría mejor cosa en esta caza que don Luis Milán la hiciese correr por aquí como a liebre a ruegos de todas las damas; que yo creo que lo hará si una dama de las que han salido aquí se lo manda.

EC (T7r)

Don Diego Ladrón dijo:

-Señor (al Duc), no se podrá decir eso por Joan Fernández que por tenerlos lloradores Alcatar es en amores, que se dice en valenciano Alambique, que destilla por sus ojos y nariz lágrimas por Beatriz de don Antón. Que agua rosada son para ella, pues en la redoma de ella, que es su engaño caen para su mal año.

EC (V2r)

Respondióle don Luis Milán:

-Esas vos las conocéis, que desas canuesas coméis cuando con mosén Rodela cenáis a lumbre de vela envelezado, pues os tiene encandilado con una cierta Beatriz que postiza la nariz la tragáis y por coplas alabáis su gesto que es todo risa que traguéis nariz postiza.

OBSERVACIONES ALS TEXTOS 4.

El text poètic que enuncia Milà al PB il·lumina i completa el sentit de la intervenció de Jerònima Beneito a EC que es refereix de manera succinta a la història que explica Lluís de Milà sobre les aventures recurrents i infidelitats amoroses de Joan Ferrandis. La burla de Lluís del Milà al PB i la crítica de Beneito a EC es basen en la ximpleria o poc seny de Joan Ferrandis, qui és capaç de mantenir econòmicament una dona que alterna a un tal don Anton Vilaragut i que, alhora, manté relació amb un altre home, gairebé adolescent, que li proporciona millors plaers que els dos anteriors. Sembla que el fet va provocar l'elaboració d'una peça còmica o entremès que podria haver estat representada pels mateixos protagonistes històrics a la processó del Corpus a València. El text conté molts elements propis de tal festivitat relatius a diferents aspectes: la temàtica, el misteri d'Adam i Eva; el lloc on es representaven a la processó del Corpus valencià, les anomenades 'roques'; els personatges, els àngels, la serp, etc¹⁰⁷. Els següents textos d'EC enunciats per Dídac Lladró i Lluís del Milà semblen confirmar el nom de l'Eva compartida, ja que l'anomenen «*Beatriz de don Antón*».

107 Alejos Asunción (2003: 886-712).

TEXTOS 5

PB. (139v-140r)

Réplica de don Luis Milán a don Joan Fernández a modo de romance y diálogo en la cual toca a **don Joan porque siempre estaba en Liria**.

Liriano, liriano,

¿qué es de vuestro laureola?

Que sin vos está tan sosa
como vos estáis sin ella.

Jo. Yo no puedo estar sin verla
pues una vez la miré
y así me salvaré
aunque motes me déis.

Mas, ¿quién sois vos que queréis
entrar en tal laberinto?

No entréis con solo estinto
do el arte se perdería
ni menos se salvaría
aquel gran Dalmau del juego,
ni menos Homero el griego,
ni la Sevilla cumana,
ni menos el abad Pastrana,
ni menos **Joan de Sevilla**
ni cuantos hay en Castilla,
pues en mí todo se prueba.

EC (R8r)

Dijo don Diego: -Decí, Joan Fernández, ¿cómo habláis latín? ¿O vos le tenéis o no? Si vos le tenéis, ¿dónde le tuvistes tanto tiempo escondido? **¿Fue en Andilla o en Liria donde vos sois Leriano o en casa de mosén Rodela de quien vos sois rodelero o en casa de don Anton, donde vos sois un Sansón no faltando Dalida**, que siempre vendido os ha? Y si latín no tenéis, suplicoos que no le habléis que veo reír al paje del mal recaudo y apodaros ha al papagayo de papa Paulo veneciano, que habló en latín muy cortesano.

EC (R8v)

Dijo el paje del mal recaudo: -Señores, 'pax vobis para nobis'. Tras la puerta oí un latín que dijo mi señor Joan Fernández y no esté nadi spantado, **que mucho ha que es latinado y muy buen griego, que su maestro fue Diego y Joan de Sevilla.**

EC (Y2v)

Dijo Don Diego: **-Este soneto hará saber a quien no sabe unos requiebros lirianos que en Liria dijo el señor Joan Fernández y son estos. Hallose en una vesita de una partera liria, que le tenía hecho un liriano de amores. Y díjole este soneto que había amprado a don Luis Milán.** Y en haberlo dicho desampararon las mujeres la vesita, pensando que quisiese luchar con alguna dellas que de todas iba servidor a jornadas. Y él fue tras ellas diciendo: -No le huyáis al loco de amor si es buen luchador.

OBSERVACIONES ALS TEXTOS 5.

Aquests textos completen la imatge de Joan Ferrandis que oferien els anteriors, tot insistint en el seu caràcter faldiller. En aquest cas, s'indiquen els llocs on tenia les seves trobades extramatrimoniales: Andilla, Liria, la casa de mossèn Rodela o de don Anton. Com ja he indicat abans, algunes de les idees que prenen forma concreta en els atacs a Joan Ferrandis d'Herèdia i que es desenvolupen al PB i a EC han estat esmentades en el segon pròleg de LV, concretament en les del manuscrit 2050¹⁰⁸:

(1) Les referències al seu art i al seu capteniment, 2n pròleg LV, foli 155v/ 156r:

D Hie. ¿Vos cuidáis que es muy **donoso**

un **donaire** a costa ajena?

Deja las burlas aparte,

decí cómo no pedís

la merced a que venís.

¿Por qué sois hombre de ese arte?

108 Al f.149: «La farça de don Joan Fernández de Heredia llamada La vesita porque trata el orden que se tiene en visitar las damas de Valençia y es de notar que la hizo en vida de la reina Germana siendo casada con el Marqués de Brandambug y después a ruegos del duque de Calabria cuando se caso con la Marquesa de Zenete para representarla añadió este diálogo primero en el qual son interlocutores el mesmo don Joan y su muger doña Hierónima».

(2) Les al·lusions a Francesc Fenollet, amic de Joan Ferrandis, 2n pròleg LV. foli 153

r/v:

D Hie.(...) I aqueix galant tant discret,

¿per què no us dic lo que us dic

don **Francisco Fenollet?**

Guardau que tots vos enganyen.

Don Joan. Sé que él no me engañará.

Doña Jerónima. Perquè com jo li ho manen.

(3) Les referències a la brutícia del personatge, que ens fan recordar les al·lusions al «*Vade retro, Satanás*» del text 3, 2n pròleg LV. foli 151r.

D Jo. Mujer, ¿de palacio estáis!

D Hie. ¡Oc, vós que nunca n'exiu!

¡Jo us llave i perd lo llexiu!

(4) Les qualificacions de «leona» y «brava» a Jerònima Beneito, les al·lusions al seu fracàs matrimonial i a les infidelitats matrimonials de Joan Ferrandis, 2n pròleg LV. foli 154v/155r.

D Jo. No persona más **leona**,

tirana y fuera razón.

D Hie. Si só **brava**, vos ho feu

que [il·legible.....]¹⁰⁹

i folgue que se [il·legible.....]

ja que vos no us coneixeu.

(5) Les referències a la «frialdad», 2n pròleg LV. foli 156r.

D Jo. Ya tiemblo de lo que siento

desta **frialdad tan fría**,

que si digo que no es mía

ella me dirá que miento.

Dios me la guarde de motes

¹⁰⁹ A causa de l'estat deteriorat del manuscrit en alguns folis.

pues sé que ha de ser juzgada,
que no puede valer nada
que es pelota de dos botes.

Cal relacionar aquestes intervencions amb determinades facècies d'EC, on els sintagmes indicats amb color verd tornen a aparèixer de manera disseminada. Això afavoreix una elaboració completa i interessada dels personatges de Joan Ferrandis i de la seva senyora per part de Lluís del Milà al seu diàleg. Veiem els casos concrets.

1. En el text 1, cal destacar les referències a LV mitjançant les acusacions que Jerònima fa al seu marit: «*farces feu de la muller*» i la referència positiva a l'ús de la parla valenciana de Jerònima Beneito per part de la reina Germana (cal recordar que és la llengua que utilitza també al 2n pròleg de la LV).

(1) 1a jornada D8r.

Dijo doña Jerónima, mujer de Joan Fernández: -Senyores, ¡quin predicador de bulles falses és mon marit! No'n prengau ninguna que totes les que ell predica porten a l'infern.

Respondiole su marido: -Mujer, engañada vais, que poco ha me apareció una mujer que murió de amores de su marido y dijome que era salvada por haber tomado una bulla que yo preico. Y es que ninguna mujer se puede salvar si no muere de amores de su marido.

Dijo doña Jerónima, su mujer: -De tal marit com vos, ¿qui pot morir d'amors? Que ja us diuen Joan farcer, puix farces feu de la muller.

La Reina rio mucho y dijo: -Doña Jerónima, siempre querría que habládes en valenciano que en vuestra boca es gracioso. Las dos podemos cantar: "Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades".

A continuació, en els textos 2-5 cal destacar els sintagmes presents al pròleg de Ferrandis d'Herèdia: "vuestra mujer, muy brava y celosa", "brava mujer", "endiablada" i, també, les referències a la brutícia del personatge que confirmen l'afirmació de Jerònima Beneito al text 3 del 2n pròleg de LV i a la narració de Lluís del Milà als textos 3 d'EC.

(2) 3a jornada M3r-M3v.

Dijo Joan Fernández: -Don Luis Milán, mucho querría saber cómo se ha de reír para alabar o para reprender. Que yo nunca he oído, ni visto risas que hablen sino agora.

*Respondió don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, razón sería que me hubiédeses entendido las risas que me habéis hecho hacer muchas veces. Que por responder a lo que me habéis preguntado, contaré lo que a muchos caballeros y a mí nos contastes en el Real, delante de su Excelencia. Y dijistes que viniendo muy tarde a dormir, pasada media noche, os desnudastes solo por no ser sentido. **Despertó vuestra mujer, muy brava y celosa**, riñéndoos mucho, y como le sobrase la razón a vos os faltaba para responderle y siempre callando os acostastes. Y ella de muy enojada, dándoos empujones os trajo hasta la orilla al despeñadero. Y como os vistes tan apretado, porque no os derribase de su cama, dijístenos que le tirastes una púa y ella os dijo: -**¡Vade retro Satanás, que mi marido no era tan sucio!** Y huyendo de la cama, y vos tras ella, le respondistes: *Mujer, ¡no soy Satanás, sino puerco espín que cuando le aprietan tira puas!**

(3) 6a jornada V4r.

Joan Fernández sospiró y su mujer le dijo: -Vos me par que sou lo que anava venent sospirs per València.

Y él respondió: -Yo no los vendí, mas ellos me vendieron cuando os vi.

Díjole ella: -¿I per què os han venut? ¿Per què jo us compri mercat per a mal marit?

Dijo él: -No por eso sino porque había de mercar brava mujer para sospirar. Que pensando que fuérades una maya, sois una desmaya, que siempre desmayo de vuestra mala condición que hierbas son. Que al médico moro fui que me sanase y para sanar me hizo estar en su casa ocho días acostado en una cama, llena de hierbas de montaña y algunas de ellas punchaban, que me hacían dar voces.

Y el moro decía: -Sufrís hierbas en vuesta casa para matar, ¿y no sufriréis para sanar?

Yo diciendo no sufriré y él que sí, yo que no, sálveme de él como de vuestra merced haciendo el puerco spín.

(4) 6a jornada d5r.

El canonge: -Jo só content, si vos acabau amb la señora doña Jerònima, vostra muller, que menge de mi. Que 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. Sino digau lo cuento del porc espí i lo de l'armat, que molt a costa vostra i d'ella fereu.

Joan Fernández: -¡Mira qué tacha que teniendo bandos mi mujer conmigo me armase yo! Y estando tras una puerta de una cámara, armado y desnudo, entró en busca mía diciendo: -¿A dónde es este traidor de mi marido?

Yo le dije: -¡Hele aquí cómo os espera! Y ella dio voces diciendo: -¡Dones, correu que mon marit és tornat orat! Yo dijele: -Mira cuán endiablada y brava sois, que tengo de ir por casa siempre armado para valerme con vos. Y ella tornose a reír y díjome: -Axò us val, que jo us haguera mort si us trobara desarmat. Y hecimos paz.

El canonge: -Lo mal no està en fer-ho, sinó en dir-ho, que bé sé jo que les dones braves lo marit ben armat les amansa i a voltes no hi basta, que hi ha menester algun companyo, que si m'hi portau a mi jo us posaré tanta pau en vostra casa que li podran dir “lo templum pacis”, com lo dels romans.

(5) 3a jornada N2v.

Dijo Joan Fernández: -Si mi mujer no quisiese ser el marido, ternía libertad de irme a provar en esta aventura. Que tan hombre me hallo para pelear con hombres como mujer para resistir a mi mujer. Y si alcanzase la hermosura no la querria sino para que una dama no dijese una mentira de celos, porque se ha dado a entender que ando tras una camarera suya. Y cuando paso por su puerta a hora de vueltas, arremete a su criada y dándole pellicos le dice: -¡Toma porque te festeja don feo! Y su criada le dice: -¡No es sino don hermoso! ¡No es sino don feo!... Alborotan toda casa hasta que las departen.

Y si alcanzase la sabiduría, no la emplearía sino para saber cuando andan de veras o de burlas los amores de esta criada de la dama de los pellizcos. Diciendo

yo por un agujero que le hablo: -Decidme, por vuestra vida, ¿andáis conmigo de burlas o de veras?

Y respóndeme: -Un día de burlas y otro de veras, porque veais quién son las mujeres.

Y si alcanzase 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 moza aragonesa, y dícame cuando conmigo se enoja: -¡Andad para porfiado! Yo le digo: -No soy sino venturoso en haberos alcanzado. Y ella me dice: -No sois sino porfioso, que nunca me fuistes agradoso. Yo dígole: -¡Andad para moza! Y ella me dice: -¡Andad para viejo! Yo le digo: -Troquemos, si pensáis que os he enojado. Y respóndeme: -Ya he trocado (Que bien troca quien mejora).

2.3.2. AFIRMACIONS SOBRE LLUÍS DEL MILÀ

Les composicions enunciades per Joan Ferrandis al PB s'adrecen al seu company i rival Lluís del Milà. Alguns d'aquests textos són reelaborats a EC. A diferència dels anteriors, la repetició no va acompanyada d'una multiplicitat de veus dialògiques. Majoritàriament, els personatges que recullen les referències del PB a EC són el mateix Joan Ferrandis i Lluís del Milà, i de forma significativa Dídac Lladró i el Duc. L'aparició d'aquests dos darrers personatges no trenca amb la dualitat de veus que hem indicat en aquest apartat. De fet, tant Lladró com el Duc juguen a favor de Lluís del Milà i aconsegueixen ennoblir el nostre autor.

Els atacs de Joan Ferrandis d'Herèdia a Lluís del Milà reben un tractament sorprenent al diàleg, perquè experimenten un moviment de retorn acusatiu al mateix Ferrandis a EC. Indico alguns dels passatges més significatius on s'observa aquesta característica: al segon text («Dijo Don Luis Milán: -Señor Fernández, pues queréis que tenga pico repico»); a la glossa que Lluís del Milà fa del poema Durandarte que havia estat adaptat per Ferrandis com un atac al Milà («Duro en el arte...») o a la intervenció del Duc, tot informant que Joan Ferrandis havia estripat les cobles fetes contra Milà, quan aquesta

era la petició que Herèdia feia respecte a les del rival en el PB¹¹⁰.

TEXTOS 1

PB (125v)

Respuesta de don Joan Fernández a don Luis del Milán en la cual le tacha que ha perdido mucho del tañer.

(...)

Pues no podéis acertar
en trovar ni componer,
danza que vuestro tañer
es tañer para danzar.

Con todo es mala fortuna
que estéis del tañer sin duda
como mochacho que muda
que no os queda voz ninguna.
Cantar mal y porfiar.
Canta que aunque mal cantéis
cantáis mejor que tañéis.

EC (D3v)

Respuesta de Joan Fernández.

-Vos sois muy buen danzador
y danzáis para reír.

Del son os veo salir
para ser gran tañedor.
Harto fue salir del son
sacarnos como a desastre
a mis vestidos y razón...

¹¹⁰ Veure els textos 4 d'aquest punt del treball.

OBSERVACIONES.

En aquests textos, Joan Fernàndez critica a Lluís del Milà perquè assegura que no és un bon trobador o poeta, mitjançant els infinitius «trovar» i «componer» al PB, i assegura que és més hàbil com a músic i que sap sonar l'instrument per dansar («danza que vuestro tañer/ es tañer para danzar»), tot i que al text d'EC afirma que la seva dansa és per fer riure («Vos sois muy buen danzador/y danzáis para reír»). De fet, cal recordar que Lluís del Milà destaca per una obra musical, *El Maestro*, on algunes de les seves composicions de caràcter improvisatori i contrapuntístic són aptes per ser ballades com les pavaes.

TEXTOS 2

PB (129r-v)

Respuesta de don Joan Fernández en la cual nota a don Luis de los malos consonantes y responde al apodo y juntamente dice que aquellas coplas su tío don Luis Milán el loco se las dese ayudar a hacer y **porque se entienda de cual don Luis habla, porque hay otro primo suyo**, declárase.

PB (130r)

(...)**Tiene quebradas las alas
y el pico aquesta dolencia
que enfadáis toda Valencia
de leer coplas tan malas.**

EC (T8r)

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, alegremente habéis cantado los gozos de amor. Sepamos por quién los cantastes. **Que si fue por vuestro primo don Pedro Milán**, habéis sido muy galán por mostrar que gozos sienten en amar aunque tengan desfavores los que ríen en amores.

EC (K1r)

Dijo la Reina: -Yo no me apartaré de la razón que por mis damas no quiero tener pasión **sino por don Pedro Milán que es mi galán.**

EC (D6r)

Dijo Joan Fernández:

-Don Francisco, vos no queréis acabar de conocer ese Milán. Por él se dijo: El mal del milano, las alas quebradas y el pico sano.

Dijo Don Luis Milán: -Señor Fernández, pues queréis que tenga pico, repico.

OBSERVACIONES.

Els textos 2 presenten dos elements significatius. El primer és la referència i posterior identitat d'un cosí de Lluís del Milà, Pedro Milà, que la virreina Germana de Foix apreciava molt (K1r) i l'al·lusió a un oncle anomenat apel·lat «Luis Milán el loco»¹¹¹. El segon element consisteix en la citació que fa Ferrandis d'un refrany que s'atribueix a Lluís del Milà, tot jugant amb el seu cognom: «El mal del milano, las alas quebradas y el pico sano», que segons el *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid, 1734) s'aplica a aquells que essent covards, parlen de valenties i fan ostentació del valor que no tenen.

111 Tal i com he indicat a l'apartat 1.2, Villanueva (2011) fonamenta les seves hipòtesis sobre la identitat de l'escriptor d'EC a partir d'aquestes referències.

TEXTOS 3

PB (138r/v)

Respuesta de don Joan Fernández a don Luis del Milán **en la cual encaja el romance de Durandarte vuelto a don Luis.**

(...)

Romance.

¡Duro en el arte, duro en el arte,

duro trovador forzado!

Acordásete debía

de aquel coloquio pasado

cuando en bajas invenciones

ocupabas tu cuidado.

Yo publiqué la respuesta

en campo por ti aplazado,

cuando yo era tu amigo

de tu tañer namorado.

El tañer desconocido

por mal trovar has trocado.

Palabras son lisonjeras,

por mí creídas de grado

de que quedo mal conmigo

de haberlo muy mal pensado.

Que si yo mudanza hice

mal consejo lo ha causado

y este mal recaudo ha sido

estando vos desterrado.

Mas si desta vez no os creo

que muera desesperado.

Villancico y desecha.

Mejor que os cuadra el romance

os prometo de glosarle

si no me rogáis que calle.

Rogar y aún prometer
si lo dejo de glosar
que no os habéis de curar
de trovar ni componer
y pues sabéis el tañer
mejor que nadie acertarle
tañé si queréis que calle.

EC (Hv-H4v)

Dijo don Luis Milán: -Señora doña María, no he visto descuido con tan buen adobo como este que vuestra merced ha adobado. No le ponga tal nombre, que no ha sido sino cuidado, para que yo, oyendo palabras tan cuerdas, lo fuesen las de mi vihuela que remedando armonía de tan dulce conversación saqué el mal espíritu de la envidia del cuerpo de Joan Fernández, como hacía el arpa de David al rey Saul. **Y por hacer lo que me rogó don Diego, lo primero que cantaré será la glosa que hice al romance de Belerma y Durandarte cuando se dejó de servirla y es esta.**

Ya no es él, perdido stá,
el que no cura de fama
que el galán sin servir dama
fuera de camino va.
¡Vuelve, vuelve, caballero,
no quieras desesperarte!
Que en tu amor tan verdadero
siempre serás tú el primero.
¡Durandarte, Durandarte!

¿Cómo stás de ti tan fuera
que tan fuera stás de mí?
Menos de ti conocí
que si no te conociera.
No te venza la pasión
sino la de enamorado

y a mayor satisfacción
prueba y tente a la razón,
buen caballero probado.

No 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 de aquel tan gran favor
aceptarte servidor
*acordársete debía*¹¹².

Quien del tiempo se olvida
el tiempo se olvida de él,
mucho es para sí cruel
quien lo fue para su vida.
Tanto un tiempo te acordabas
cuanto fuiste envidiado
y pues todo lo alegrabas
muestra ser lo que mostrabas
de aquel buen tiempo pasado.

No parece que pasaba
cuando el tiempo entretenías
las tinieblas despedías
y la noche se aclaraba.
Tus mayores devaneos
eran en ti perficiones
pues que fueron tus arreos
cuando en justas y en torneos,
cuando en galas y envinciones.

112 Mantinc la forma “debría” sense regularitzar per tal de mantenir la mètrica del vers.

Nunca fue tal amador
en amar como tú fuiste,
siempre alegre sobre triste
por no descubrir favor.
No porque te hice favores
a mi costa y a tu grado,
sino alivio de dolores
pues penando sin clamores
publicabas mi cuidado.

Tu mirar fue por mirarme
con acatamiento y honra,
nunca fuiste a mi deshonor
sino para más honrarme.
Durandarte solías ser
y dudo haberte conocido
porque stás sin conocer,
sin oír, hablar, ni ver
agora desconocido.

Estos ruegos no lo son
pues que yo doy por testigo
lo pasado y lo que digo
abonando mi intención.
No te ruego yo por mí
pues lo tienes tan probado.
Lo que te ruego es por ti
que no siendo tú sin mí
di, ¿por qué me has olvidado?

Respuesta de Durandarte.
Ya, señora, no soy yo,
pues no sois, señora, vos.
La que se sirve de dos

nunca amor en ella entró.
Razón hay de sospechar
que burláis mucho de veras,
pues mudaste en mudar
con las obras el hablar.
Palabras son lisonjeras.

Si tan grande voluntad,
tan abierta nos mostrara,
yo no viera cara a cara
tanto vuestra crueldad.
Voluntad tan verdadera
nunca tan mal se ha pagado,
pues me he visto en vos quién era
por lo que mostráis a fuera,
señora, de vuestro grado.

En mis ojos mostraré
siempre seros tan amigos,
cuanto vos muy enemigos
los hecistes sin porqué.
Mientras ojos mirarán
bien verán cuanto yo os quise
y por lo que en mí verán
todos os preguntarán
que si yo mudanza hice.

Si algún tiempo os quejáis
no hay razón para quejaros,
pues mostráis apiadaros
de quien no os apiadáis.
Si se viene a tocar
lo que habéis falsificado,
en la piedra de mi amar

se verá que mi mudar
vos, señora, lo habéis causado.

Yo querría, más no puedo
no decir lo que se muestra,
que lo que es a culpa vuestra
de vergüenza tengo miedo.
Y aunque en damas no es tan mal
no tener ley en no veros
siendo yo tanto leal
en vos fue más que mortal
pues amastes a Gaiferos.

Y si esto a vos infama
sabeos esta razón
que en nosotros es traición
lo que no es traición en dama.
El quejar solo me queda
a mi triste agraviado,
pues fortuna siempre rueda,
imposible era star queda
cuando yo fui desterrado.

Es la ley en los destierros
sufrir pena por un yerro,
mas en mi triste destierro
yo la sufro por dos yeros.
El otro fue vos consentir
servidor en mi viaje,
que por esto he de morir
por sufrir y más sufrir
y por no sufrir ultraje.

Como si yo fuera traidor,
me habéis dado la sentencia.
Hacéisme sin competencia
y dístesmes competidor.
Nunca fue tan mala suerte
ni se vio tal desterrado
ni habrá quién lo concierte
y pues todo sabe a muerte
moriré desesperado.
Fin.

EC (X8v)

Dijo don Diego:

-Joan Fernández, este soneto os va cantando:

Joan arte, Joan arte,
buen caballero probado,
acordásete debía
daquel buen tiempo pasado
de lo que pasó por vos

que diciendo muchas veces: ¡Spejo mío, spejo mío! A una cara de luna de fuego que vos servíades, que pensando que la motejábades se enfadó.

OBSERVACIONES.

El romanç de *Durandarte* és el motiu reiterat en aquests textos, on apareix inserit i recreat originàriament en funció de l'argument de cadascuna de les obres. Cal distingir que al PB apareix una adaptació del romanç de *Durandarte* que fa Joan Ferrandis adreçant-la a Milà. En canvi, a EC, trobem una glossa del mateix Milà al romanç i una adaptació burlesca d'alguns versos per part de Dídac Lladró adreçada a Joan Ferrandis. Aquesta composició literària està documentada en diferents cançoners de l'època¹¹³ i el mateix Lluís del Milà

113 Segons Pan-Hispanic Ballad Project

va realitzar la versió musical del romanç a la seva obra per a viola de mà *El Maestro*, publicada a València l'any 1535¹¹⁴.

TEXTOS 4

PB (146v)

Escribe don Joan Fernández a don Luis del Milán en boca de Martín Ponce.

Lo que de vos me lastima
y a todos más importuna
es quebrando tanta prima
no rasgar copla ninguna.

EC (D4v). Intervenció del Duc.

Yo doy por tan buenas vuestras coplas, que no sé a quién dar la mejoría después que se ha mejorado Joan Fernández **en rasgar las malas coplas** que por mal consejo hizo contra don Luis Milán.

(<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0604>, setembre 2015):

Canc. de Constantina f.63; Canc. general ed. de 1511, f.137; Canc. de rom. s. a. f.237; Canc. de rom. 1550 f. 251 y Silva de 1550 t.I. f.161.; Primavera y Flors de Romances, n.180, vol. II, pp.307.

114 Querol (2005: 64-68)

2.4. CONCLUSIONS.

Tal i com he explicat als punts anteriors, és EC qui presenta una caracterització més completa dels personatges que apareixen a les obres de Joan Ferrandis. El gènere narratiu del diàleg facilita la incorporació d'un nombre important d'escenes i d'esdeveniments, de situacions i de contrastos a diferència del pròleg de LV i del conjunt poètic PB. Per tant, l'element de la ficció esdevé rellevant en el diàleg.

El cortesano recull una gran part de les informacions aportades per aquestes dues obres en vers, tot presentant una realitat fictícia molt més complexa a causa de la seva estructura genèrica (un diàleg que inclou diversos gèneres poètics i narratius), la seva extensió, així com la diversitat d'espais i de personatges. Reelabora material literari sobre uns personatges homònims a d'altres històrics que apareixen a les obres anteriors de Ferrandis d'Herèdia. A través de la diacronia existent entre les tres obres, constatem relacions de tipus temàtic, ja que cadascuna d'elles presenta de forma original trets que són recollits literalment o reelaborats per altres. Tal i com he indicat amb anterioritat, el text més antic -el pròleg de LV- ens aporta dades relatives al matrimoni de Ferrandis i Jerònima Beneito (tot i que estiguin imitant-hi uns coneguts seus) que seran reiterades i ampliades als dos textos posteriors. El PB aporta molts elements sobre la caracterització de Ferrandis i del Milà com a personatges i com a rivals literaris, i una interessant composició que confirma la caracterització de la muller de Joan Ferrandis, presentada al pròleg de LV, amb algunes referències a Francesc Fenollet. Són caracteritzacions que resten adscrites a aspectes molt concrets, gairebé caricaturescos de cadascun d'ells: de Jerònima Beneito, la relació matrimonial amb Ferrandis d'Herèdia i les infidelitats d'aquest darrer; de Lluís del Milà, la seva condició de músic, trobador i amic o rival d'Herèdia; de Francesc Fenollet, la seva amistat amb Joan Ferrandis. Per tant, els dos textos aporten diferents aspectes a la caracterització dels personatges d'*El cortesano* amb un de comú a tots tres: Joan Ferrandis d'Herèdia. Aquest treball de recreació de materials literaris del pròleg de LV i del PB, a partir dels textos del manuscrit datat el 1555, permeten justificar la hipòtesi d'una redacció força posterior d'EC, malgrat que s'ambienti en els anys 30.

CAPÍTOL 3. DIÀLEG LITERARI I ENSALADA MUSICAL AL RENAIXEMENT VALENCIÀ

3.1. CARACTERÍSTIQUES DIALÒGIQUES D'*EL CORTESANO*

El gènere del diàleg al Renaixement va gaudir d'una gran llibertat compositiva si tenim en compte la gran producció d'obres adscrites a aquest motlle genèric al llarg del segle XVI. De fet, els tractats o poètiques que reflexionen sobre el gènere són molt tardanes, apareixeran en plena Contrareforma. Destaquen les de Carolo Sigonio (*De dialogo liber*, 1562); Castelvetro (a la seva exposició de la *Poètica* d'Aristòtil..., 1570); Torcuato Tasso (*Dell'arte del dialogo*, 1585), entre d'altres¹¹⁵. Com a característica comuna comparteixen la voluntat de reflectir o mimetitzar una conversa en dos o més interlocutors amb una intenció sovint didàctica; però, sovint trobem una sèrie de diàlegs que redueixen la reflexió teòrica sobre el tema i ens ofereixen la realitat conversacional en un primer pla, apreuant especialment la ficció. És el cas d'EC on la ficció conversacional presenta amb efectivitat les diversions i les converses de la cort de la virreina Germana de Foix i el Duc de Calàbria, mitjançant la incorporació de gèneres menors com les narracions breus (facècies, apotegmes...); composicions líriques (romanços, glosses i sonets) o la narració d'espectacles escènics que tenen lloc als jardins del palau¹¹⁶.

El diàleg de Milà pretén representar la cort dels Ducs de Calàbria, aquest verb indica l'opció preferent de l'autor pel caràcter mimètic del diàleg, envers el demostratiu, on predomina la dissertació o l'argumentació d'idees. Per aconseguir la mimesi conversacional, Vian Herrero¹¹⁷ descriu diferents aspectes interessants perquè ajuden a analitzar un gènere híbrid com el diàleg. En el cas d'EC destaco el dramatisme i l'immediatesa escènica, la familiaritat i la distensió, les circumstàncies i l'emotivitat. Segueixo el seu paradigma per a l'anàlisi i per interpretar la importància de l'element mimètic al diàleg valencià, que compta amb la presència d'un autor i un lector que no esdevenen indiferents a allò que hi succeeix:

Para ello conviene tener presente que autor y lector están siempre presentes en el diálogo, si se entiende este como modelo reducido de comunicación literaria. El

115 Vian Herrero (1992:7).

116 Solervicens (2005: 36-42).

117 Vian Herrero (1998) .

*autor no es un testigo imparcial y establece relaciones de distinta índole con cada uno de los interlocutores y, a través de ellos, con el lector.*¹¹⁸

3.1.1. DRAMATISME I IMMEDIATESA ESCÈNICA: TIPUS D'ACOTACIONS A *EL CORTESANO*

Les acotacions enunciatives indiquen la presència o actuació d'un personatge dissociant-se de l'acció dialògica:

Dijo la Reina: -[...] Canónigo, diréis de mi parte a las damas, que mañana habían de venir a la fiesta, que el Duque, mi señor, la manda alargar hasta después de mañana por estar ocupado y que no dejen de acudir por nos hacer placer. (Q5r).

Dijo el paje: -Señor don Luis Milán, mi señora y las señoras que arriba stán mueren de deseo de veros y oíros. Y dicen si vuestra merced tiene el mismo deseo podréis cantar 'Nunca fuera caballero de damas más bien querido'. (G7v)

Les descriptives són les més freqüents i descriuen l'aspecte, els gestos i les actituds dels personatge o les coordenades de temps i d'espai que emmarquen el diàleg:

Dijo don Diego Ladrón: -¡Don Luis Milán, vamos, vamos! Que yo tomo de la mano a don Luis Milán diciendo: ¡Señoras! ¡He aquí Orpheo que yo le querría más feo! (G7v)

*Dijo Joan Fernández: -Don Francisco, Mastrescuola parecéis pues habéis entrado en esta disputa como a determinador, con decir que don Luis Mián y yo vamos tras lo imposible diciéndonos lo que el refrán dice (*Tras lo imposible van los locos*). (I2r)*

Les acotacions implícites expressen les dades de presència o actuació d'un personatge i infereixen informació de les intervencions d'algun dels interlocutors:

Dijo don Diego: -Yo quiero departir estos motes para que mejor acabemos el día. Vamos a casa de Joan Fernández que hay una visita de damas y son doña Mencía y doña Mencía y doña Luisa y doña Violante y doña Castellana, cuatro strellas. Y están

118 Vian Herrero (1998:178).

esperando una farsa.... (I4v)

Vino don Luis Milán y dijo: -¡Ah, señor don Francisco! Henos aquí ya con nuestras damas. La señora doña Mencía os está sperando al cabo de la scalera que no se alcanza esto de damas. (N6v)

[Canonge Ster] *A Joan Fernàndez veig a la finestra de sa casa amb sa muller, espantac estic. Pau és esta de hostaler català, que mai la fa amb sa muller sinó quan la vol enganyar.* (Q6r)

I en darrer lloc, podem observar les acotacions enllaçades amb l'argumentació dialògica i amb els interlocutors, que sovint serveix de nexa entre les distintes parts del diàleg. En el cas d'EC, les referències a l'exhortació que les dames fan, per tal que Lluís del Milà escrigui l'obra al pròleg dins la ficció literària esdevenen una mostra d'aquest tipus d'acotació:

El Duque y la Reina se holgaron muchos destas cortesánias destes caballeros y damas y dijo: -Bien sería que don Luis Milán pusiese por obra el Cortesano que le mandaron las damas que hiciese. (E4V)

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, ¿en qué punto tenéis el Cortesano que las damas os mandaron hacer?

C. Señor, ya stá hecho y heme visto en una gran batalla por defenderle de quien vuestra Excelencia oirá.» (g5r)

3.1.2. FAMILIARITAT I DISTENSIÓ

Són diferents els recursos que, segons Vian Herrero, l'autor pot utilitzar, per tal d'aconseguir una conversa familiar i fluïda. EC contempla alguns d'ells en intentar fer del cortesà un home hàbil amb la paraula, és a dir, bon conversador. De fet, a la 1a jornada (foli E4v), el Duc respon a la petició de Lluís del Milà sobre quines parts hauria de tenir l'obra i en una nota a marge, a tall d'escoli, trobem el següent sintagma «Reglas del Cortesano» i la primera regla que formula és «saber hablar y callar donde es menester». Tot seguit, cada personatge afegeix diferents aspectes que valoren del bon cortesà i destaca la importància que atorguen a l'ús de la paraula en públic. Això ens indica la importància del domini de l'oratòria a EC, perquè, tal i com he indicat les converses dels

personatges, seran l'espai ficcional per caracteritzar-los. En aquest sentit, els recursos que afavoreixen aquesta sensació de familiaritat i distensió són molt presents al diàleg de Milà.

- **ACUDITS O “CHISTES” I INVECTIVES O “PULLES”**

Aquests elements lingüístics, que s'inclouen en les converses, desvetllen un interès per a la discussió, així com amenitat en el to i, si no “sagnen”, poden esdevenir un instrument de seducció afectiva i intel·lectual entre els interlocutors.

Dijo don Joan Fernández: -Señor don Luis pues sois colmena de miel, acabad de darmos a comer della sin abejas, que hasta agora no la habemos gustado sin ellas, pues nos han picado vuestros motes. Que todo lo tenemos por bien empleado, porque acabéis el dulce panal de vuestro soneto.

Dijo don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, yo os agradezco pues no me habéis dicho colmenero que vuestra lengua lo quería decir y vuestro seso no lo sufrió por ser tan sabido como donoso. Pues en vos se ve cuanto bien parece este dicho.

*Primero debe venir
al seso, que no a la boca,
la palabra pues nos toca
para dar muerte o vivir. (F2v)*

Don Francisco: -[...] Y fuiste os apedreado como el gallo de carnestolendas. (Que peor es que mochuelo, quien sirve la señora y para en ser mocero). El chiste que hecistes sobre esto quiero decir, pues tan bueno es para contar como para hacer reír y es este... (E3r)

Són freqüents les referències i les crítiques als personatges que no utilitzen adequadament aquests recursos i que, per tant, queden caracteritzats com a cortesans de segona d'escadussera qualitat pel que fa a l'eloqüència:

Dijo Joan Fernández: -Don Diego más motes tenéis en el cuerpo que un mesón de camino. Para general de mesoneros seriades bueno, pues no hay mesón que no sté don Diego Ladrón en este mote:

*Ladrón de nadi
sino de mí.*

De manera que si os perdemos, hallaremos a don Diego Ladrón de mesón en mesón. (S4r)

- **AL·LUSIONS A LA CONDICIÓN DE PARLAR**

Segons Vian Herrero, són recordatoris destinats a implicar el lector i a fer-lo còmplice de les diferents maneres de xerrar en les converses en les quals “participa”.

Dijo don Diego Ladrón: -Señor don Francisco, vos dijistes a don Luis Milán que debía ser jugador de ajedrez y vos lo sois de espada de dos manos. Pues con tanto osar, acometéis a dos diciendo que don Luis y yo somos pajareros en amores... (F2r)

Dijo don Francisco: -Bien os habéis pagado don Luis Milán. Yo os doy la mejoría si me decís quién son las damas y porqué me dijeron «don Francisco pasa pasa».
Dijo don Luis Milán: -Las damas no diré, la causa porqué sacaron el nombre fue porque pasándovos por allí os cantó la una dellas este cantar ‘Passau il tempo que fuy enamorado’. (I4r)

En el cas d’EC, criden l’atenció algunes referències adreçades pel mateix narrador al lector/oïent, que ultrapassin el propi univers literari i l’impliquen en el devenir dels diàlegs com un personatge més. Són freqüents en els moments en què el narrador introdueix o explica els espectacles teatrals que tenen un protagonisme significatiu a la sisena jornada:

En acabar Mastre Sapater, abajaron a la huerta del Real, donde hallaron un aparato de la manera que oirán. (Z6r)

Y en ser delante la fuente para decir sus deseos, el uno que en su mote representaba ser el deseo quiso comenzar a decir lo que deseaba. Quiso comenzar a decir lo que deseaba y el otro que venía armado le dijo razonando, a modo de diálogo, lo que oiréis en este razonamiento. (a5r)

Representaron a Syringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oiréis... (e6r)

3.1.3. LES CIRCUMSTÀNCIES I L'EMOTIVITAT

Aquest darrer aspecte que afavoreix l'aspecte mimètic en el diàleg esdevé molt important en aquelles obres que s'obren a tècniques narratives com la *novella*, el conte, l'anècdota o allò que en l'obra de Milà anomenaré subgèneres de narrativa breu (sobretot, la facècia i l'apoteigma). Segons Vian Herrero, són formes narratives que fan ús de la narració en passat i que, alguns cops, poden estar en conflicte amb el present del diàleg. Mitjançant aquests subgèneres, un o dos interlocutors es converteixen en 'narradors interiors' que van viure, van escoltar, van narrar o van veure algun esdeveniment que presenten a la resta dels interlocutors. Des d'aquesta perspectiva, cal considerar el treball sobre la narrativa breu a EC que tractaré a la segona part d'aquest estudi.

Fins aquí, he destacat alguns dels aspectes explicats per Vian Herrero exemplificats a EC, per tal de demostrar com el diàleg valencià aconsegueix potenciar l'aspecte mimètic per damunt del demostratiu. En el capítol 8è i final d'aquest treball, en veurem alguns més. En aquest sentit, també els diferents subgèneres que conflueixen en el diàleg tenen un paper important a l'hora de dibuixar i configurar la ficció literària, tal i com veurem a cadascuna de les parts d'aquest estudi. De fet, la intenció inicial (expressada al pròleg) de representar la cort i els seus protagonistes provoca que tota la obra estigui al servei d'aquesta intencionalitat.

3.2. EL CORTESANO I EL GÈNERE MUSICAL DE L'ENSALADA

La inserció de gèneres menors dins de l'estructura compositiva del diàleg justifica la connexió amb un nou gènere musical, l'ensalada, que es va conrear a la Península Ibèrica i, de manera important, a les terres de parla catalana, al llarg de tot el segle XVI. El seu compositor principal va ser Mateu Fletxa el Vell (Prades, 1481?-Poblet, 1553?).

Si tenim en compte la dimensió musical de Lluís del Milà, són notables les semblances entre el seu diàleg i la producció musical valenciana contemporània. Cal destacar tres aspectes a l'hora d'explicar la semblança d'aquest gènere literari-musical amb el diàleg EC: l'origen del terme, les seves característiques i el tipus d'obres que el representen. L'estudi i edició de Maricarmen Gómez Muntané (2008), *Las ensaladas* (Praga, 1581), ens aporta informació rellevant sobre aquest original gènere. *El Cancionero de Palacio*, de les primeres dècades del segle XVI, esdevé el testimoni més representatiu de les primeres documentacions que es conserven del gènere. El seu índex ens indica l'existència d'una composició anomenada ensalada, la de Francisco de Peñalosa amb la rúbrica 438: "Tú que vienes de camino" (1515). Els estudiosos han destacat en el mateix *Cançoner de Garcimuñós*: "Una montaña pasando" a quatre veus. Les definicions sobre el gènere són tardanes, cal destacar la que Juan Díaz Rengifo va escriure a la seva *Arte poética española*, publicada a Salamanca el 1592¹¹⁹. Posteriorment, Sebastián de Covarrubias ens ofereix la segona definició que conservem, publicada al seu *Tesoro de la lengua castellana o española* (Covarrubias 1611:354)¹²⁰. Rengifo i Covarrubias coincideixen en destacar la varietat de metres (canvis freqüents de binari a ternari o a l'inrevés) i de llengües, com a característiques més significatives del gènere.

La vida de l'ensalada va ser curta ja que va desaparèixer al segle XVII. Destaca l'ús

119 «Es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metro, no sólo españoles, pero de otras lenguas sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de letras, se va mudando la música. Y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva».

120 «ENSALADA, (...) Y porque en la ensalada echan muchas hierbas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytunas, conservas, confituras, yemas de huevos, flor de borraja, grageas, y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaron ensaladas, un género de canciones, que tienen diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos autores. Éstas componen los Maestros de Capilla, para celebrar las fiestas de la Natividad, y tenemos de los autores antiguos muchas y muy buenas, como *El Molino*, *La Bomba*, *El Fuego*, *La Justa*, *El Chilindrón*, & c. Este modo de misceláneas compararon los antiguos al plato de ensalada, ...».

creatiu que fa de cadascun d'aquests codis artístics, sobretot a través de diferents recursos expressius, que es concreten en el contrapunt i en l'ús de l'humor entre d'altres, i que s'enriqueix amb la varietat lingüística de cadascuna de les peces que formen l'ensalada. Així doncs, cal considerar tres aspectes fonamentals en la seva caracterització:

- § L'ús del multilingüisme; per tal, de fer un ús hàbil i lúdic de la contaminació artificial de llengües.
- § La utilització d'elements literaris diversos com romanços o villancets o d'altres recursos expressius construïts a partir de les onomatopeies, les interjeccions i les al·literacions. Tot plegat, amb la funció de crear una al·legoria del tema central.
- § L'aspecte musical, mitjançant la polifonia basada en cors, duos i solos, amb un ús freqüent del contrapunt i amb una interessant i sorprenent barreja de ritmes i de canvis de compàs.

Cal destacar que a l'ensalada la música solia estar al servei del text literari, reforçant la seva expressivitat i inclús afavorint certs recursos dramàtics en la seva realització davant el públic. Els diferents estudiosos contemporanis del gènere indiquen l'existència d'una ensalada des d'una visió estrictament literària¹²¹. Sovint la finalitat d'aquestes peces, que generalment responen a una temàtica religiosa i nadalenca, és la d'il·lustrar el lema llatí «*Castigat ridendo mores*», fent ús de l'humor, per tal d'aconseguir la reforma dels mals costums a través de la seva ridiculització. En relació a la temàtica, Gómez Muntané ha destacat el caràcter religiós de gran part de les ensalades de Mateu Fletxa i dels altres autors que van conrear el gènere, entre els quals cal destacar Bartolomé Cárceres, Pere Vila, Mateu Fletxa el Jove i Joan Brudieu. Destaco una ensalada, *Las cañas*, per la seva temàtica profana, que presenta paral·lelismes amb el món fictici d'EC. Actualment, no en conservem la música, només la seva lletra. S'hi descriu de forma al·legòrica el joc de canyes entre dos bàndols: l'Amor capitaneja el primer bàndol, que esdevindrà guanyador

121 Higini Anglès (1954:42): «Literariamente la ensalada es una composición poética en que se entremezclan versos de otras poesías conocidas».

Preciado (1987:459): «La ensalada es un género literario musical, escénico, típicamente español del siglo XVI».

Valcárcel (1988:150): «Literariamente, la ensalada se caracteriza por una gran libertad, utilizando toda clase de metros, españoles y extranjeros, textos en latín y catalán y palabras en francés, portugués e italiano».

amb quatre cavallers (Favor, Regal, Delit i Content), vestits de color blau i morat; i la Majestat el segon, protagonitzat per les quatre virtuts cardinals (Prudència, Justícia, Fortalesa i Temprança).

Si tenim en compte les característiques d'aquest gènere i les variacions que possiblement va protagonitzar al llarg del segle XVI, per exemple la possibilitat de fer ensalades amb una temàtica profana, com hem vist a *Las cañas*, observem que el diàleg del Milà té moltes semblances amb aquest motlle musical. Tres dels elements fonamentals de l'ensalada són tractats de forma semblant a EC: el lingüístic, el literari i el musical. És significativa la varietat de llengües que hi apareixen; ja que, està escrit majoritàriament en castellà, però alhora fa ús de llengües com el català, l'italià, el portuguès i el llatí¹²². És voluntat de l'autor fer ús de tot aquest ventall lingüístic i així ho manifesta a l'inici i al final de l'obra¹²³. De la mateixa manera que Covarrubias utilitzava la translació del plat gastronòmic a la composició literari-musical en descriure les característiques de la seva estructura, podem establir cert paral·lelisme entre l'ensalada i l'EC. Milà crea un diàleg amb un concepte genèric similar al d'ensalada, capaç d'encabir tot tipus de peces literàries menors tant líriques (romanços, cançons, lemes, sonets...) i narratives (facècies, 'exemplum'...) com textos lírics que reflectien una pràctica escènica dins la trama de ficció del diàleg (*La Festa de Maig*, *La Farsa dels cavallers de Sant Joan*...) que acompanyen la recitació i el cant dels diversos personatges, afavorint la seva caracterització dins l'obra. Tot plegat, amarat d'un sentit de l'humor molt proper al de l'ensalada i desenvolupat per Milà a través dels diferents mecanismes que li ofereix el codi literari.

Arribats a aquest punt, no podem oblidar que Lluís del Milà destaca per la seva faceta de teòric i músic contemporani, ja que és un reconegut especialista en viola de mà. De fet, el seu personatge, en el nivell diegètic, així ens ho manifesta quan és lloat per les seves habilitats vocals i instrumentals; tal i com podem comprovar en alguns passatges al llarg de l'obra¹²⁴. Tot i que no tenim coneixement que el nostre músic fos compositor

122 Aquest aspecte és objecte d'estudi al capítol 8è d'aquest treball.

123 «Haciendo que hablen en nuestra lengua valenciana como ellos hablaban. Pues muchos que han escrito usaron scribir en diversas lenguas para bien representar el natural de cada uno.» (A3r)
«La intinción mía en este Cortesano ha sido representar todo lo que en Corte de Príncipes se trata: diversidad de lenguas, por las naciones que suele tener...» (g8v)

124 «Dijo don Diego: -No respondo a vuestra lengua por más presto oír tañer vuestras manos»

d'ensalades, no ha d'estranyar-nos que la seva obra tingui similituds compositives amb aquesta composició literària-musical contemporània, la qual, a més, era molt en voga a la seva època (destaco, en aquest sentit, l'ensalada *La Viuda*, que ha estat interpretada a partir de la relació amb els Ducs de Calàbria i la seva cort. De fet, Muñoz¹²⁵ identifica certs paral·lelismes, més aviat ressonàncies, entre la lletra de gran part de les ensalades i alguns textos d'EC que, possiblement, n'intensifiquen la vinculació a un mateix ambient sociocultural, entre les quals destaquem:

§ *Los chistes* (1534/1535). La ressonància està protagonitzada per la referència del mateix títol, l'autor atorga a Joan Ferrandis d'Herèdia l'adaptació d'aquest subgènere literari (*chiste*) i a EC apareixen moltes referències a l'ús del subgènere a la pràctica ficcional.

§ *La negrina* (1535/1536). Muñoz destaca en aquesta ensalada l'ús del plurilingüisme, tal i com s'utilitza també a EC del Milà.

§ *La caça* (1536/1537). Tal i com indica el títol apareix la pràctica de la cacera, tal i com se'ns narra a la primera jornada d'EC.

§ *El jubilate* (1538). S'hi identifiquen l'ús de diferents fonts literàries com EC, la repetició dels versos 21-28 en relació al batxiller Molina al diàleg i l'ús de la música de la Gallarda n. 6 de Lluís del Milà als vv.17-20.

§ *La bomba* (1541). Aquesta ensalada incorpora versos i expressions portugueses que EC també presenta, especialment en les facècies sobre portuguesos. També conté referències literàries que trobarem a la narració del Milà: especialment, les

(G6v)

«[Diu Lluís del Milà] Y por hacer lo que me rogó don Diego, lo primero que cantaré será la glosa que hice al poema de Belerma y Durandarte cuando se dejó de servirla» (G7v)

«Dijo la señora doña María: -Paréceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar. Y este descuido que hemos tenido merece ser perdonado pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer y tañendo se olvida su hablar.» (H1v)

«Don Diego:-Y vos con el romance que habéis cantado de la batalla de Roncesvalles me habéis sanado de mal francés que tenía defendiendo la error francesa contra la verdad española.» (H1v)

125 Muñoz (2001, 21:39)

referències a “la gala gineta”, en les narracions protagonitzades per Dídac Lladró.

§ *Las cañas*. Correspon a una diversió cortesana, que mostra similituds amb els torneigs que apareixen a EC. Personalment, crec que és l’ensalada que més paral·lelismes objectius manté amb l’EC, possiblement és el fet de ser de temàtica de caràcter profà el que afavoreix aquesta apreciació.

A banda d’aquestes ressonàncies, tal i com he justificat anteriorment, cal considerar com el gènere de l’ensalada manté amb el diàleg del Milà un gran paral·lelisme. La utilització dels mateixos elements que a l’ensalada com la barreja de gèneres, de temàtiques o de llengües, entre d’altres, aconsegueix construir un gènere superior, el diàleg, que els recrea i els disposa per a una finalitat artística suggeridora, molt relacionada amb el model de cortesà “*doctus et facetus*”, que es posa de moda en les corts hispàniques de la primera meitat del segle XVI. Tots dos responen a una mateixa actitud i a un mateix gust cultural localitzat a la València de la primera meitat del segle XVI, que es concreta d’una manera contundent en una clara voluntat de transposició de models. Posteriorment, durant el segle XVII l’ús del terme “diàleg” s’amplificarà i arribarà a designar obres que integren diversos motlles formals, per exemple els relats de successos.

SEGONA PART. LES NARRACIONS BREUS A LES CONVERSES

D'EL CORTESANO

CAPÍTOL 4. NARRACIONS BREUS I CARACTERITZACIÓ DE PERSONATGES

4.1. EVOLUCIÓ I CLASSIFICACIÓ DE LA NARRATIVA BREU DE L'EDAT MITJANA AL RENAIXEMENT

Com he justificat a la primera part, el diàleg de Lluís del Milà mostra el seu caràcter mimètic mitjançant les converses dels diferents personatges de la cort, com són els ducs, els cortesans o els patges. Tal i com ha indicat en el pròleg i en l'epíleg del diàleg, Milà vol aconseguir presentar un model de cortesà, real a la cort dels Ducs de Calàbria, mitjançant la ficció. En moltes ocasions, les converses estan farcides de narracions breus exemplars o facecioses o de dits breus i punyents adreçats a l'interlocutor, de poesies que glosen les històries explicades, de romanços que amenitzen les vetllades cortesanes; tot plegat en un ambient plenament festiu, on es representen espectacles de farses i màscares que diverteixen als cortesans. En tot cas, cal recordar que són ells mateixos els organitzadors i protagonistes que gaudeixen de la seva representació. Tot plegat, un conjunt de gèneres menors que s'insereixen en l'ensalada dialògica.

De manera especial, les converses d'EC de Lluís del Milà contenen un conjunt força important i, alhora heterogeni, de narracions breus al llarg de les sis jornades. Els personatges del diàleg són els narradors que les expliquen en el transcurs de les converses que hi mantenen, amb diferents funcions i intencions. Del conjunt de 101 narracions inserides al diàleg, el nombre més rellevant de narracions l'integren les facècies (67), seguit dels apotegmes (30) i, també, del que podríem anomenar un intent força interessant, de 'protonovella' integrat per quatre narracions.

La narrativa breu va ser un dels gèneres més innovadors en els inicis del Renaixement, gràcies a obres com el *Liber Facetiarum* (ed. 1470) de Poggio Bracciolini i *Il novellino* de Masuccio Salernitano (ed. Nàpols, 1476). La literatura italiana de finals del XV va conrear un tipus de narrativa breu, que va representar una gran novetat, tot i que tan sols era la continuació d'una tradició ben arrelada a totes les cultures romàniques al llarg de l'època medieval. La seva presència, oral i escrita, havia estat constant a la nostra literatura. La brevetat d'aquestes narracions va afavorir la seva transmissió oral al llarg

del temps, alhora que es posaven per escrit en diferents recopilacions (l'únic testimoni del qual disposem en l'actualitat). Amb tot, no formaven un corpus tancat i homogeni, sinó que hi destacaven per les diferents tipologies en raó de la finalitat o la temàtica que se'ls atorgava. Els estudiosos han establert diverses classificacions, per tal d'afavorir-ne l'estudi. Essencialment n'han assenyalat tres: l'exemplum homilètic, el relat folklòric i l'exemple antic ¹²⁶.

Els exemplum homilètics van ser introduïts a la predicació a partir dels canvis sorgits al IV Concili de Letran (1215), amb el nou tipus de predicació que van inaugurar els ordes mendicants. La procedència dels exemplum va ser heterogènia: es van recollir narracions de tipus religiós (dels Sants Pares, de les obres hagiogràfiques...) i també de tipus popular (plenes de personatges quotidians, amb els quals els fidels s'hi podien identificar). Els relats folklòrics formaven part de la cultura oral i hi dominaven els aspectes còmics, eròtics i obscens. Aquesta tradició oral ens ha arribat mitjançant autors cultes que van posar-la per escrit. El procés va implicar sovint una readaptació dels materials narratius, cosa que ens allunya actualment de la veritable essència d'aquests textos. Els exemples antics tenen les seves arrels en les pràctiques retòriques i oratòries de l'Antiguitat. Constitueixen la pervivència de la tradició clàssica del gènere i van ser difosos especialment per religiosos al llarg del segle XV. Van esdevenir interessants exemples moralitzadors gràcies als tractats de conducta com els espills de prínceps o els exemplaris. Cal tenir en compte que són essencialment tres les deus que van alimentar aquest devessall:

1. La tradició autòctona, popular o folklòrica.
2. La tradició oriental, que arriba especialment a través de les traduccions de dues col·leccions *Calila e Dimna* i *Sendebâr*, a mitjans del segle XIII.
3. La tradició clàssica, a partir de models com l'obra de Valeri Màxim *Facta e dicta memorabilia* (s.I) i les faules esòpiques.

Poggio Bracciolini va recollir una part de les narracions populars de transmissió oral en llatí. Tot això il·lustra el nou tarannà renaixentista que, juntament amb l'estudi rigorós dels clàssics, no va deixar mai de banda el conreu i el rescat d'un tipus de literatura que estava abocada a l'anonimat pel seu caràcter oral i popular¹²⁷. Aquests intents, juntament

126 Aquesta classificació és la que proposa Lacarra (1999).

127 Tema desenvolupat al capítol «El vir doctus et facetus» de Prieto (1986: 17-57).

amb la recepció que va tenir durant el segle XVI el *Decameró* de Boccaccio (1350-55), van afavorir el gust pel que començava a considerar-se el quart gènere dins del marc teòric general del neoaristotelisme: la *novella* risible. A començaments del segle XVI, la narrativa breu abastava tot un conjunt de gèneres afins que recollien l'herència medieval i la seva evolució i que sovint es diferenciaven per aspectes temàtics i d'extensió. La *novella* de Boccaccio era el gènere que posseïa més identitat i que obria pas a d'altres que rebien els noms de facècies, dits, apotegmes, contes i patranyes. Una gran part d'aquestes narracions eren humorístiques, tot i que convivien amb d'altres de tipus més seriosos o exemplar. No és el moment d'intentar resseguir els debats i controvèrsies a l'entorn de la terminologia més adient per a cada cas, escriptors de l'època com Joan Timoneda ja van assenyalar la pluralitat de termes que s'hi utilitzaven¹²⁸ i que, encara avui, ens aboquen a la confusió i a l'ambigüitat a l'hora d'estudiar aquest tipus de ficció. Em sembla clara la diferència que estableix Solervicens (2000) en parlar de la narrativa breu al Renaixement. Defineix tres tipus de narracions: la *novella*, la facècia i l'apotegma. Totes tres serien «narracions breus de caràcter versemblant que expliquen situacions de la vida privada de personatges directament o analògicament identificables en la realitat, amb intrigues divertides i finals sorprenents». Les diferències rauen en l'extensió i el to. D'aquesta manera les *novelle* es distingirien de les facècies i dels apotegmes pel fet que «encadenen diverses seqüències i contenen una tensió narrativa», mentre que les facècies «se centren en una única seqüència i hi predomina el to humorístic, sovint centrat en un joc de paraules», és a dir, «hi domina la dimensió frívola»; al contrari que als apotegmes on «hi domina la funció educativa»¹²⁹.

Amb el pas de l'època medieval a la moderna, la nova aparició de gustos, d'estils i de necessitats socials va afavorir la readaptació i reformulació d'aquest tipus de literatura, a fi d'assimilar-los als usos imperants en aquell moment històric i social. Les corts dependents dels reis, dels papes o de nobles importants van esdevenir grans centres de poder. D'aquí que per la important presència de cortesans al costat del seu senyor, aparegui llur desig de prosperar, fet que va afavorir l'aparició de gramàtiques de conducta que formulaven les característiques, habilitats i virtuts que havia de posseir el nou model

128 «Porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y, así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana rondalles, y la toscana novelas...». Timoneda, Joan. *El Patrañuelo* (1567).

129 Solervicens (2000).

de cortesà. Castiglione va triar idealitzar la cort del ducat d'Urbino abans del 1506, per mostrar el seu model de cortesia, sense deixar de banda el nou corrent ideològic i cultural que es començava a desenvolupar en aquest període: l'Humanisme¹³⁰. Com he explicat anteriorment, la definició del model de cortesà d'*Il cortegiano* recull des dels termes més tradicionals fins a les noves expressions que inauguren un nou ideari social; termes com 'grazia' i 'sprezzatura' dibuixen una manera de ser i d'estar d'especial importància en aquest ideal ètic i estètic¹³¹. Els dos s'apliquen a l'art de la conversa del cortesà, qui havia d'intentar ser plaent i divertit, tot cercant la '*iocunditas*', fent ús de la 'grazia' i de la 'sprezzatura'¹³². Calia ser faceciós i cercar les maneres de demostrar-ho, especialment en les converses entre cortesans i dames de cort, o amb els mateixos senyors. El gènere de la facècia pren un paper important i Castiglione parla dels diferents tipus i mecanismes per palesar l'humor a les narracions. Provocar el riure, la diversió, serà un dels aspectes més importants en tractar les qualitats del bon cortesà. Els límits d'aquesta pràctica cortesana variaran segons els gustos i el tarannà dels diferents microcosmos cortesans; però, la revitalització del model 'd'home *ridens*' d'Aristòtil a través de les facècies, els 'motti' o els donaires forma part d'un mateix univers literari renaixentista.

130 «Para resumir los logros del autor en una sola frase, digamos que ayudó adaptar el humanismo al mundo de la corte, y el mundo de la corte al humanismo (...) El diálogo fue la respuesta a una época de crisis política y de cambios sociales, cuando las normas que se daban por sentadas tuvieron que adaptarse y hacerse explícitas. Se trataba, pues, de una tentativa por redefinir la identidad de los nobles italianos en un tiempo en que sus papeles tradicionales se veían seriamente amenazados». Burke (1998:50-51).

131 Burke (1998:47).

132 «Pero pensando yo mucho tiempo entre mí de dónde pueda proceder la gracia, no curando agora de aquella que viene de la influencia de las estrellas, hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afectación; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esa tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado». *Il cortegiano*, I, 26).

4.2. NARRACIONS BREUS A *EL CORTESANO DE LLUÍS DEL MILÀ*: FACÈCIES, APOTEGMES I NOVELLA

El centenar de narracions que he identificat i catalogat han estat classificades atenent a dos criteris. El primer fa referència al caràcter formal de les narracions, diferenciant-ne els tres tipus de narrativa breu que he descrit a l'apartat anterior: facècia, apotegma i novella. El segon estableix una classificació sobre el tipus de personatges que protagonitzen cadascuna de les narracions: protagonistes o personatges del diàleg (cortesans, patges i bergants) i d'altres personatges propis del context social i literari contemporani. La relació que s'estableix entre aquests dos aspectes facilita un apropament inicial al conjunt de narracions breus d'EC. El fet que no tinguem una recopilació d'històries semblant a les obres que va publicar Joan Timoneda, sinó narracions inserides en un motlle formal més ampli i complex, com és el diàleg, ens obliga a tenir en compte els diferents nivells i recursos narratius que cada narració desenvolupa en la seva inserció al diàleg.

4.2.1. FACÈCIES

He classificat 64 narracions com a facècies. Cal tenir en compte que mantenen característiques significatives que les configuren com un grup més homogeni que el dels apotegmes. Presento la classificació a partir del segon criteri, és a dir, els tipus de personatges. En podem destacar:

- § 32 narracions protagonitzades pels mateixos personatges del diàleg, els quatre protagonistes (Lluís del Milà, Joan Ferrandis d'Herèdia, Dídac Lladró i Francesc Fenollet), altres cortesans (Jeroni de Cabanyelles, Ana, Lluís Vich i Violant i el batxiller Molina) i els patges (canonge Ster i Malfaràs).
- § 11 narracions per portuguesos.
- § 4 narracions per bergants de tot tipus.
- § 4 narracions per personatges contemporanis.
- § 4 narracions per personatges de la vida quotidiana.
- § 4 narracions per filòsofs.
- § 3 narracions per cavallers i dames.
- § 2 narracions per Juli Cèsar.

És força significatiu que la meitat de les facècies (32) siguin protagonitzades pels mateixos personatges del diàleg. Aquest grup ens reporta fets passats que esdevenen l'element bàsic de la caracterització dels personatges, juntament amb les accions i paraules que mostren o diuen en el present narratiu. Tot això implica una clara aposta de l'autor per la versemblança, aspecte essencial a l'hora d'afavorir l'humor en fer els personatges creïbles. D'aquesta manera, aconseguix provocar certa complicitat entre els personatges i els lectors que, alhora, esdevé proximitat, condició indispensable perquè l'humorisme es descabdelli amb eficàcia. En tot cas, s'esbrina una certa gradació en les narracions dels quatre personatges protagonistes relacionada amb el concepte d'enginy, que es considera propi del cortesà renaixentista. Certament que a EC aquesta gramàtica és més permissiva que la del seu model italià, però els límits hi són, tot i que es mostren a la pràctica fictícia.

El nombre de narracions que es contenen de cadascun dels personatges pot ser un dels criteris que tinguin més incidència alhora d'establir aquesta gradació, especialment si tenim en compte que sobre Lluís del Milà tan sols se'n narren 3 facècies, en canvi, 5 sobre Francesc Fenollet, 6 sobre Dídac Lladró i 18 sobre Joan Ferrandis d'Herèdia (!j)¹³³, cal tenir en compte que en 2 d'aquestes facècies comparteix el protagonisme amb Dídac Lladró i Francesc Fenollet, respectivament. Les facècies sobre patges de la cort assenyalen explícitament, a través de la ficció, el tipus d'humor bergant que els cortesans han d'evitar; així com aquelles que parlen de rufians, plagues i graciosos (sense mesura i anònims). Una nova versió d'aquesta intenció didàctica a les facècies és representada per les 11 facècies sobre portuguesos (un tipus de narracions freqüents a la literatura breu de l'època) que s'expliquen en relació a les actituds dels diferents personatges del diàleg.

Les facècies sobre Juli Cèsar, els considerats filòsofs (com Petrarca, Aristòtil...), dames i cavallers, personatges contemporanis i d'altres formen part del conjunt de narracions emeses pels diferents interlocutors en els seus intents de mostrar a la pràctica fictícia les idees i opinions sobre el model de vertader cortesà i la manera de defensar-se de qui no ho és. Tot aquest ventall de facècies inserides en un marc narratiu més ampli que, com ja he indicat anteriorment, cal tenir en compte en interpretar-les, il·lustren al lector sobre les actituds i les virtuts del cortesà ideal o les del seu antagonista. A fi de justificar aquestes

133 Destaca el nombre de facècies que es narren sobre Joan Fernández d'Herèdia. Les estudio de manera especial als capítols 4.5-4.10

afirmacions presento una tria exemplar de facècies, classificades segons els personatges del diàleg que apareixen com a protagonistes. Apunto els trets més essencials per a la interpretació de cadascuna d'elles; així com, la concreció dels aspectes més rellevants.

4.2.1.1. FACÈCIES PROTAGONITZADES PELS PERSONATGES D'EL CORTESANO

LLUÍS DEL MILÀ. Ja hem assenyalat adés que Lluís del Milà, autor-narrador-personatge del diàleg, protagonitza tres facècies (1a jornada E2v-E3r; 2a jornada F3r; 6a jornada X4r). Joan Ferrandis d'Herèdia narra la segona, on es presenta una imatge força còmica que s'apropa al to de les facècies que protagonitza ell mateix. Francesc Fenollet (E2v-E3r) i el mateix Lluís del Milà (6 X4r) narren les altres. Hi ha una clara diferència entre la narració que explica el mateix Lluís del Milà i les altres dues. La imatge del Milà que se'ns ofereix a la 6a jornada és força diferent de les altres, ja que ens reporta la resposta elegant, però enginyosa, de Lluís del Milà a una dona "burladora". Les tres facècies acaben representant una tendència que es troba present al llarg de tot del diàleg, tal i com indicaré al llarg d'aquest estudi: l'aliança de Joan Ferrandis i Francesc Fenollet enfront de la de Lluís del Milà i Dídac Lladró. En aquest cas, caldria assenyalar el tipus de cortesà galant que ofereixen els uns i els altres sobre el mateix personatge. Els primers ens presenten una imatge força caricaturesca i còmica, ja que el personatge és burlat pels altres, en tot dos casos a causa de la seva ignorància. Són les úniques facècies que parlen en aquests termes de Lluís del Milà al diàleg i així es diferencien de la darrera, que em sembla més adequada a la imatge que se'ns n'ofereix al llarg de tota l'obra. De fet, és molt més assenyada i pròpia del model cortesà que s'infereix al diàleg. Fins i tot, puc afirmar, tal i com veurem en altres capítols, que la caracterització que Ferrandis i Fenollet ens donen del narrador Lluís del Milà acaba essent la d'ells mateixos en altres passatges del diàleg.

Dijo Joan Fernández: -Pues vos habéis dicho un cuento de mí, yo diré otro de vos y es este. Sepan que don Luis Milán se halló en una huerta, pasada media noche, y era en una casa fuera de la ciudad, dónde él hacía entradas y salidas siguiendo sus aventuras en amores. Y como quisiese salir halló la puerta falsa cerrada y el hortelano tan borracho que nunca le puedo despertar. Fuele forzado aguardar

hasta la mañana; y al gran ladrar que un perro de la huerta hacía, el señor de la casa con dos criados salió a ver porqué ladraba el perro. Y don Luis Milán, que los vio venir en punto de guerra, subiose en una higuera por no ser conocido y con un arcabuz que traía amenazábales de arriba diciendo: -¡Guarda el arcabuz! Y ellos decían: -¿Quién sois? ¿Quién sois? Y ellos, finados de risa, abrieron la puerta y él salió corriendo y ellos dándole grita: -¡Al higo, al higo! Y así se salvó por donoso, haciéndose higo como yo en el gallinero gallo. (F3r-v)

DÍDAC LLADRÓ. De les 6 narracions que tenen com a personatge Dídac Lladró, 5 formen part de la 6a jornada del diàleg (V5v; Y1r; Y1v; Y2r-v i Y3r-v), on s'esdevé una lluita verbal entre aquest i la parella de personatges formada per Ferrandis d'Herèdia i Francesc Fenollet. Les paraules que encapçalen la facècia que reportem ens indiquen el context que acabem d'assenyalar: «-*Vengar quiero a Joan Fernández con este cuento que diré*». El narrador que més facècies ens reporta sobre Dídac Lladró és Ferrandis d'Herèdia (amb 3); després trobem Francesc Fenollet (amb 1) i el mateix Dídac Lladró (1). La narració que reportem manté la mateixa estructura narrativa que les treballades anteriorment de Joan Ferrandis sobre Lluís del Milà, ens explica l'aventura nocturna de Dídac Lladró i el seu resultat. Les facècies narrades per Joan Ferrandis fan referència a temes inadequats en la caracterització de Dídac Lladró com a cortesà ideal: es parla del seu 'mal francès', les dones l'anomenen 'don Diego perramor' o 'don Diego mareado', tot cantant-li una cançó: «*Mal amar os prueba mucho caballero, debe ser de mal parlero*».

Dijo don Francisco: -Vengar quiero a Joan Fernández con este cuento que diré. Una noche staba en una calle escuchando a don Diego, que decía los amores de Audalla a la criada de una dama que servía y díjole: -Dadme el dedo que no tomaré la mano pues no soy villano. Y ella fiando de él, dióle el dedo y él tomole la mano que fue parte para subir donde staba. El señor sintió ruido y reconociendo casa topó con don Diego que con una sábana se había envuelto gritando: ¡Alma soy, que voy en pena! Y el señor le soltó un perro de ayuda diciendo: ¡Cómete esa alma, que un perro comerá otro! Y vos saltastes por la ventana y el perro tras vos, haciendo tan gran alborote que las damas del vecindado salieron a las ventanas con lumbres y conociendo os dijeron: Señor, don Diego ensabanado, ¿cómo vais aperreado? Y vos respondistes: (Quien tras perras, va aperreado será). Y las criadas de ellas en veros os dicen don Diego ensabanado. (V5v)

FRANCESC FENOLLET. La facècia que Lluís del Milà narra de Francesc Fenollet ens parla novament d'una malaurada aventura en amors que segellarà per sempre el personatge amb una visible coixesa, indicadora d'un defecte moral més que no pas físic: «*Y quedó de esta caída cojo de reputación*». Aquesta és una de les cinc facècies que es narren d'aquest personatge al diàleg (1a jornada E1v-2 v; 3a jornada I3v-I4r; 4ajornada N7r-N8r; 4ajornada Q3r; 6a jornada X7r/v). Configuren la seva imatge, caracteritzant-lo mitjançant les seves converses i intervencions al diàleg. Sovint és associat amb Joan Ferrandis d'Herèdia, sobretot en els atacs que rep per part de Lluís del Milà i Dídac Lladró. Una de les facècies que més exemplifiquen aquesta filiació és la de la 6a jornada on apareixen junts com a personatges. En tot cas, el mateix Francesc Fenollet reconeix en diferents moments de l'obra que Joan Ferrandis és imprudent i desmesurat en moltes de les seves paraules o actuacions, i en algun moment ho afirma amb paraules com aquestes: «*Y no se fíe de él, que se le destiene la ballesta y dé fianzas que no hará el donoso, pues no es gracioso sino quien lo es*». (Q3r).

Dijo la Reina que lo contase. Don Luis Milán respondió que no convenía decir cuento tan bajo delante su Alteza.

Dijo don Francisco: -Si lo decís yo diré otro de vos mucho peor.

Yo le respondí:-Porque vea su Alteza cual corrió lanza más baja, de vos o yo, quiero decirle. Sepa que el cuento es este.

Yo visité a don Francisco, que stava mal de unos amores bajos, que yo se lo conocí por este villancico que me dijo:

Hereditano es el mi amor,

Hereditano es

quien me lo hizo aragonés.

Y contome que tenía amores con una hermosa cortesana aragonesa que se decía Herediana. Y pensando estar solo en esta baja que danzaba, supo que un mercader ginovés nombrado micer Maltevollo, tenía amores con ella. Y don Francisco quisola dejar y no pudo de muy hereditano. Quedó don Francisco con este concierto: que Herediana no diese más de una hora al día a Maltevollo. Y si más se detenía y no se quería ir de casa, salía don Francisco amortajado con una mortaja de tela negra diciendo: ¡Guarda la sombra, guarda la sombra!

Y Herediana decía: ¡Íos, íos 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 diciendo: ¡Vate Maltevollo! Y él decía: Primero vollo manjar.

Y él que no y el otro que sí y abrazáronse los dos y rodaron la escalera abajo. Maltevollo huyó con la cabeza quebrada y don Francisco cerró la puerta y comióse la cena de Maltevollo. Y quedó de esta caída cojo de reputación. Y por esto dicen las damas don Francisco sombra.(Que sombra es quien de bajos amores se asombra) (E2v)

JERONI DE CABANYELLES. Aquest personatge pertanyia a una noble família valenciana, va ser ambaixador a França (1509-1512) i posteriorment, va succeir el seu germà Lluís en el càrrec de governador de València (1550). La facècia que Joan Ferrandis d'Herèdia explica d'aquest personatge insisteix en la seva imprudència en el moment de parlar. Aquesta caracterització sorprèn si tenim en compte la categoria del personatge històric que protagonitza la facècia. De fet, el personatge amb qui el compara, frai Palomo, era conegut per les narracions còmiques que s'explicaven d'ell. A la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz, hi ha narracions sobre aquest personatge anomenat Frai Bernardino Palomo o de Flores.¹³⁴ No sabem quina rellevància tenia aquest personatge per als lectors contemporanis del diàleg però segurament no s'allunyaria del que he assenyalat. Per tant, la facècia esdevé un atac força contundent contra un personatge amb una certa categoria a la realitat històrica del moment, això sí en boca de Joan Ferrandis que és el narrador de la facècia.

Dijo Joan Fernández: -Señor Cabanillas, buen sermón habéis estudiado para venir a decirme Joan donaire. Bien será que sepan lo que a vos os siguió en otra comida que don Guerau Bou estuvo en ella y me dijo que don Joan Vilarrasa, vuestro sobrino, convidó a comer a su huerta a fray Palomo, que aquella cuaresma preicaba en Valencia y convidole para oirle, que era muy buen decidor. Y a la hora

134 Santa Cruz (1987:18, nota 5). Fra Bernadino Palomo o de Flores (fines del siglo XV-mediados del siglo XVI), agustino, fue predicador de gran éxito popular. Propagandista de la comunidad, sufrió encarcelamiento durante varios años. Denunció delante el Santo Oficio al secretario episcopal Juan de Vergara (1530). Replicó éste tachando a fray Bernardino de "persona infamante e criminoso del crimen laesae maiestatis, perjuro, borracho, jugador, "de más de otras cosas que por acatamiento de este lugar se callan"(en 1545 fue acusado fray Bernardino de sodomía). Los dichos de fray Bernardino debieron alcanzar extensa difusión.

que se asentaban a la mesa, vuestra merced entró y dijo: (Pax vobis). Y sentóse a comer y don Joan Vilarrasa fuese a la cocina por no oír vuestros cuentos católicos, del tiempo del rey Católico, que fueron tantos que nunca el fraile pudo envidar con los suyos. Y a cada paso Vuestra Merced decía: Esto que digo en este cuento, don Joan Vilarrasa lo sabe tan bien como yo.

Y él respondió de la cocina donde estaba gritando: (No hi sé res de quant diu, puix mal profit m'ha fet entrar lo frare que nunca l'ha dexat parlar).

Y en irse vuestra merced, el fraile os puso nombre el gobernador campanillas porque cuando ellas tañen nadi puede hablar. (C4v)

CANONGE ESTER. Les facècies sobre els patges de la cort ens reporten un món força més groller que el dels cortesans, ja que entre ells hi ha límits i es pot determinar qui no els respecta i com ho aconsegueix. Però, en aquest cas, els límits són llunyans i, per tant, els patges esdevenen la imatge antònima del cortesà. Aquestes narracions constitueixen una peça important en la interpretació del conjunt de facècies que caracteritzen cadascun dels tipus de personatges a la cort.

Aquesta facècia és una mostra del tipus de narracions que s'expliquen sobre els patges i bufons de la Cort dels ducs de Calàbria. El canonge Ster, el narrador de la facècia que reporto, és un dels pocs personatges que parla en català al diàleg; l'altre és Jerònima Beneito (la muller de Joan Ferrandis d'Herèdia)¹³⁵. El patge Malfaràs els relaciona en una facècia, on ens diu: «...como el canónigo está con el rabo de su loba delante de la señora doña Jerónima», (d4r).

Senyora dona Ana, jo li diré perquè en diu alcavot lo vellaco de Gilot. En dies passats portí unes comendacions a la sua Beatriz, de part de don Lluís Vich, per a jo tenir entrada en sa casa. I Gilot haguent sentiment que stava amagat escoltant-me. I feu-se a la finestra cridant com un orat: -¡Veïns, veïns, socorreu-me que un lladre tinc en casa!

I venint tot lo veïnat digueren-li: -¿A on és lo lladre?

I ell dix:- ¡Velvos aquí! Lo canonge Ster és que em vol robar la honra, portant alcavoterias a la mia Beatriz. Que pijor és que lladre un alcavot.

Prengueren-se a riure i dexaren-lo tots per a qui és. Que tal és com ell qui creu a l'orat. (A5r)

¹³⁵ Les intervencions en català d'alguns dels personatges del diàleg és objecte d'estudi a la quarta part d'aquest treball.

4.2.1.2. FACÈCIES PROTAGONITZADES PER ALTRES PERSONATGES LITERARIS

PORTUGUESOS. Les facècies que tenen portuguesos com a personatges són força freqüents a la literatura de l'època. Sovint hi apareixen al costat de castellans i és una bona mostra de les rivalitats entre països veïns. Lluís del Milà ens en presenta un bon recull al seu diàleg, 11 facècies (1a jornada C8v i E5v; 2a jornada F4v i F6 v-7r; 3a jornada M1r; 5a jornada R6r, R8v, S4r; 6a jornada V3v; c7r i g6v). Sovint utilitza amb enginy els jocs lingüístics que permeten la utilització de les dues llengües: el portuguès i el castellà.

Dijo Joan Fernández: -Con un cuento quiero responder al yerro que sintió don Luis Milán de malas coplas que le hice por contentar a quien contentando descontenta. Que peor no puede ser que a malos apetitos con placer. Y siguióse que el Rey de Portugal hizo hacer un ejercicio para hacer galanes y fue que armó un Maestro de Gala porque amostrase a hacer el galán a quien lo hubiese menester para bien servir a damas. Porque no se daba licencia de servir las, sino a quien fuese examinado oficial de la gala, y si el caballero sirviendo a su dama hacía algún necio pecado, ella les daba la pena que merecía. Y como el mayor de todos los pecados fuese hacer malas coplas hizo un portugués a un competidor suyo unas que sabían a pullas por ser mentirosas y de bajo estilo. Y la pena que su dama le dio fue despedirle de servidor y él iba diciendo: Por facer malas coplas perdi miña amor, doleivos de meu dolor.

Yo soy este portugués, que por lo mismo fu despedido de una dama que servíamos don Luis Milán y yo, y despídiome con este cantar de muertos: No me sirváis caballero, iros con Dios, que quien hace malas coplas necio vos.

Yo quedé tan arrepentido que luego rasgué todas las malas coplas que pude haber. Y de nuevo le respondí a todas las tuyas con las que agora les responderé a cuantas me dirá. (C8v)

Dijo don Luis Milán [a Joan Fernández d'Herèdia]: -(...) Que de corrido estoy para correr a pedir socorro a don Diego Ladrón que responda por mí y me vengue de vos, como hizo un portugués en este cuento que os contaré.

Vino a Castilla un portugués y dijo que era venido para vender donaires a

castellanos. Y viniendo un castellano a mercarle un donaire el portugués le dijo: Castelau, ¿cuánto me habéis de dar que heu vos faça donoso? Y respondió el castellano: Pagaros he con un cuento muy bueno de esto que se siguió en Lisboa que oiréis.

Fue un castellano a Portugal diciendo que los portugueses habían enviado a Castilla para que viniese algún castellano a mostrarles ser donosos, que el Rey de Portugal lo pagaría muy bien y que él venía allí para maestro de donaires. Y parando escuela tenía muchos criados del Rey que les avezaba a ser donosos de esta manera, hacíales desnudar y metíales al sol en el verano cuando más hervía y dábales aire con unos fuelles por la boca, que abierta con un badajo tenían. Y en ver a su discípulo bien hinchado hacíale atapar la boca y el aire salía por detrás con muchos truenos. Convidaba a los vecinos para que vieses si sabían bien estos donaires y ellos decían: -Castelau facey boca donosa que rabos donosos son.

Y en oír esto el portugués, que era venido a vender donaires a Castilla, fuese de corrido diciendo: -Vo correndo a Portugal a traer socorro de un muito donoso portugues que nos vengue de un frio castelau. (F6v-7r).

BERGANTS I GRACIOSOS. Al llarg del diàleg apareix en diferents contextos el mot castellà “donoso”, en el sentit de graciós, i derivats com “donaire” a fi de qualificar cortesans o patges. En determinats moments, esdevé un adjectiu amb connotacions positives, i en d’altres, amb negatives. Aquest tipus d’ambigüitat ens està parlant dels diferents tipus de graciós: des del personatge còmic per excel·lència fins al cortesà enginyós ideal que té en compte quins són els límits que li permeten no caure en la grolleria dels bergants. Les narracions que els tenen com a personatges (2a jornada F5r, F7v/8r, G3v-4r i 6a jornada d1v/r) ens permeten d’il·lustrar els excessos d’aquells que no saben ser graciosos per manca de seny, i així excedeixen els límits, fet que els allunya del model d’home graciós, i encara més del de cortesà enginyós. És per això que els dedico un apartat en aquesta classificació, tot recreant el cortesà ideal de la cort dels Ducs de Calàbria, que, sovint per ignorància, només aconsegueix ser un personatge ridícul als ulls dels seus companys cortesans.

Diego, vos habéis hallado lo que buscáades. (Que buscando lo que no conviene se halla lo que no cumple). Como halló un truán que iba buscando los cinco pies del carnero, y él no tiene sino cuatro. Porque un médico le había dicho que si le hallaba y comía de él sería muy donoso. Y pensando dónde los podría hallar, dijole

otro truán: -Yo he comido de él y por esto soy más donoso de lo que antes era. Tú le hallarás en su lugar donde yo le hallé, que fue en una cocina de frailes. Y creyéndole entrose por ella, vestido como fraile a hora de comer y reconocía las ollas si le hallaría. Y viniendo los que servían, viendo que no era el cocinero del monesterio, llevaronlo delante del superior de ellos, y sabido todo el caso porqué era venido, mandole desnudar y dar diciplina. Y cuando le azotaban decíanle: - ¿Qué buscáades don ladrón? Y él gritando decía: -¡El cinquén pie del carnero! Y respondían dándole: -¡Ya le tenéis, ya le tenéis, id para donoso! Fuese desnudo huyendo y topó con el médico que le había aconsejado y dijole riendo: -¡Oh, ¿cómo estás donoso? Tú debes haber comido del pie que te dije. Respondiole el truán: -Tal pasé por ti. Y contole todo lo que le siguió y el médico le dijo: -Agora ternás que contar para hacer reír con el pie del carnero que te dieron a comer los frailes. Yo creo don Diego que según sois donoso vos habéis comido de él, que muchas veces le vais a buscar. (G3v-4r)

CAVALLERS I DAMES. Són tres les narracions que parlen de cavallers i dames (2a jornada H6r; 3a jornada M2v i 5a jornada S4r-5v). Intenten reflectir de forma anònima les qualitats del bon galant que coincideixen amb les del bon cortesà. El diàleg del Milà fa especial insistència en l'ús mesurat i enginyós de la paraula per part del cortesà i en aquesta narració intenta mostrar l'efecte positiu que aquesta pràctica pot provocar en el galanteig amb les dames.

Dijo don Luis Milán: -(...) Tenía una dama dos servidores, el uno muy galán sobre callado y el otro muy verboso decidior. Y el callado no era hermoso y el verboso era gentil hombre y, como algunas veces el verboso fatigase a motes al callado delante la dama que servían, oyéndolo un día una muy amiga suya le dijo: -Señora, ¿ha mucho tiempo que tura sta farsa? Y ella respondió: -Muy poco para lo que yo me doy cara de esto y mucho para lo que me enfado de ello. Mostrando que nadi se debe catar de lo que es bien disimular y mostrar enojarse de lo que puede desacatar. Y turando mucho este mal palacio, dijole el servidor callado a la dama que servían: -Señora, aunque a mí me cueste la vida dejar de serviros, más quiero perderla que enojaros.

¿Qué manda Vuestra Merced que se haga de este mal palacio? ¿Irnos hemos o quedaremos en vuestro servicio? Dijo ella: -Pues a mí habéis dejado el cargo, oíd lo que diré a los dos. Quedados para feo hermoso y vos iros para hermoso feo.

Y así se fue el verboso bien pintado, pues la locura hace feo al hermoso. Y quedó por servidor el callado. Pues la cordura hace hermoso al que es feo. (S4r-5v)

PERSONATGES CONTEMPORANIS. De la mateixa manera que els personatges del diàleg pertanyen a la realitat històrica valenciana de mitjans del segle XVI, n'hi ha d'altres que apareixen a les narracions breus i participen d'aquesta característica, però sense ser personatges del diàleg. És el cas de 4 facècies, la que reportem (6a jornada, d2r-d3v) i les altres 3 que parlen del virrei Fadrique de Portugal (2^a jornada, G4r/v), el cavaller Díaz (2^o jornada, G6v-7r) i el comendatari Penyarroja (3^o jornada, M1r).

La facècia que reportem és narrada per Molina, un personatge que té força importància a la 6a jornada, on explica preferentment narracions de tipus apotegmàtic. És homònim a l'històric batxiller Joan de Molina que va ser processat per erasmista l'any 1536 i que en va ser exculpat gràcies a la intervenció personal del duc de Calàbria. La segona dona del duc de Calàbria, Mencia de Mendoza, marquesa de Cenete, posseïa tres traduccions seves a la seva biblioteca, una d'elles de l'*Enchiridion* d'Erasme de Rotterdam (impresa el 1528). La queixa final de Molina respecte al poc cas que li fa el Duc, a diferència del patge Gilot, al capdavall ens semblarà poc important si comprovem l'atenció i l'afavoriment de què va gaudir a la realitat històrica. De fet, a la sisena jornada del diàleg apareix com a força mesurat i assenyat junt amb Mestre Sabater, homònim a l'històric Lluís Sabater, mestre en teologia i predicador de la Seu de València.

Molina.

(...) Yo quiero responder a este botegazo lo que respondió el Duque de Cardona pasado, que entrando por un corro de toros que por él se hacía en Valencia, vino un buétago volando de los que suelen volar en tales fiestas valencianas, y rióle en el rostro y dijo: -Per altri m'ha pres lo lleu.

Así puedo yo decir: -Lo que más de esto siento es que su Excelencia se haya reído de lo que había de castigar, por holgarse más con Gilot que conmigo, por parecerle mejor sus letras que las mías... (d3v)

FILÒSOFS. El concepte de filòsofs inclou un conjunt de personatges que destaquen per les seves lletres i saviesa. Sovint són literats, com en aquest exemple narrat pel batxiller Molina on hi ha una certa identificació de Dant com a filòsof i savi. És un tipus de narració a cavall entre la facècia i l'apoteagma, però he triat situar-la dins de les facècies perquè destil·la un humor més mesurat i didàctic que el de les facècies que protagonitzen alguns personatges del diàleg.

Aquest tipus de narracions (1a jornada D7v-D8r; 2a jornada F5v/6r; 6a jornada Y5r/v i d3v) són un exemple explícit de les característiques del cortesà ideal, ja que apunten directament al model i a les seves virtuts. La necessitat d'integrar-les en el context narratiu del diàleg és força explícita des del moment en què la narració és el terme de comparació amb alguns personatges o situacions de l'obra; tal i com succeeix en aquest cas, on el narrador compara els bergants del senyor italià amb el patge Gilot.

[continuació de l'anterior]

Y a esto respondo con este cuento que diré.

Un señor de Italia de casa de Colonna, holgábase mucho de tener truhanes y locos en su casa, y tenía uno como Gilot, muy desvergonzado y atrevido. Y reprendiéndole un filósofo por ver que todo era de locos y muy poco de sabios, trabajó mucho de tener en su servicio al Dante. Y por no ser este Colonna dantista sino truhanista, el truhán era muy favorecido y el Dante muy olvidado. Y estando muy arrinconado y siempre mudo al rincón de una sala donde aquel día se hacía gran fiesta, el truhán diciendo y haciendo muchas locuras para hacer reír. Traía una ropa muy rica a cuestras que su señor le había dado y pasando por donde estaba el Dante díjole burlando de él: -Qui sa far el bufone e rico garçone?

Respondióle el Dante: -Cuando yo trovaro un signore simile a me, como tu ay trovato simile a te, seró rico. (d3v)

PERSONATGES DE LA VIDA QUOTIDIANA. Són 4 les facècies protagonitzades per aquest tipus de personatges (1a jornada D7v i D8v; 4a jornada Q2v; 6a jornada f6r). És un grup de facècies de caràcter més heterogeni que els anteriors; fan sentit quan són interpretades en el seu context narratiu: la ficció del diàleg. Podrien ser el tipus de narracions anònimes que trobem als reculls de narracions o 'florestras', però que al diàleg i en boca dels diferents narradors-personatges tenen una funció explicativa o demostrativa d'allò que s'hi està parlant. És el cas d'aquesta facècia en català, narrada

per Gilot, esdevé un atac contra el Duc i Ferrandis d'Herèdia, amb el suport de les seves dones. Però els mateixos acusats saben sortir-se'n enginyosament, jugant irònicament amb les afirmacions de Gilot.

La Reina rió mucho y dijo: -Doña Jerónima siempre querría que habládes en valenciano, que en vuestra boca es gracioso. Las dos podemos cantar «Mal me quieren mis comadres porque les digo las verdades». Y diga Gilot quién son las comadres.

Dijo Gilot: -Senyora, puix Vostra Altesa ho mana, jo diré qui són les comares amb este cuento.

En lo carrer de la Nau, dos dones eren grans amigues per ser enemigues de sos marits, barallaven-los cada dia i ells deien: Vosaltres no sou dones sinó hòmens. I elles responien: Hòmens som, puix vosaltres sou dones no fent-nos parir. Y posaren-los nom «Les Comares».

No ho dic perquè sa Excellència i Joan Ferràndiz ho sien, encara que mai han fet parir a ses mullers.¹³⁶ (D8v)

JULI CÈSAR. Al diàleg tenim un total de 4 narracions sobre Juli Cèsar a la 6a jornada, les dues més properes a les característiques genèriques de la facècia són dues, la que narra Dídac Lladró a la 6a jornada (c7v) i la reportada tot seguit. En aquest exemple, destaca la ironia enginyosa del batxiller Molina en lloar el seu company, Mestre Sabater. Ho aconsegueix mitjançant una narració que juga amb el cognom del personatge d'una forma exquisida.

136 «Dijo Joan Fernández: -¿Gilot tú no sabes que a su Excelencia y a mí nos han parido dos mujeres? Que este mal de ser estériles no stá en nosotros sino en las rabiosas (Que por maravilla paren las que rabias conciben, pues que matan y no viven), según dice la regla de medicina.

Dijo doña Jerónima, su mujer: -Senyora, ¿què li par a vostra Altesa de mon marit? ¡Quin metge i buller que és! Amb bulles falses que preïca diu que posa dones en paradís i ab regles fingides de medicina nos infama que som rabioses, i per çò no parim. No seria mal acusar-lo que l'altre dia tragueren a la scala un buller falsari i un metge no doctorat.

Dijo la Reina: -Doña Jerónima, por adúltero merecería más ser sacado a la vergüenza, pues tiene tan poca que nos dice cara cara que les han parido dos mujeres.

Dijo el Duque: -Vuestra Alteza, ¿sabe lo que me ha dicho al oído Joan Fernández?

Díjome: -Mire qué primor diré, que diciendo una gran mentira que nos han parido dos mujeres, diré una gran verdad, que dos mujeres son nuestras madres nos han parido.

Dijo la Reina: -Eso tenéis los hombres engañadores que de las verdades hacéis mentiras y de las mentiras verdades». (D8v-E1r)

Molina.

Señor Mastre Sabater, ya sé por quién preguntáis. Vos habéis calzado, como a buen zapatero, un zapato a un pie que sabéis de qué coxquea. Y oiga un cuento de un muy notable príncipe, que jamás se dejó mandar de manera que pareciese ser mandado. Julio César como nació para príncipe siempre lo fue. Y rogándole los senadores y cónsules de Roma, muy mucho, que cobrase a su mujer que él había repudiado; diciéndole que le hacía gran sin razón por no parecer en ella causa alguna para ser repudiada y dejada de él, respondió Julio César: Quién no calza el zapato, no sabe dónde le duele. Yo que le calzo sé dónde me toca.

(c2r)

4.2.2. APOTEGMES

En aquest grup destaco les narracions on predomina el caràcter seriós, l'humor és menys explícit que en les anteriors i és més evident el caràcter didàctic formal. A diferència del grup de facècies, el conjunt de personatges que les protagonitzen és més heterogeni, n'hi ha des dels que pertanyen al món antic romà (amb noms propis o genèrics), fins a personatges coneguts pels interlocutors del diàleg i d'altres que s'identifiquen per l'ofici o l'activitat. Els podríem classificar així:

- § 7 apotegmes de cavallers (en destaquen 2 sobre Manuel de León).
- § 6 apotegmes de romans (en destaquen 2 que parlen de Juli Cèsar).
- § 6 apotegmes de reis, prínceps o nobles.
- § 3 de filòsofs en un sentit genèric.
- § 2 apotegmes de parelles literàries (Samsó i Dalida; Belerma i Durandarte).
- § 2 apotegmes d'eclesiàstics (Sant Bernat i el Papa).
- § 3 apotegmes de personatges anomenats pels seus oficis o activitats (caminants, llauradors i caçadors).

La diferència més notable és l'absència d'apotegmes amb personatges que siguin interlocutors del diàleg. Aquest tret enforteix la consideració que les afirmacions didàctiques finals -la condensació del text- tinguin un caràcter més universal als apotegmes que no a les facècies; on s'ataca explícitament les actituds dels interlocutors

del diàleg en la seva construcció indirecta de l'ideal cortesà.

Hi ha un altre aspecte força significatiu en aquestes narracions que afecta el tipus de narrador que les reporta. Al corpus de facècies, els quatre personatges principals en narraven una gran part: hi destacava Joan Ferrandis d'Herèdia amb 18, Lluís del Milà amb 13, Dídac Lladró amb 10 i Francesc Fenollet amb 5. Al corpus d'apotegmes és Lluís del Milà qui destaca narrant-ne 10, els altres protagonistes disminueixen la seva presència com a narradors: Dídac Lladró en relata 3, Francesc Fenollet 2 i Ferrandis d'Herèdia 1. Per tant, és significativa la presència de Lluís del Milà com a narrador i, també, la incorporació del Duc. Així s'aconsegueix donar una imatge, del Duc i d'ell mateix en tant que personatges del diàleg, com a “*vir doctus*” gràcies al caràcter seriós i instructiu propi de l'apotegma. Tot això es veu potenciat per la presència de dos narradors que són veritables autoritats doctrinals en el diàleg i en la realitat històrica del moment: el batxiller Molina i el Mestre Sabater. Poden semblar dades estadístiques sense cap importància, però crec que assenyalen una clara intenció en el conjunt de l'obra i caldria tenir-les en compte per determinar la importància de dos aspectes en parlar de l'ús que se'n fa de les narracions breus a EC: QUI conta i QUÈ conta.

CAVALLERS. Són 7 les narracions apotegmàtiques (1a jornada B4r; E6v; E6v i E7r-v; 2a jornada G6v/7r; 6a jornada f8r) que parlen de cavallers. La majoria d'elles relaten fets de finals del segle XV, ambientats en el regnat dels Reis Catòlics. Un dels personatges més significatiu en aquest grup de narracions és Manuel de León, que també formava part dels poemes del *Romancero*. Són una clara mostra de la continuïtat de les virtuts del cavaller medieval en el nou model del cortesà renaixentista, il·luminades per la doctrina de l'italià Baldassare Castiglione. Cal destacar que la veu de més autoritat en la narració de tres d'aquests apotegmes és Lluís del Milà, les altres són el batxiller Molina, Francesc Fenollet, Dídac Lladró i Baltasar Mercader.

Dijo don Luis Milán: -El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre. [...] También ha de ser varón con ley, como dijo un valeroso caballero castellano, en la guerra de Granada, nombrado don Manuel de León que, siendo muy amado por su gran valentía de un moro no menos valiente que él que se decía Muza, fue cautivado en una escaramuza y trabajando el rey don Fernando y la reina doña Isabel que se hiciese cristiano, viéndose muy

importunado dijo: Yo no haré sino lo que me aconsejare don Manuel de León, mi gran amigo.

Fue a hablarle, por mandado de los Reyes, y díjole: Muza, si tú te pasas a nuestra ley y de corazón no fueres de ella, ni serás de la tuya ni de la nuestra, y quedarás hombre sin ley. No dejes de serlo. (Que no debe estar sin ley un momento el corazón para ser todo varón). (E6v/7r)

Respondió el bachiller Molina [al Duc]: -Señor a esa condición la nombran cuerpo de buen tiempo. Yo puse por nombre a un nuestro caballero castellano don Pedro Melacha por ser tan descuidado y dulzacho que más cuidado tenía de hacer perros de caza que de sus hijos, que por haberlos mal criado todos murieron a mala muerte. Y por la gran culpa que tuvo, un día les aparecieron como a galgos en una caza y a bocados le mataron diciendo que venían por él para llevarle al infierno, a dónde los había hecho ir. (f8r)

MÓN ROMÀ. Està present a les narracions apotegmàtiques del diàleg, gran part parlen dels costums dels romans, tot intentant demostrar les qualitats i les virtuts dels seus ciutadans cavallers o dels seus prínceps, és el cas de les dues narracions sobre Juli Cèsar (1a jornada, A7v; 6a jornada, f8r/v; Z1r; c8r/v i g2r/v).

Batxiller Molina.

Todas las Repúblicas que están perdidas es por ser perdidos sus cavalleros, que deberían los padres de ellos apartarlos de sí en la primera edad para que se hiciesen hombres por casas de reyes y señores. Que la propia tierra ni la casa del padre, nunca hacen perfeto hombre al hijo. Y así porque no desasosegasen a su tierra ni a los suyos, solían los romanos echar fuera de Roma a los mancebos en la edad desasosegada de quince hasta veinte años, o en la guerra o para saber letras por casas ajenas porque volviesen más hombres para regir y conservar su tierra. Y si por necesidad algún romano pedía a los senadores que le dejasen sus hijo había de entrar fianza por las inocencias de él, para pagar cualquier pena que le fuese dada por justicia. Y si no tenía posibilidad el padre, a costa del público tesoro, criaban a su hijo para que no se perdiese. Y así quedaban hombres bien mandados para saber mandar. (f8r/v)

Silla i Juli Cèsar.

Dijo el Duque:-[...] Mostrando la severidad que los avisados han de tener para mostrar que ni en las burlas ni en las veras deben salir de seso; sino estar siempre en consideración para bien responder y obrar en todo lo que conviene. Como mostró Julio César, en su primera edad, que siendo de la parte de Mario fue preso de los contrarios y traído delante Silla. Y rogándole todos que lo soltase, por ser muy mancebo, respondioles:- ¡Oh, caballeros! ¿Para qué rogáis que yo dé libertad y vida a quien muestra su presencia que es para dar y quitar libertades y vidas? ¿No veis vosotros que en él hay muchos Marios? Yo haré lo que rogáis, sólo por mostrar que tengo tan poco miedo de Mario como él muestra tener de Silla. ¡Vete Julio César y dirás a tu Mario que si te he dado la vida es por tener muy poco miedo a los que les parecen a él!

Palabras fueron como de tal varón, mostrando lo que debe hacer el hombre sabio para mostrar ser fuerte: Que en ninguna ocasión contraria, ni en burlas ni en veras, muestre ser vencido. (c8r)

REIS, PRÍNCEPS I NOBLES. Les narracions sobre reis, prínceps i nobles tenen un caràcter exemplar i instructiu ja que reflecteixen les accions i les actituds dels grans governants i dels caps de govern. Els apotegmes que els tenen com a protagonistes són 6 (1a jornada B7v; 3a jornada N2r/v; 5a jornada R7r i R7v; 6a jornada Z3r i g 3r/v). Els narradors continuen essent personatges tan significatius com Lluís del Milà, el Duc o el Batxiller Molina, entre d'altres. La presència d'aquest tipus de narracions s'intensifica en les darreres jornades del diàleg on amb l'aparició de nous personatges s'assegura el caràcter doctrinal de bona part d'alguns passatges.

Dijo Mastre Zapater: -[...]También derreputa mucho la traición, pues el cielo y la tierra no la pueden sufrir no tardando en darle la pena que merece. No es de callar el ladrocinio, pues el ladrón es tan derreputado y aborrecido, que Alexandre, príncipe muy bueno, tuvo tan gran odio con los ladrones que, según Elio Lampidio escribe de él, en viendo uno de ellos luego iba para sacarle el ojo con su dedo. Y tan gran rencor tenía a los infamados de algunos hurtos que, si acaso les veía, se le alteraba el corazón que venía a echar cólera por la boca. Y así se le abrasaba el gesto con la gran ira, que no podía hablar. ¡Oh, noble enojo y de ánimo generoso, como en este cuento oiréis!

Un varón de los que falsamente nombran honrados, habiendo sido algunas veces culpado de hurtos, quiso, presuntuosamente, con favor de algunos reyes sus amigos, subir a la orden de caballería. Y como fuese luego tomado por ladrón preguntó Alexandre a los Reyes, por cuyo favor había sido caballero aquel varón, que le dijese qué pena tenían entre ellos los ladrones y respondieron que la horca. Y así le mandó luego ahorcar diciendo: -No merece honrada muerte quien tuvo deshonrada caballería.

No es de callar la cobardía cuan vil cosa es, pues apoca y derreputa tanto cualquier hombre que no debía dar honra alguna a quien no tiene ninguna. (R7r)

FILÓSOFOS. Els tres apotegmes sobre filòsofs (3^a jornada, E6r i I2r/v; 6^a jornada g7r/v) són narrats per Lluís del Milà. Només en coneixem el nom del filòsof protagonista en l'apotegna del foli I2 r/v: l'escriptor italià Dant.

Dijo don Luis Milán: -El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre.[...] También ha de ser hijo del Modo por lo que diré.

Un filósofo, haciendo vida en un desierto, vio una muy hermosa ninfa y demandole quién era. Y ella les respondió: Soy la Justicia. Dijo el filósofo: ¿De dónde veniste? Respondió: Vine del cielo. Prosiguió el filósofo diciendo: ¿Por qué vas por desiertos? Dijo la Justicia: -Por donde yo reinaba han muerto mi padre (Que do el Modo se pierde, Justicia no reina). Por donde se ve que el Modo es padre de la Justicia y del cortesano, que para ser justo y llegado a razón ha de ser su hijo y de su condición.
(E6r)

DANT.

Dijo don Luis Milán (a Joan Fernández): -Departiros quiero con un cuento, pues me habéis dado con el hierro. El gran poeta Dante Florentino fue tan donoso como avisado y los florentines le tenían en tanto como él los tenía en poco, por ver la ciudad de Florencia poblada de hombres que tenían de lo mucho poco y de lo poco mucho. Enfadado de esto, desaparecioles de manera que iba entre ellos y no le podían hallar. Y no pudiendo vivir sin él, no sabían que hacerse para hallarlo. Aconsejoles un sabio filósofo y dijoles: El Dante es tan sabio que no le hallarán sino para responder y dar cabo a una muy avisada razón que la oyese comenzada y no acabada; porque no terná sufrimiento que sté sin acabar lo que stá bien

empezado. Yo os aconsejaría que fuédeses diciendo por la ciudad estas palabras: Qui sa lo bene? Qui sa lo bene?

Y diciendo los florentines esto, oyeron al Dante que iba disfrazado entre ellos y respondiòles: Qui ha provato lo male? qui ha provato lo male? Que quiere decir: Aquel que sabe el bien, que ha probado el mal.

Yo he dicho esto solo para mostrar que pues tanto he probado el mal del amor, sé qué cosa es bien, aunque nunca he gustado a qué sabe. (I2r/v)

PARELLES LITERÀRIES. Les narracions apotegmàtiques que tenen com a personatges parelles literàries (2^a jornada, G5r/v; 3^a jornada, H8v-11r i 17r) pertanyen a dues obres literàries importants a la nostra cultura occidental: la *Bíblia* (Samsó i Dalida) i la poesia popular de l'Edat Mitjana que trobem al *Romancero* (dos personatges de creació castellana: Belerma i Durandarte).

Dijo don Diego Ladrón: -Don Luis Milán, ¿no os acordáis de los amores de Belerma y Durandarte? Que siendo desterrado por mandado de su Emperador Carlo y volviendo a la Corte perdonado, halló a Gaiferos servidor de Belerma, sin haber dado él ocasión. Y quejándose de esta traición dejó de servirla diciendo: Que por no sufrir ultraje moriré desesperado.

Mostrando que la dama ha de mostrarse enojada si la sirve otro caballero, si ya su servidor no le ha dado ocasión para despedirle, si le ha sido desleal. Y si esta culpa no tiene y su mucho amor le hace volver a servirla, ha de ser con gran arrepentimiento de su dama. Y pues ella causó la pena, debe traer en un letrado este mote: Digo mi culpa. Pues ya veis cómo por esta ley de agradecimiento que se tenía en aquel tiempo no era bien que el caballero desdeñado fuese bien sufrido. Pues sabéis que yo os visité estando doliente en la cama de este mal y dijistesme una glosa vuestra a este villancico que dice:

*Desdeñado soy de amor,
guardeos Dios de tal dolor. (G5r/v)*

Tal i com he explicat a les observacions de les repeticions disseminades entre el PB i EC, la història de Durandarte com a personatge creat a partir de l'espasa de Roland és propi de la tradició de romancer que deriva del cicle carolingi¹³⁷. El mateix Lluís del

¹³⁷ Veure Dumanoir (2012).

Milà musicalitza el romanç al seu tractat de viola *El Maestro* (1536) i, també en trobem referències al villancet «*Desdeñado soy de amor,/guardeos Dios de tal dolor*» i a les seves glosses al *Cancioner del Duc de Calàbria*, ff. 9v s (núm.16) i a la *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor, libro II, foli 129.

Dijo don Luis Milán [a Dídac Lladró]: -Yo os lo diré. Ya habréis oído decir la fuerza de Sansón cuán grande fue. Y la gran amor que a su amiga Dalida tuvo. Pues oíd el pago que de ella recibió y fue este que diré. Deseando saber los filisteos, sus enemigos, en cual parte del cuerpo tenía Sansón las fuerzas, rogaron a su amiga Dalida y diéronle mucho tesoro para que lo supiese. Y como ella trabajase saberlo, rogaba con gran importunidad a su amigo Sansón se lo dijese. Y él no sospechando que lo quisiese saber por mal suyo, mostrándole ella tan buena amor como él le mostraba, dijole: -Dalida, tú sabrás que la gran fuerza que yo tengo es por gracia que Dios me ha dado. Y por ser así sé que la tengo en unos cabellos que en medio de mi cabeza stán. Y si a mí me los cortasen yo perdería todas mis fuerzas. Y rogáronle ella que se los dejase cortar, para ver si era verdad lo que él decía, consintió que se los cortase. Y viéndole sin las fuerzas que primero tenía ejecutó su traición y dio entrada a los filisteos, sus enemigos, y sacáronle los ojos y dejáronle vivo para hacer burla de él. Y por no morir muchas veces con esta vida-muerte, determinó de acabar sus tristes días desta manera que diré. Sintiendo ya cobradas su fuerzas por haberle crecido los cabellos que Dalida le había cortado, hizose guiar a un templo donde gran multitud de filisteos estaban y abrazose con unas columnas que sostenían todo aquel edificio y derribolas, donde murieron sus enemigos y él, por vengarse de ellos. (H8v/Ir)

Aquest apotegma sobre Samsó té com a font el llibre bíblic dels Jutges 16, 4-31 i hi reporta gairebé literalment el text bíblic.

ECLESIASTICS. A diferència d'altres obres de l'època, l'aparició de personatges eclesiàstics a les narracions breus del diàleg és gairebé nul·la i de caràcter apotegmàtic, només en trobem dues: una sobre un cavaller que sol·licita als reis d'Espanya la Creu de Santiago (5^o jornada, R7v) i la segona, enunciada per mestre Sabater, que reporta una història que té el Papa com a protagonista i personatge d'autoritat per justificar les seves idees (6^o jornada, c8v/ d1r).

Mastre Zapater.

-[...] Y si los que leen y oyen razones avisadas, no gustan de lo que Vuestra Excelencia ha gustado, no muestran entender lo que leen y oyen, que si lo entendiesen o trabajasen de entenderlo haríanse avisados. Que muchos lo serían si quisiesen. Díranme algunos que no hay quien no quisiese ser avisado, mas como sea don de Dios, Él lo da a donde quiere. A esto les respondo con lo que dice el Papa a los judíos que le están esperando con sus cerimonias cuando vuelve a Roma de la coronación que le hacen en San Joan de Leetrán, y son estas palabras: Lex vestra est bona, sed est male e intellecta.

Diciéndoles: Vuestra ley es buena, mas es mal entendida de vosotros.
(c8v/ d1r)

PERSONATGES IDENTIFICATS PEL SEU OFICI.

Les narracions breus que tenen com a personatges a llauradors, caçadors, caminants i d'altres apareixen sovint en els reculls i 'florestras' que recollien 'chascarrillos', 'cuentecillos', 'dichos' i 'motes'. En el nostre diàleg només en tenim el testimoni de tres (1a jornada E5v i E5v/6v; 5a jornada S6 v).

Dijo don Luis Milán: -El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre. [...] También ha de ser hermano de la crianza, como en este cuento mostraré.

Topáronse dos cazadores muy lindos hombres. Dijo el uno al otro: -¡Tan bien me pareces, que yo querría saber tu nombre y de qué vives!

Respondíole: -A mí me dicen don Venturoso y vivo de cazar lo que desdichados no alcanzan. Yo también querría saber lo mesmo de ti.

Dijo el otro: -A mí me nombran don Bien Criado y bivo de cazar lo que mal criados pierden. El cortesano debe ser el uno, que es don Bien Criado y cazará siempre lo que mal criados viene muchas veces 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 ganarle con bondades y no parencerías. Como debe ser la crianza, que no ha de ser fingida para engañar sino verdadera para contentar. (E5v-r/ 6v)

4.2.3. *NOVELLA*

Els dos conceptes fonamentals de la narrativa breu renaixentista, la facècia i l'apoteagma, es converteixen en petites càpsules narratives que afavoreixen la construcció del gènere major i més apreuat: la '*novella*' risible. Recordem la definició bàsica que hem donat d'aquesta fórmula narrativa: com l'apoteagma i la facècia és una narració breu de caràcter versemblant que explica situacions de la vida privada de personatges directament o analògicament identificables en la realitat, amb intrigues divertides o finals sorprenents, però a diferència de les anteriors en ella s'hi encadenen diverses seqüències i, a més, conté una tensió narrativa. Certament, els exemples de '*novelle*' més emblemàtics són els de G. Boccaccio al *Decameró*, on a través de diferents seqüències (unitats menors com la facècia i l'apoteagma) s'aconsegueix obtenir una unitat narrativa de major extensió que la de les facècies o els apotegmes. De fet, absorbeix aquestes unitats menors i aconsegueix conferir-hi tensió narrativa.

Al diàleg de Lluís del Milà, hi trobem un bon exemple de construcció de '*novella*' a través de diferents narracions reportades per diversos personatges de l'obra. La característica que les vincula és que expliquen un mateix fet des de diversos punts de vista, els dels personatges-narradors, i amb una certa continuïtat temporal. Podem parlar d'una protonovel·la, on se'ns mostra el procés intermedi de construcció d'aquest gènere narratiu. Les seqüències, cridades a la unificació, són reportades per cadascun dels personatges principals d'EC. De fet, aquest element afavoreix, d'altra banda, el caràcter versemblant de la novel·la.

L'intent de novel·la està format per sis seqüències inserides dins la ficció narrativa del diàleg, que aconsegueixen reportar una història completa. Cinc d'elles són narrades a la 2a jornada i la sisena a la 6a jornada. Tal i com observem al grup de facècies, els personatges del diàleg són narradors i protagonistes alhora. Els narradors són els quatre protagonistes d'EC, per ordre d'aparició com a narradors: Dídac Lladró (que intervé en dues ocasions: la primera i la cinquena), Francesc Fenollet (també en dues narracions: la segona i la sisena), Joan Ferrandis d'Herèdia i Lluís del Milà. Cal destacar que els dos personatges que intervenen en més d'una ocasió com a narradors, Dídac Lladró i Francesc Fenollet, no són els protagonistes de les seqüències sinó els altres dos, Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia. El temps de la narració és pretèrit.

El motiu desenvolupat en les sis seqüències és el del contenciós provocat per la possessió d'una pintura de la dama a qui serveixen els dos protagonistes. Les narracions de cadascun dels personatges expliquen l'origen de la pintura, com ha passat a ser possessió d'uns o d'altres i, en el cas de Joan Ferrandis d'Herèdia, els conflictes que provoca aquesta afecció en la seva relació matrimonial. D'una manera desordenada, cadascun dels personatges aporta dades respecte a la història del retrat i de la dama pintada. La narració és introduïda per la intervenció de Dídac Lladró de forma aparentment ocasional:

Dijo don Diego Ladrón: -No será menester, que muy bien he oído lo que habéis pasado con Joan Fernández, y no le quedáis deudor, que muy bien le habéis pagado. Sino dígalo don Francisco, que 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 para que dejásemos de gozar con los ojos de la buena pintura que teníamos entre manos, para recrearnos con los oídos de oiros a los dos. (F7r)

A continuació, Francesc Fenollet ens explica que els dos protagonistes són servidors de la dama retratada:

Dijo don Francisco: -Señor don Diego, vos habéis movido una cuestión diciendo que no le debe nada don Luis Milán a Joan Fernández, que no la podremos apaciguar sino con mostrarles vuestra pintura. Sacadla que bien menester será. Dádmela que yo la quiero amostrar porque si los dos vienen a reñir, yo me pondré entre ellos y, en ver el retrato de su dama, todos se convertirán en ojos que no tendrán manos para desacatarse delante de ella haciendo besar como a portapaz a esta pintura; pues, es el retrato de la dama que van servidores don Luis Milán y Joan Fernández. (F7 r/v)

Joan Ferrandis d'Herèdia afirma que tenia guardat el retrat en un arca de casa seva ja que li ocasionava discussions amb la seva muller, però l'hi van robar i es qüestiona com ha arribat a mans de Dídac Lladró.

Dijo Joan Fernández: -Yo querría mucho saber cómo ha venido en manos de don Diego este retrato porque a mí me la hurtaron de una arca, donde yo la tenía encerrada por temor de mi mujer que un día reñimos por ella sobre esto que oiréis. Yo la tenía en mis manos, solo, encerrado en una cámara, y decíale: Más te quiero

yo pintada que a mi mujer viva, pues tú me desenojas en mirarte y mi mujer me enoja en mirarme. Ella de braveza me mata y tú de benina me resucitas.

Y como ella me viese y oyese por la cerradura de la puerta, abrió y entró diciendo: A mis manos habéis de morir, don traidor. Yo díjele: Buena mujer, teneos allá, que no soy quien vos pensáis. Nombráisme don traidor y a mí me dicen don leal. Respondió: No sois sino don diablo, pues estáis idolatrando en esa diablesa pintada, que más lo va ella de afeites que vos la tenéis en esa tablilla. Respondile: A lo que me decís que soy diablo agora me habéis acertado el nombre, que para ser uno galán ha de ir tras las almas como él va. Aunque yo no lo soy para vos que nunca iré tras vuestra alma siendo tan rabiosa. Y a lo que decís que esta dama va de afeites más pintada, que aquí está la pintura, ¿no os acordaréis que un día os desconocí en una fiesta muy pintada de afeites? Y tomándoos por otra os decía de amores y vos me respondistes: Ciego, rézame una oración. Y conociéndoos en la habla os dije: Mas os querría pintada y muda que despintada hablando. (F8r/v)

Lluís del Milà explicarà l'origen de la pintura: va ser ell mateix qui va encarregar el retrat de la dama; però, posteriorment, va ser robat del taller del pintor. Assegura que n'és el propietari, tot indicant-ne un senyal: el forat que hi ha a la mà de la dama retratada a causa d'una llàgrima seva. Aquest signe està pres d'una font literària, és a dir, d'una cançó coneguda a l'època i que es glossada per Lluís del Milà.

Dijo don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, vos pretendéis que el retrato de nuestra dama es vuestro, yo no otorgaré jamás sino que es mío. Porque yo lo hice pintar y hurtáronlo de casa del pintor y creo que vos lo habéis hecho pues estaba en vuestro poder. Y porque se vea que es mío, he allí aquella señal que llorando de verla tan hermosa pintada como despiadada viva cayó una lágrima mía sobre su mano y hizo aquel agujero que veis. Y de presto demandé tinta y papel haciendo una glosa a este villancico, que tan a mi propósito hecho está, que en el postrer verso le hallaréis de cada copla de estas que yo os diré agora.

*Tengo tanto sentimiento
de lo que me hacéis sentir
que siento tanto el morir
cuanto mi vivir no siento.
De este mal saco este bien,*

*que stoy hecho un Jeremías,
que por vuestro gran desdén
lloran mi Jerusalén
las tristes lágrimas mías.*

*Mi Jerusalem en mí,
es la triste de mi vida
que la veo tan caída
cuanto yo de vos caí.
No alcanzo un vala os Dios
de caída tan mortal,
que llorando para dos,
de no hacer señal en vos,
en piedras hacen señal.*

*Son tan grandes mis enojos
que sangre vengo a sudar,
y me siento distilar
agua amarga por los ojos.
De mí tiene piadad
cualquier fiero animal,
que en tan grande crueldad
en todos hay caridad
y en vos nunca por mi mal. (F8r/G1v)*

De fet, els darrers versos de cada cobla reconstrueixen una cançó popular del moment que trobem glossada a la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, publicada a València l'any 1564:

Las tristes lágrimas mías
en piedras hacen señal,
y en vos nunca, por mi mal.

Glosa

*Vuestra rara gentileza
no se ofende con serviros,
pues mi mal no os da tristeza,
ni jamás muestra dureza
dio lugar a mis suspiros.
No fueron con mis porfías
vuestras entrañas mudadas,
aunque veis noches y días
con gran dolor derramadas
las tristes lágrimas mías.*

*Fuerte es vuestra condición
que en acabarme porfía,
y más fuerte el corazón
que, viviendo en tal pasión,
no le mata la agonía.
Que si un rato afloja un mal,
aunque sea de los mayores,
no da pena tan mortal,
mas los continos dolores
en piedras hacen señal.*

*Amor es un sentimiento
blando, dulce y regalado;
vos causáis el mal que siento,
que Amor solo da tormento
al que vive desamado.
Y esta es mi pena mortal,
que el Amor después que os vi,
como cosa natural,
por mi bien siempre está en mí,
y en vos nunca, por mi mal.*

Dídac Lladró li explica com va arribar el retrat a les seves mans; de fet, va ser arran d'una petició de Jerònima Beneito en un intent d'allunyar la dama que representava el retrat del seu marit. Amb aquesta narració, Lluís del Milà aconsegueix confirmar la imatge que ens dóna de Joan Ferrandis d'Herèdia al llarg del diàleg i, especialment, en relació amb la seva esposa. Cal recordar com aquesta imatge es comença a construir al PB del manuscrit de la BC de les *Obres* d'aquest autor.

Dijo don Diego Ladrón: -Yo quiero responder a lo que el señor Joan Fernández dijo cuando vio el retrato de su dama en mi poder, que holgaría mucho de saber cómo había venido a mis manos. Y ha de saber que visitando un día su mujer con una dama que a su casa había traído nos contó la cuestión que tuvo por ella con el señor Joan Fernández, que aquí nos ha contado. Y llorando me rogó que le sacase una diablesa que pintada tenía en casa. Yo dijele que la mostrase y sacola y en ver el retrato conocí quién era la dama y llevémela. Y así ha venido a mi poder que no querría causase enojo entre sus competidores la que da en mirarla tanto placer a sus servidores.

(G1v/2r)

Posteriorment, a la sisena jornada, Francesc Fenollet aprofita un sonet de Lluís del Milà per explicar el motiu que va provocar la intervenció de la muller de Ferrandis d'Herèdia. D'aquesta manera, l'autor aconsegueix ratificar la caracterització gairebé burlesca, o pròpia de la farsa, del matrimoni Ferrandis-Beneito.

*Dijo don Luis Milán:
-Hagamos honra a este Soneto 47.
Yo retraté su gesto muy hermoso
y téngole perfeto retratado
cuando no stáis haciendo el desdeñado,
que feo stá mirar muy desdeñoso.*

*Rato me dais, que no sé qué es reposo,
cuando miráis, mirar desamorado,
tal me paráis, de vos muy mal parado,
que muérdome las manos de rabioso.*

Y en veros tal, rabiosa por matarme,

*corriendo voy a ver vuestro retrato
por descansar mirándoos en pintura.*

*Y el dios de amor, por más desengañarme,
hurtámela, por darme muy mal rato,
que del mortal le huye su natura.*

Dijo don Francisco:

-Señor Duque, este soneto recita la farsa que Joan Fernández hacía y era que en su oratorio tenía el retrato que hurtó a don Luis Milán de la dama que servían. Y en ella hacerle mala cara luego le decía: Yo me voy a ver vuestro buen gesto pues este que me hacéis no es sino el de Marifea, vuestra favorecida. (Que el compañero sella como sello). Y con gran prisa iba a su casa y algunas veces lo hallaba el retrato y él decía cantando:

¿Dónde stás que no te veo?

¿Qué es de ti, pintura mía?

Vuelve que ver te deseo

si stás en la morería.

Y esto cantaba porque sospechaba que una mora hechicera de quien él estaba hechizado de amores se la tenía porque le dio a entender que el dios de amor se lo traía. Y era que una criada de su mujer se lo llevaba a la mora para componar¹³⁸ a Joan Fernández cuando se lo volvía, partiéndose las dos la composición. (X7r/v)

138 Catalanisme. En aquest context significa: Captenir-se (amb algú) fent-lo anar dret, imposant-li la nostra voluntat, fent-li creure el que volem.

4.3. FONTS I TRADICIÓ DE LES NARRACIONS BREUS A *EL CORTESANO*

La tradició oral conreada des dels segles anteriors, la lectura dels clàssics en prosa o en teatre, el treball literari dels contemporanis o la literatura popular oriental, entre d'altres factors, esdevenen diferents vies de transmissió i de contaminació que dificulten establir les fonts precises de qualsevol narració breu. A l'hora d'encetar aquesta recerca s'ha de tenir en compte els canvis que es produeixen en les diferents versions de cadascuna de les narracions. Aquests canvis poden referir-se a diferents aspectes: l'estructural, és a dir, el context genèric on apareixen les narracions (en reculls o inserits en el gènere del moment, el diàleg); el semàntic, com són adaptats a les utilitats que més interessaven en aquell temps; el formal, els canvis de nom dels personatges i dels llocs o la seva desaparició en favor de l'anonimat.

Els resultats d'aquesta recerca amb el corpus de narracions breus d'EC no han estat gaire positius, tot i que aquest resultat també pot fer pensar en l'originalitat creativa de les narracions de Milà. He buidat diferents obres literàries on l'aparició de narracions breus és força important i que pertanyen a diferents èpoques. Ofereixo les diferents connexions que he descobert, fins ara, entre les narracions d'EC i el meu buidatge d'algunes obres significatives de relats breus i de facècies de l'Edat Mitjana i del Renaixement. A continuació, assenyalo les obres i les edicions que he consultat:

EDAT MITJANA.

Il Novelino (2000). Introducció, traducció, notes i índex temàtic d'Isabel de Riquer. Pròleg de M^aJesús Lacarra. París-Roma: Memini.

BOCCACCIO, G. *Decameró* (6^ajornada), ed. 1984, Barcelona, Ed.62, MOLU, n.35.

També el recull de *narracions medievals*: LACARRA, M^a Jesús (ed.). (1999): *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Barcelona, Crítica.

BANDELLO, M. *Novelas escogidas*. Versión castellana de José Feliu y Codina, ed. 1884, Barcelona, Biblioteca Artes y Letras.

RENAIXEMENT.

BRACCIOLINI, G. Poggio. *Liber facetiarum (Llibre de facècies)*. Traducció de Francesc de B.Moll, edició de 1978, Palma de Mallorca, Editorial Moll.

TIMONEDA, Joan. *Sobremesa y alivio de caminantes*, edició de 1885, Barcelona, Edición Círculo de Amigos de la Historia, Imp. Barcelonesa.

MEXÍA, Pedro (1562): *Coloquios o diálogos nueuamente compuestos (...) en los quales se disputan u tratan varias o diuersas cosas de mucha erudición y doctrina...*, Zaragoza. (Edició de la Biblioteca Central Universitat de Barcelona).

SANTA CRUZ, MELCHOR DE. *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M^aPilar Cuartero y Maxime Chevalier, 1997. Barcelona, Crítica.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il cortegiano*. Edició de la traducció castellana de Joan Boscà per Mario Pozzi, any 1994, Madrid, Cátedra.

_____ (1998). Edició a cura de Walter Barberis, Torino, Biblioteca Einaudi.

A continuació presento les narracions d'EC que formen part d'algunes de les tradicions trobades en el buidatge de les obres anteriors. Primer reporto la narració del diàleg valencià i després les narracions a les quals remet.

Primera narració

Rieron mucho de la burla de Cabanillas y el Duque le dijo cómo las habían aparejado. Y él respondió: -Ponen dentro de ellas ajaceite, de manera que no pueda salir y al asar encorpórase todo en la perdiz y queda tan desconocida como conocida de la señora doña Jerónima, 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 habían hecho y arrojóselo. Y él vino huyendo a mi casa a hora de comer, hediendo a los ajos, y dijome: Señor, acógeme en vuestra mesa, que huyendo vengo del majadero.

Que nunca estuvo más donoso en su vida, por los donaires que aquel día dijo. Y fueron tales que doña Elena mi nuera, le puso nombre don Joan donaire. [...] Después de las perdices dieron pavones de las Índias y de los nuestro, y dijo don Diego Ladrón:

Apostaré que al señor Joan Fernández mejor le parecerán los pavones indianos que los de Valencia. Aunque para lo que siempre hace en sus amores, mejor le deberían parecer los nuestros, pues lo contrahace estando en rueda como están ellos con sus plumas muy hermosas, que son las que don Luis Milán le pasa por la nariz. ¡Y son tantas que queda emplumado! Pues digámosle Joan de Rueda, y no lo digo porque sea como Lope de Rueda, que no hace farsas como él. (C4r/v)

He trobat diverses narracions contemporànies sobre un aliment que era considerat propi dels personatges vilans: l'all. Per això, tot personatge que es vulgui considerar de categoria social superior el rebutja. Cal destacar en les narracions següents el canvi en l'atribució de personatge protagonista: a la de Melchor de Santa Cruz, el personatge és la reina Isabel i, a la de Timoneda, és una dama anònima.

Floresta Española. Part 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. Por descuido, trajéronle a la mesa perejil que se había hecho donde habían puesto ajos. Como lo sintió, sin gustarlo, dijo: -Disimulado venía el villano vestido de verde.

Sobremesa y alivio de caminantes. 1a part. Conte xxxiii

A una dama, que era una gran decidora, no había persona que le hiciese comer ajo, ni cosa que supiese a él. Un galán que la servía hizole un banquete, y dijo al cocinero que de cualquier manera que fuese le hiciese comer ajo. El cocinero, por más disfrazar el negocio, picó algunos ajos en el mortero; y quitado de allí, hizo una salsa verde en el mesmo mortero; y llevándolo delante la dama, al primer bocado paró, y dijo: -¡Oh, hideputa, el villano cuál viene disfrazado de verde, como si no lo conociésemos acá!

Segona narració.

Dijo Joan Fernández: -Señor Cabanillas, buen sermón habéis estudiado para venir a decirme “Joan donaire”. Bien será que sepan lo que a vos os siguió en otra comida que don Guerau Bou estuvo en ella y me dijo que don Joan Vilarrasa, vuestro sobrino, convidó a comer a su huerta a fray Palomo, que aquella cuaresma preicaba en Valencia

y convidoles para oírle, que era muy buen decidor. Y al hora que se asentavan a la mesa, vuestra merced entró y dijo: (Pax vobis).

Y sentóse a comer y don Joan Vilarrasa fuese a la cocina por no oír vuestros cuentos católicos, del tiempo del rey Católico, que fueron tantos que nunca el fraile pudo envidar con los suyos. Y a cada paso Vuestra Merced decía: Esto que digo en este cuento, don Joan Vilarrasa lo sabe tan bien como yo.

Y él respondió de la cocina donde estaba gritando: (No hi sé res de quant diu, puix mal profit m'ha fet entrar lo frare que nunca l'ha deixat parlar).

Y en irse vuestra merced, el fraile os puso nombre “el governador campanillas” porque cuando ellas tañen nadi puede hablar. (C4v)

A la *Floresta Española*, trobem narracions sobre el personatge fra Palomo, que correspon al personatge històric de Fra Bernardino Palomo o de Flores. Va esdevenir un dels personatges còmics més coneguts a la literatura breu de l'època. A continuació, en reporto una mostra al respecte:

Floresta Española. Parte I capítol iv, 3.

El obispo don Pedro del Campo envió a fray Bernaldino Palomo presentados seis capones. El mozo que los llevaba tomó uno de ellos, como se los contó, dijo: -Decid a su señoría que le beso las manos por los cinco, y besádselas vos por el uno.

Floresta Española. Part VI capítol vi, 8.

Diciéndole a fray Dionisio, burlando, que habían hecho obispo a fray Bernardino Palomo, respondió: -Él es donoso y, si agora es obispo, donoso obispo será.

Floresta Española. Part VI capítol vi, 14.

Convidó fray Bernardino Palomo a comer a fray Dionisio; y alabole mucho que lo había hecho como ilustre; y mandó salir al mozo fuera de la celda, y dijole que se decía de él que era hijo de un caballero, y que lo creía así. Respondió fray Bernardino Palomo: -Si lo dijistes por afrentarme, habeislo hecho mal; si por honrarme, ¿para qué se salió mi mozo?

Tercera narració.

Con un cuento quiero responder al yerro que sintió don Luis Milán, de malas coplas que le hice, por contentar a quien contentando descontenta. Que peor no puede ser que a malos apetitos con placer. Y siguióse que el Rey de Portugal hizo hacer un ejercicio para hacer galanes y fue que armó un maestro de Gala, porque amostrase a hacer el galán a quien lo hubiese menester, para bien servir a damas. Porque no se daba licencia de servir las sino a quien fuese examinado oficial de la gala y si el caballero sirviendo a su dama hacía algún necio pecado, ella le daba la pena que merecía. Y como el mayor de todos los pecados fuese hacer malas coplas, hizo un portugués a un competidor suyo unas, que sabían a pullas por ser mentirosas y de bajo estilo, y la pena que su dama le dio fue despedirle de servidor y él iba diciendo: -Por facer malas coplas perdi miña amor, doleyvos de meu dolor. Yo soy este portugués, que por lo mismo fui despedido de una dama que servíamos don Luis Milán y yo, y despedíome con este cantar de muertos:

*No me serváis caballero,
iros con Dios,
que quien hace malas coplas
necio vos.*

Yo quedé tan arrepentido que luego rasgué todas las malas coplas que pude haber. Y de nuevo les respondí a todas las tuyas con las que agora le responderé a cuantas dirá. (C8v)

Lluís del Milà ens presenta una bona mostra de les facècies sobre portuguesos, ben populars a la literatura del segle XVI. Les dues narracions que presento tan sols mantenen aquests tipus de semblança amb la d'EC, cal destacar la presència a totes tres d'un personatge comú: el rei de Portugal. Només l'exemple de la *Floresta española* ens precisa quin era el seu nom i, per tant, ens situa en l'època que ambienta el fet narrat.

Floresta Española. Part II cap.i, 22.

El rey don Manuel de Portugal mandó a su mayordomo que, para otro día siguiente, le aparejasen de comer en una casa de placer en el campo; y lo que le diesen fuese cosa que no tuviese sangre, porque tenía devoción en tal día comer

*otros manjares. El mayordomo le suplicó le avisase su Alteza qué quería comer, porque él no sabía qué proveer fuera de aves o pecados. Un caballero que cerca del rey estaba, sacando la espada de la vaina de otro caballero, dijo: Vuestra Alteza podrá comer de esta espada, pues nunca sacó sangre, ni de suyo la tiene*¹³⁹.

Il Cortegiano II, 56.

Riéronse entonces todos y Misser Bernardo dijo: -Por cierto la que yo quiero contar no es tan sutil, pero todavía es harto buena, y es esta. Tratándose pocos días ha de la tierra o mundo nuevamente hallado por los portogheses y contándose muchas extrañezas de diversos animales y de otras cosas que ellos de allí traen cada día a Portugal, aquel nuestro amigo que yo os he dicho contó por cosa cierta haber visto una mona de forma en extremo diferente de las que acá nosotros solemos ver, la cual (según él decía) jugaba al axadrez, la mona jugó algunos lances sotilísimos, de manera que apretó tanto a aquel caballero que en fin él dio mate; de lo cual quedando él corrido, como lo suelen quedar todos los que pierden en semejante juego, tomó el rey del axadrez, que era muy grande, y arrojándole a la cabeza de la mona, hirióla; la cual prestamente saltó a la otra parte quexándose con grandes gritos y pareciendo que pedía justicia al Rey de la sinrazón que se le había hecho. El caballero dende a un rato volvió a requerilla que jugase; ella, rehusándolo primero un poco con sus ademanes y monerías, en fin tornó a jugar y, como la otra vez así también esotra, le truxo a muy mal punto. Al cabo, viendo al mona que estaba ya en su mano della mate, con una nueva astucia quiso asegurarse de no ser otra vez herida y así disimuladamente, sin que nadie cayese en ello, puso la mano derecha debaxo del codo izquierdo de aquel caballero y quitole una almohadilla de tafetán que él tenía por regalo para arrimar el brazo y, hecho esto, luego en un mismo punto con la izquierda le dio mate de peón y con la derecha se cubrió la cabeza con el almohadilla, después dio un gran salto delante del Rey, mostrando alegría y ufaneza de su victoria. Ora ¿no veis bien cuál sabia y dicreta era esta mona?

139 Santa Cruz (1987:39). Manuel I el Grande y el Afortunado (1469-1521), rey de Portugal desde 1495.

Quarta narració.

La narració que explica Lluís del Milà té com a personatge Manuel de León, tenim referències de la seva identitat a través d'alguns romanços. Altres narracions del diàleg el presenten com un cavaller contemporani als Reis Catòlics.

Muy bien mostró este caballero tener lo que aconsejaba, pues, hallándose en Roma, asaltado de malhechores una noche, hizo tan maravillosas cosas en armas que siendo los contrarios muchos los hizo pocos venciendo a todos, huyendo de su gran corazón. Y viendo esta hazaña un romano dijo a su mujer lo que don Manuel de León había hecho. Y ella enamorada de su gran valor fuese a él, y contole lo que su marido le había dicho, ofreciéndose para cumplir su voluntad, si de ella se quería servir. A esto respondió él: Iros señora, que muy mala obra haría yo a quien me la hizo tan buena, que fue vuestro marido.

Que jamás está sin ley el agradecido. (E7r/v)

Sobremesa y alivio de caminantes. II part. Conte xvi

Joan Timoneda reporta una història semblant però amb un personatge diferent. Es parla de «un señor de salva, valenciano (que por humildad se calla su nombre)», possiblement s'està parlant d'un personatge valencià important, contemporani als lectors de Timoneda.

Léese de un señor de salva¹⁴⁰, valenciano (que por humildad se calla su nombre), que rogó a su camarero que secretamente le trujese alguna señora que durmiese con él. Al fin, siendo ya muy tarde, le trujo una muy hermosa. Díjole en verla: - Señora, ¿cómo habéis venido tan tarde?

Respondió ella: -Sepa su señoría, que la causa ha sido esperar que mi marido se acostase.

Respondióle él: -Pues id, buena mujer, y aguardad que se levante.

Y volviéndose a su camarero, le riñó porque tenía por muy grande pecado echarse con una mujer ajena.

140 Personatge de gran distinció o jerarquia.

Cinquena narració.

Trayendo por exemplo lo que le siguió al gran Aristótil con la mujer del rey Alexandre, su discípulo, que en este cuento oírán.

El príncipe de los filósofos, nombrado Aristótil, siendo maestro del Rey Alexandre, se enamoró de la mujer de su discípulo y de muy enamorado se desvergonzó a pedirle lo que no debía. Y ella, burlando de él, le otorgó lo que no debiera diciéndole: -Aristótil, yo soy contenta de hacer cuanto me pides si tú te dejas enfrenar y ensillar de mi mano en secreto. Sólo para que yo tenga contento de mí, que pudo mi hermosura vencer a tu gran saber.

Y teniéndole encerrado, de la manera que habéis oído como a bestia, hizo venir a su marido Alexandre para que viese a su maestro. Y muy espantado de verle como estaba le dijo: -¡Oh, Aristótil, tú que me avisabas con todo tu saber que me guardase de ser vencido y sojuzgado de mujer, ¿te has dejado vencer?

Respondiole como a sabio, aunque staba como bestia: -¡Oh Alexandre, agora te debes más guardar! Viendo que yo no me pude defender, ¿qué harás tú si no te guardas, que a mí me han traído en lo que esto?. (F5v/F6r)

Aquesta narració presenta una de les al·lusions que es fan al segle XV i XVI d'un relat d'origen oriental que va passar a ser un dels exemplum més coneguts de l'Edat Mitjana. La narració podia assenyalar diferents aspectes, segons la intenció de l'autor es podia subratllar l'astúcia de les dones o la feblesa del saber davant d'elles¹⁴¹. La versió de Lluís del Milà forma part de la gran quantitat de versions que es van fer al segle XVI del *Lai d'Aristóte* de la 1a meitat del segle XIII. Hi ha dues versions significatives la de J. Renart i la d'Henri d'Andeli, la primera representa la perfecció del gènere i la segona incorporar l'element còmic, apropant el text als *fabliaux*¹⁴².

A causa de l'extensió del *lai*, reporto tan sols la narració recollida per M^aJesús Lacarra a la seva obra esmentada anteriorment. El text pertany a l'*Index Exemplorum*¹⁴³.

Alexandre, veyéndose reprehendido de su maestro Aristóteles, seyendo mançebo, porque se allegaba a mujeres, cató manera para lo reprehender, e tobo manera con

141 Lacarra (1999:343).

142 Renart, J. Veure Carmona (1986:20-21).

137 Tubach (1969).

una su doncella que lo enartase en esta manera. Aquesta doncella se allegó a él con tal ingenio, que le dio a entender que lo amaba más que a sí e púsolo en tal estado, que'él la amó desigualmente, atanto que le descubrió su amor; la qual, con diligencia por industria de Alixandre gelo fue dulçemente dilatando, atanto que'él le dijo que le daría todas las cosas que ella demandase e faría cuánto ella le mandase; la qual le respondió que ella lo deseaba más que'él, pero que la dexase facer una poca cosa e después qu'él fiziese en ella su voluntad secretamente, porque'él era casado e viejo. E respondióle con maravilloso gozo que pidiese lo que quisiese. Dijole: -Señor, déxame que bos enfrente e ensille e cabalgue en vos con espuelas commo caballero en caballo e vos faga pasar carrera de noche, por que non sea sabido en la grand sala del palacio a lumbre de candelas, cuando todos fueren dormidos.

Aristóteles, maravillado e pesante d'ello, dijo: -¡O fija señora!, esto ¿para qué lo as tú? Ca es daño mío e poco provecho tuyo. E dime, ¿por qué lo quieres esto?

-Señor, esto quiero yo porque los omes han costumbre de escarneçer de las mujeres cuando han cumplido sus voluntades, porque si vós quisierdes burlar de mí después que agora conplierdes vuestra voluntad, que pueda decir yo cómo cabalgué en vos ante commo en caballo.

E otorgado por él, enfrenólo e ensillólo e, caballera en él. Lo fizo correr a quatro pies feriendo d'espuelas. Commo Alixandre, que fazia todo esto, estobiese allí econdido tras un paramento, e saliese a ellos e dijole: -¿Qué es eso, maestro honrado?

E como Aristóteles le viese, con grand pesar e mucha vergüeña le dijo: -¡O fijo Alixandre!, tú as fecho todo esto!. Jamás non te reprehenderé de cosa de mujeres, ca non ay seso de omne del mundo que non sea enartado por amor de mujer.

II Cortegiano. Llibre IV, (47)

A IC, apareix una imatge d'Aristòtil i Alexandre força canònica que contrasta amb l'anterior.

Y aun pienso que, si a Aristótil y a Platón les dieran este nombre de cortesano perfeto, se holgaran mucho con él, porque se vee claramente en ellos que hicieron todo lo que pudiera haber hecho un hombre de corte muy escogido y tuvieron gran ojo a este fin de que tratamos, el uno con el gran Alexandre y el otro con los reyes

de Sicilia. Y porque el oficio de buen cortesano es conocer la condición del príncipe y sus inclinaciones y así, según ellas, aprovechándose del tiempo y de los casos que se ofrecen, sabelle ganar la boca y llegar a selle muy aceto por medio de aquellas cosas que hemos tratado y ponelle después en el camino firme de la virtud...

Sisena narració.

Un señor de Italia de casa de Colonna, holgábase mucho de tener truhanes y locos en su casa, y tenía uno como Gilot, muy desvergonzado y atrevido. Y reprendiéndole un filósofo por ver que todo era de locos y muy pocos e sabios, trabajó mucho de tener en su servicio al Dante. Y por no ser este Colonnaes dantista sino truhanista, el truhán era muy favorecido y el Dante muy olvidado. Y estando muy arrinconado y siempre mudo al rincón de una sala donde aquel día se hacía gran fiesta, el truhán diciendo y haciendo muchas locuras para hacer reír. Traía una ropa muy rica a cuestras que su señor le había dado y pasando por donde estaba el Dante díjole burlando de él: -Qui sa far el bufone é rico garçone? Respondióle el Dante: -Quando yo trovaro un signore simile a me, como tu ay trovato simile a te, seró rico. (d3r)

La narració d'EC remet a de l'obra *Facetiarum Liber* de Gian Francesco Poggio Bracciolini, però amb força variants, relacionades possiblement amb el procés de transmissió o amb l'art creatiu del mateix autor Lluís del Milà. Crec, però, que és més probable la primera hipòtesi: Lluís del Milà hauria pres o reelaborat la narració d'alguna altra font, ja que canvia el nom del senyor italià i, a més, les intervencions en estil directe dels personatges són en italià.

***Facetiarum Liber*. pàg 57. n^a57. Resposta enginyosa de Dante, poeta florentí.**

Dante Alighieri, el nostre poeta florentí, visqué algun temps a Verona, a casa del vell Cane della Cala, príncep molt generós. També hi havia a casa de Cane un altre florentí, home de baixa naixença, ignorant i imprudent, que no servia per a res més que per a burles i rialles. Les seves bestieses, més tost que graciositats, havien fet que Cane l'obsequiés molt. Dante, home molt sabut, prudent i modest, el menyspreava, com era de raó. I aquell li digué: -¿Com és que tu, que ets tingut per

molt savi i prudent, ets pobre i Misserable, i jo, beneïtot i ignorant, som ric? Dante li respongué: -Quan jo trobaré un senyor semblant a mi i dels mateixos costums que jo, com tu n'has trobat un, aleshores també em donarà riqueses.

Prudent i sàvia resposta! Perquè els senyors sempre es troben bé amb aquells qui són de costums semblants als seus.

4.4. RETÒRICA DE L'HUMOR: CONSTRUINT EL *VIR DOCTUS ET FACETUS*

Una de les funcions més rellevants de les insercions narratives a EC és aquella que tant Ciceró com Castiglione presenten en els seus diàlegs quan descriuen algunes de les característiques més valorades en un orador i en un home de la cort: *el vir doctus et facetus*. Castiglione a IC presenta i exemplifica els cinc punts que Ciceró havia presentat al seu diàleg *De oratore*¹⁴⁴ en parlar sobre l'humor: «Sobre el riure hi ha cinc punts a esbrinar: l'un què és; l'altre, d'on ve; el tercer, si atany a l'orador de voler fer riure; el quart, fins a on; el cinquè; quins són els gèneres de plasenteria». (DO, 235). En aquest sentit, cal recuperar-ne alguns conceptes que prenen especial importància en la definició del cortesà.

- § L'origen del ridícul està en la lletjor o deformitat, en la *turpitud*.
- § La conveniència que l'orador o el cortesà sàpiga desvetllar la rialla de manera enginyosa al seu auditori. És una mostra de la *urbanitas* de l'orador.
- § La necessitat de tenir en compte la qualitat de la persona i el tipus de tares del cos que són objectes del riure, així com el fet d'evitar la imitació excessiva.
- § Els gèneres de plasenteria que formula Ciceró i que comenta i exemplifica Castiglione es classifiquen en dos tipus. El primer consisteix en les ambigüitats, en la sorpresa que produeix una resposta no esperada, en la paronomàsia (la mudança de lletres o de paraules), en la interpretació d'un nom, dels malnoms o en l'efecte que produeix l'alteració de l'horitzó d'expectatives, entre d'altres. El segon, relatiu a les plasenteries de coses, respon a les anècdotes, la comparació o el retrat que fa referència a alguna deformitat o tara del cos, la dissimulació, el fet de treure de les paraules d'un altre un sentit diferent d'aquell que ell els hi vol donar, etc. Aquests dos procediments es materialitzen bàsicament en dos gèneres que IC anomena «cuentos largos y dichos breves» (IC, 48).

144 A partir d'aquí també DO.

Tot això apareix en boca dels personatges del diàleg valencià sense cap tipus de reflexió teòrica, tal i com va observar Solervicens: «En el plantejament de Lluís del Milà la ficció esdevé l'element fonamental del diàleg, mentre que l'exposició directa d'idees és mínima. Els missatges els transmet a través de la ficció, un tret característic del període de plenitud del Renaixement»¹⁴⁵. Tenim un diàleg que valora més la ficció que no pas la reflexió i que ens aboca a un univers versemblant gràcies a innumbrables estratègies narratius. En tot cas, la intenció de l'autor és provocar la reflexió posterior del lector sobre allò que li ha ofert; així li ho recorda al final de l'obra. Tal i com he citat anteriorment, en paraules de Godard¹⁴⁶: ells mateixos són els models i alhora, en determinats casos, els antimodels. El diàleg del Milà és una interessant exemplificació de qui és o qui no és un *vir facetus*. Les afirmacions o valoracions sobre el correcte comportament dels personatges no es formulen de manera teòrica, amb la finalitat de mostrar un model, sinó mitjançant les intervencions i les informacions del personatges que comenten la seva pràctica conversadora, allò que s'infereix de la seva pràctica cortesana o els parèntesis intercalats en la narració, per exemple: «*Cada cosa en su lugar, imposible es enojar*»; «*Que ni sabios verbosos, ignorantes graciosos*»; «*Que los cuentos para nunca enojar, han de ser en su lugar*»; «*Que no son engañados sino los que no saben engañar*», etc. Només en una ocasió, a la 1a jornada, intervé el Duc amb un to doctrinal i, gairebé, moral i religiós, fent referència al valor del silenci en aquests àmbits.

Comenzó el Duque y dijo: -A mí me parece que 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 bien hablar; sino en su caso y lugar. Que si se habla en tiempos que pueden causar algún mal, mejor es callar. Ni menos se ha de hablar en el lugar que se debe tener silencio, que ha de ser en la casa de Dios. (E4v)

La intervenció apareix després de formular la seva petició a Lluís del Milà per tal que escrigui *El cortesano* i amb una anotació impresa al marge que indica «Reglas del cortesano». Aquest comentari motiva la resposta i el comentari de cadascun del protagonistes; per exemple Dídac Lladró comenta: «*Pues vuestra Excelencia lo manda, digo que el cortesano no debería hablar sino de aquello que él sabe...*» ; Joan Ferrandis: «*Yo diría que el cortesano debe hablar siempre a buen propósito que apenas hay cosa*

145 Solervicens (1997:179).

146 Godard (2001).

mal dicha a buen propósito, ni bien hablada fuera de él, ora sea moviendo conversación o respondiendo a quien la mueve...»; Francesc Fenollet: «Yo digo que el cortesano siempre debe estar en lo que hace y dice...» i Lluís del Milà: «El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de la limpieza y enemigo de la pesadumbre...» (E5r/v).

4.5. PERSONATGE DE FACÈCIA: JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA

Al llarg del diàleg EC comptabilitzem almenys 18 facècies que parlen de Joan Ferrandis d'Herèdia; enfront les 8 sobre Dídac Lladró, les 6 sobre Francesc Fenollet i les 3 sobre Lluís del Milà. Són facècies contades per diferents personatges del diàleg¹⁴⁷ i, fins i tot, per ell mateix, que van configurant un personatge fictici. Al diàleg, és caracteritzat per les seves pròpies paraules i accions o per les que els altres contenen d'ell. S'hi parla de la seva roba de vestir, de les relacions amb la seva muller, Jerònima Beneito, així com de les seves aventures extramatrimonials...¹⁴⁸. Tot això pot justificar l'estudi que mereixen aquest conjunt de narracions. Especialment, si tenim en compte que possiblement se'ns indica, mitjançant aquesta sèrie de recursos, quina és la intenció d'escriptura d'EC. No hem d'oblidar un element paratextual com és el mateix títol del diàleg EC, que ens assenyala explícitament l'obra de l'italià Baldassare Castiglione. És el primer tret que crida l'atenció, recordant-nos el món de la cortesia, que esdevé força important al llarg del segle XVI en el panorama social i literari europeu. I quan ens endinsem en l'obra, no descobrim un tractat, sinó una narració plena de personatges cortesans col·locats literàriament en la cort valenciana dels Ducs de Calàbria als anys 30. Ben segur que la interpretació de l'obra passa per la correcta consideració del paper que cadascun dels personatges posseeix. Una imatge o caracterització que no podríem entendre com a plana o lineal, sinó complexa. És a dir, el personatge actua, parla, fa, narra, gesticula, etc. Però, aquesta ficció és presentada mitjançant el sedàs de l'autor, del narrador, dels personatges i d'ell mateix. Cal tenir en compte què es diu del personatge, com es diu i qui ho diu, només així podrem entendre què vol transmetre l'autor. Per a esbrinar-ho, per a la correcta interpretació del text literari, haurem d'entendre el seu sentit literal (els sovintejats jocs de paraules, les metàfores enginyoses, els dobles sentits...), però també haurem de precisar-ne el sentit, contextualitzant aquest text amb altres textos literaris (allò que la crítica contemporània ha anomenat intertextualitat), amb els tractats teòrics sobre l'humor, la facècia i la novel·la i amb les dades històriques. És per tot això que intentaré treballar les facècies sobre Joan Ferrandis d'Herèdia sense oblidar aquest aspectes:

147 Deixo de banda les narracions que formen part de la història sobre un retrat femení. Són contades al llarg del diàleg pels personatges principals. Veure el capítol anterior 4.2.3

148 Tots aquests aspectes s'expliquen al capítol 2, en tractar les imatges literàries que el manuscrit 2050 de la Biblioteca de Catalunya ens ofereix de Joan Ferrandis i Lluís del Milà.

1. El subgènere narratiu de la novel·la risible, la facècia, formant part d'un gènere que és el diàleg; així com, els recursos retòrics de l'humor als tractats del segle XVI.
2. La utilització de textos d'altres obres literàries, especialment de les *Obres* de Joan Ferrandis en el manuscrit del 1555, que possibilitarà descobrir elements d'intertextualitat suggeridors i força novedosos.
3. Les dades històriques respecte al context: social, cortesà, literari...; així com, les dades històriques respecte els diferents personatges ficticis i el mateix autor, que ens permetren l'aproximació amb més veracitat a la correcta interpretació de l'obra.

Les facècies sobre Joan Ferrandis d'Herèdia ens presenten un personatge peculiar, amb força elements còmics que provoquen el riure entre els seus companys de ficció. La caracterització que es fa d'aquest personatge l'apropa a la mena de protagonistes de la comèdia i de la novel·la risible, de qui parlen les poètiques del segle XVI. Fixem-nos en les paraules de l'italià Francesco Bonciani a la seva *Lliçó entorn de la composició de les novel·les* (1573):

*Los hombres, pues, de mediano estado serán nuestro objeto, pero no todos ellos, puesto que los que son ingeniosos y de buen juicio se guardan de las burlas ajenas sin esfuerzo. Otros, que por sí mismos no valdrían gran cosa, rehuyen fácilmente tales errores porque se gobiernan con el consejo de aquellos; por tanto, como ni unos ni otros obran neciamente, no son adecuados para nuestras novelas. Las novelas deben imitar, por tanto, a ese tipo de personas que, sin caer en la locura, tienen un algo de necias, y más todavía cuanto más despropósitos cometan y de mayor inconveniencia, puesto que los que mueven a risa deben poseer una maravillosa simplicidad.*¹⁴⁹

És un personatge cortesà, però sovint ens crida l'atenció per la poca coherència de les seves afirmacions i de les seves actuacions, marcades amb un to diferent a l'utilitzat per la resta dels seus companys. El meu objectiu és demostrar com aquells aspectes, assenyalats pels teòrics als seus estudis sobre la novel·la risible, apareixen en la caracterització del nostre personatge. Tindrè en compte, especialment, els textos i les idees de F. Bonciani,

149 Vega Ramos (1993:138).

V. Maggi i L. Castelvetro; traduïts i comentats per Vega Ramos (1993). No hem d'oblidar que els textos teòrics existeixen gràcies a la pràctica literària i per això són posteriors a aquesta. Això ens recorda la importància de les diverses obres literàries, tot i que no pertanyin als cànons de la història de la literatura.

Com he indicat al capítol anterior, l'aparició d'una obra tan innovadora com el *Decameró* de G.Boccaccio va possibilitar, al llarg del segle XV i XVI, el conreu d'un nou gènere literari que serà objecte d'estudi per part dels neoaristotèlics del segle XVI: la novel·la risible. La facècia forma part d'aquesta pràctica renaixentista i a *El cortesano* de Lluís del Milà hi és. L'element imprescindible en aquest tipus de narracions és el tarannà ridícul del personatge principal, assolit gràcies a la ignorància que té com a origen el raonament defectuós del personatge. Així ens ho explica F. Bonciani al seu tractat:

*Y porque las novelas son imitación no solo de una acción fea, sino de una acción tal según lo ridículo, no está fuera de lugar mencionar muy brevemente el origen de estas acciones, del cual diremos que reside en la ignorancia, que (como quiere Platón en el Filebo) depende de la estulticia. Ahora bien, esta ignorancia que se produce en nosotros por discurrir mal y con malos principios tiene muchas causas y concierne a causas varias y diversas, puesto que nos engañamos tanto acerca de los bienes del ánimo como de los del cuerpo o de los de la fortuna, y la razón de este engaño nuestro puede ser nuestro mal discurrir, de modo que nos engañamos a nosotros mismos dándonos a entender una cosa por otra, o bien el caso y la fortuna, que por azar nos hacen caer en tal ignorancia, o bien los hombres sagaces, cuya astucia provee la ocasión para que nos engañemos.*¹⁵⁰

Els tractadistes del segle XVI van intentar establir una classificació dels tipus d'accions ridícules, totes elles ajuden a analitzar els diferents personatges i les seves accions en la novel·la risible. Segons V. Madius, al seu tractat *De ridiculis* (1550), hi ha nou tipus de ridícul segons aquests aspectes: on resideix la lletjor o "*turpitud*" (el cos, l'ànima o les coses externes), el seu caràcter (vertader, fingit o accidental) i les diferents combinacions d'aquests criteris. És una tipologia jerarquitzada on la «*turpitud animi*» és superior a la «*corporis*», i la «*ficta*» és superior a la vertadera¹⁵¹. Joan Ferrandis d'Herèdia és presentat, a partir d'aquest patró, com un personatge que no sap vestir-se adequadament, que imita

150 Vega Ramos (1993:127).

151 Vega Ramos (1993:85).

accions d'altri sense criteri, que té relacions fora del matrimoni - però no sempre amb l'èxit, que intenta fer creure a tothom, etc. Tot això és el que trobem a les facècies que se'ns en conten al llarg del diàleg EC de Lluís del Milà.

4.6. VESTUARI DE JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA

Un aspecte essencial, en la gramàtica de tot cortesà renaixentista, era la seva imatge exterior, la forma de vestir. Per saber d'una manera més correcta quina era la preceptiva de l'època, cal que ens acostem al manual, per antonomàsia, del moment: IC de Castiglione. En un primer moment, mísser Federic parla dels vestits més adients per al cortesà i sembla no tenir cap norma o indicació a l'entorn d'aquest tema:

«Yo, en verdad» dijo Misser Federico «no sabría dar en eso regla cierta; sino que me parece que debe el hombre en el vestir conformarse con los más; y pues (como vos decís) la costumbre en esto es varia y los italianos son tan amigos de trajes nuevos, pienso que cada uno pueda ya vestirse a su placer». (Llibre II, 26)

Però, tot seguit matisa la seva afirmació amb alguns aspectes interessants:

Verdad es que yo querría que no siguiesen los extremos, echando demasiadamente a la una parte o a la otra, [...] y no ternía por malo que echasen más hacia lo grave que hacia lo vano; por eso me parece que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra color; y ya que no sea negro, sea a lo menos escuro. Esto entiéndese del vestir ordinario; que para sobre armas no hay duda sino que están mejor las colores alegres y vistosas y los vestidos lozanos y de fiesta, bordados y acuchillados, pomposos y soberbios (...) pero en lo demás querría que mostrassen el sosiego y la gravedad de la nación española; porque lo de fuera muchas veces da señal de lo de dentro. (Llibre II, 27)

Crec que esdevé força interessant aquest paràgraf a l'hora d'intentar entendre la mentalitat cortesana del moment, influïda necessàriament pels preceptes italians. El mateix mísser Frederic finalitza fent dues afirmacions que esdevindran interessants a di d'interpretar les facècies sobre el vestir de Ferrandis d'Herèdia. Indica què es considera desmesurat per gran part dels cortesans italians d'aquell moment.

Mas si viésemos agora en esa calle un caballero con una ropa de diversas colores y con un sayo lleno de cuchilladas y de cintillas y de tiras y de ribetes, ¿no le terníanos por loco o por truán?

[...] *quiero que nuestro cortesano sea ataviado y primo en el vestir y tenga una moderada diligencia en aderezarse, de tal manera que no sea mujeril ni vano, ni decline más en una cosa que a otra...* (Llibre II, 27)

A EC hi ha referències als vestits dels personatges, especialment a l'inici de la 1a jornada, on se'ns presenta tota una galeria de parelles-personatges a partir dels brodats (*invinciones*) de les seves robes. Ens trobem en una cacera reial i, per tant, fa sentit aquest tipus de vestits¹⁵². Sens dubte, la majestuositat de la indumentària respon al moment festiu i lúdic que se'ns presenta tot just s'inicia l'obra. Per tant, resta justificada la seva presència enfront d'altres passatges que ens plantegen seriosos dubtes d'interpretació. És el cas d'almenys 3 facècies sobre Joan Ferrandis d'Herèdia que trobem a la 1a jornada d'EC:

Primera facècia: 1ªjornada C7v.

Dijo don Luis Milán: -Pues Vuestra Excelencia lo manda, y estamos en juicio, tengámosle los que habemos de ser juzgados en ser bien sufridos. (Que en el lugar de las verdades, decir mentiras son maldades). Y tratándose muy gran verdad digo que Joan 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 calzas, y montera de paño y un jubón algodónado de fustán. Todo tan verde que no vino nada maduro, con tan grandes calores como hacía, que no se podía vivir con tafetanes. Y diciéndome don Francisco Fenollet: -¿Qué risa es esta que se ha levantado tan grande? Yo le dije: -(Del cielo viene lo que por castigo se hace). ¿No véis cuál ha venido nuestro amigo, un enero en juliol hecho un verderol?

Segona facècia: 1ªjornada D1v.

Dijo don Luis Milán: -Señor don Duque, si estuviese en mi mano lloraría por no dar en reír de lo que diré. Que no sé cómo lo diga que ya me río del sayete de paño naranjado que sacó el señor Joan Fernández para ruar, o reír a hora de vueltas. Y estava guarnescido con una trepilla, o tripilla cortesana de terciopero negro, que tan negro terciopelo nunca vi. Pues fue tan reído por la trepilla, como trepado de todos, por ser tan corto como viscaíno y tan estrecho como catalán, que don Diego Ladrón,

152 Analitzo aquest passatge al punt 5.4 d'aquest treball.

en una copla que le hizo, le dijo que era sayopaje, y don Francisco Fenollet en otra le apodó a sayomono, y yo a cuerasayo, como en esta copla vuestra Excelencia verá...

Tercera facècia: 1ª jornada D3r.

Dijo don Luis Milán:-Ítem, mas salió el señor Joan Fernández por la iglesia mayor sin capa y con el sayo desabrochado, para oír la oncena, que es la misa de los perezosos. Y fue tan mortal este peccado que nadie lo quiso absolver, sino el Obispo de Fez de Vuestra Excelencia 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 reído que el señor Joan no osó más volver a pecar en este peccado. Y por esto fue de las damas perdonado.

Les tres facècies contenen aspectes comuns, són els següents:

1. Parlen de la manera de vestir de Joan Ferrandis d'Herèdia.
2. Pertanyen a la 1a jornada del diàleg.
3. Són narrades pel protagonista-autor: Lluís del Milà.
4. Són tres facècies que hem identificat com a desenvolupament de la introducció del PB de les Obres de Ferrandis ¹⁵³.
5. Finalitzen amb unes cobles de Lluís del Milà, relacionades amb el fet narrat, que ja apareixien a PB.
6. Són narrades en presència del Duc (n'apareixen referències explícites en el marc narratiu de cadascuna d'elles).

153 Veure l'apartat 2.2.1 d'aquest treball (Textos on la introducció del PB es transforma en una facècia a EC).

4.6.1. PRIMERA FACÈCIA: EL VESTIT PEL JOC DE PILOTA A L'ESTIU

La primera facècia ens presenta Joan Ferrandis d'Herèdia vestit d'una manera impròpia per anar al joc de pilota en ple estiu, això provoca el riure de bona part dels seus companys, excepte per part del seu amic Francesc de Fenollet. La falta d'adequació del seu vestit a l'estació de l'any i a l'activitat apareix assenyalada, tot just, a l'inici de la narració amb el joc de paraules «muy canicular en los días caniculares», que comporta alhora un joc de paraules. Els dies caniculars, segons el *Diccionario de Autoridades*, són els que van des de l'entrada del sol al signe del Lleó fins el 24 d'agost; és a dir, els dies de més calor de l'estiu mediterrani. El joc semàntic es produeix quan s'hi identifica la manera de vestir del personatge 'canicular', sinònim de "calorós", amb el temps estacional de l'estiu 'días caniculares'. Tot seguit, es fa un enumeració on s'assenyalen els diferents elements del vestit que en justifiquen aquesta afirmació inicial. A partir d'aquí, incorpora un altre element que subratlla el to burlesc de Lluís del Milà: el color del vestit era verd, cosa que propicia, mitjançant una estructura comparativa, una translació de sentit que intensifica l'efecte còmic del personatge: 'Todo tan verde que no vino nada maduro'.

L'ambigüitat aconseguida mitjançant aquests jocs de paraules, de significants i de significats ('vestido de monte o de mote'), aconsegueix caracteritzar subtilment aspectes menys visibles del personatge que tornaran a aparèixer a d'altres facècies posteriors. Ens semblaria que s'hi està confirmant allò que assenyalaven adés a *Il cortegiano*: «perché le cose estrinseche speso fan testimonio delle intrinseche». La comparació final conté un atac contundent al Joan Ferrandis d'Herèdia, que és amplificat per les cibles que Lluís del Milà recitarà tot seguit al diàleg.

4.6.2. SEGONA FACÈCIA: UN VESTIT DUBTÓS

A la segona facècia, Lluís del Milà ens descriu un nou vestit caricaturesc que Joan Ferrandis d'Herèdia va utilitzar per passejar i festejar amb les dames. La visió o el record del ja vist provoca el riure de tots els cortesans, ens ho assenjala el text amb la reiteració de les diverses formes del verb riure: 'reír, río, reído'. Però la descripció que se'ns dona és dubtosa a causa de la quantitat d'ambigüitats que s'hi estableixen. El

motiu principal és l'aparició de Joan Ferrandis amb un vestit curt i de color taronja ('sayete naranjado'). L'ambigüitat ve marcada ja des dels nivells lingüístics més inferiors: el morfològic, fixem-nos en la utilització dels sufixos diminutius: -ete (sayete) i -illa (tripilla) que s'intensifiquen amb les afirmacions «ser tan corto como viscaíno y tan estrecho como catalán»; el fonològic, la paronomàsia establerta entre 'trepilla' (guarniment que es col·loca als marges dels vestits) i 'tripilla' (el diminutiu de tripa); i el joc provocat entre 'tercioperro' i 'terciopelo', amb la reiteració de l'adjectiu 'negre'. Tots aquests recursos faciliten l'ambigüitat de la descripció i fan que el seu sentit apunti, de nou, aspectes que sobrepassen la senzilla descripció del físic. És un vestit força peculiar, qualificat per Lluís del Milà com a 'cuerasayo', és a dir, vestit de pell. Aquesta descripció és força coherent amb la feta anteriorment on els colors taronja i negre predominaven, a l'igual que en el cos humà. Potser, ens està dient que la descripció del vestit és senzillament la del mateix cos de Joan Ferrandis? En tot cas, podem afirmar que, certament, la seva manera de vestir cridava força l'atenció dels altres, tot provocant el riure. Tot això, seria possiblement el que li permetria indicar la niciesa o manca d'intel·ligència del personatge, afirmant que és curt i estret, (perquè de la lectura del text es desprèn el dubte: Ho és el vestit? Ho Ferrandis d'Herèdia? O bé, ho són tots dos alhora?).

4.6.3. TERCERA FACÈCIA: IMITANT UN MALLORQUÍ

En aquest tercera facècia, Joan Ferrandis torna a cridar l'atenció dels altres, ja que un dia, a mig matí, va assistir a la missa d'onze a mig vestir 'sin capa y con el sayo desabrochado', la cobla posterior ho diu amb aquesta expressió 'que en cuerpo y desabrochado'. El fet es justifica i resta perdonat perquè pretenia imitar un mallorquí que va intentar imposar aquest mal costum a València. El comportament de Ferrandis d'Herèdia provoca, novament, el riure de tots i el perdó de les dames. La imatge que se'ns dona del personatge torna a ser molt propera a les anteriors: poc intel·ligent o més aviat ignorant, poc conscient de les conseqüències que pot provocar el fet de no tenir la cura requerida, a l'hora d'actuar, del lloc, del moment i de les persones presents.

Tal i com he indicat abans, les tres finalitzen amb unes cobles de Lluís del Milà, relacionades amb el fet narrat, que ja apareixien a PB. Cal tenir-ho en compte que a EC són composicions que remetien al que s'ha explicat i que 'piquen' l'interlocutor. En cadascun dels casos, al PB o a l'EC, en reben resposta lírica o narrativa, mitjançant una cobla o una altra facècia, per part de Ferrandis d'Herèdia. Tot aquest joc és freqüent a les pràctiques cortesanes de l'època on es valoraven les disputes verbals, considerades el mitjà idoni per a demostrar la qualitat de la *iocunditas* (la capacitat de ser graciós) del cortesà. Concretament, tal i com he indicat anteriorment, un dels apartats del manuscrit del PB és encapçalat amb aquesta frase: «Las burlas passadas entre don Joan y don Luis del Milán». En tot aquest conjunt hi ha més aspectes temàtics i argumentals que després seran desenvolupats per EC i això fa que el manuscrit pugui esdevenir una peça clau per entendre les veritables intencions del Milà al seu diàleg. El fet que Lluís del Milà narri tot un conjunt de fets i afirmacions que sis anys abans ja estaven escrites, però utilitzant una forma literària força diferent, permet pensar en l'existència d'una determinada intenció fàcil de descobrir pels lectors del moment i que esdevé una peça força important per la comprensió de l'obra i del context literari i social on s'insereixen.

Cal tenir en compte alguns aspectes importants per a la comprensió de cadascuna de les composicions. En el primer poema, el tema és el color del nou vestit de Joan Fernández d'Herèdia i se'n fa un joc amb les paraules que indiquen, per llur contingut semàntic o per llur semblança fònica, una relació amb dos colors: el vermell ('pajel', 'grana') i el verd ('esperanza vana', 'verde'). Se'ns il·lustra amb un peix de color vermell ('pajel') i una variant d'aquest color ('grana'). Al segon cas, s'estableix un joc més simbòlic, el verd com a símbol de l'esperança i la utilització de 'vana' com a encara no madura, és a dir: verda. L'exemple més clar del joc entre significats i significants al poema és el de la paraula 'verderol' (ja utilitzada a la facècia corresponent). Per la seva grafia semblaria un derivat de verd ('verde'), però el significat ens parla d'un tipus de peix semblant al marisc. Així doncs, el color predominant és el vermell. Aquesta volguda i confusa al·lusió resta indicada al final del poema quan utilitza la paraula 'pescado', («que por verderol pescado») amb el doble sentit que ofereix com a participi passat (rep l'acció de pescar, és atrapat) i com a substantiu en juxtaposició a 'verderol'. Respecte als canvis que trobem entre una i altra versió del poema, assenyalo la del vers 6 on Lluís del Milà introdueix una referència al vestit 'trayendo turca de grana' i la dels versos 17 i 18 'dar razón alguna gente/ si lo verde os ha vestido/ o vos a él de accidente', en EC ja no es pregunta si el fet

de vestir-se de color verd ha estat accidental (com ho preguntava la composició de 1555) sinó que n'afirma una possible causa («dad razón a trovadores/ si de verde os sois vestido/ por ir verde en los amores») que anuncia un dels futurs atacs que els personatges d'EC adreçaran a Ferrandis d'Herèdia i que ell mateix il·lustrarà, confirmant-los.

Les versions que tenim del poema de la segona facècia són força diferents, tot i que mantenen trets comuns com són: el mot sobre el qual s'articula la composició 'cuera sayo', la semblança formal d'alguns versos 1-3 o la veu lírica 1^a persona que s'adreça a una 2a persona (en aquest cas, Lluís del Milà a Ferrandis d'Herèdia). Crec interessant l'afirmació dels dos versos finals del poema de l'any 55: «que de dentro ni de fuera/ no os podemos entender», que ens recorda algunes de les idees de IC de Castiglione i la manca d'adequació del nostre personatge al codi social.

Aquestes darreres idees són reiterades en la tercera composició del manuscrit, on se'ns fa un resum de la imitació d'alguns dels usos i dels costums d'un mallorquí per part de Ferrandis d'Herèdia. La variant més significativa és la del vers 5, si a la primera composició un personatge, Monsoriu, era qui informava al jo líric, a la segona és tot el poble qui s'ha alarmat per aquesta manera d'actuar. D'aquesta manera, les accions de Ferrandis tenen dimensió pública i social, això facilita la intensificació de la imatge incoherent d'aquest cortesà.

4.7. JOAN FERRANDIS - JERÒNIMA BENEITO: MATRIMONI DE FACÈCIA

Els personatges que conformen el matrimoni Joan Ferrandis i Jerònima Beneito sembla que són homònims al mateix escriptor Joan Ferrandis d'Herèdia i la seva muller Jerònima Beneyto Carrós Pardo de la Casta. No van tenir fills legítims¹⁵⁴. La ficció d'EC es nodreix d'aquests fets reals i, per tant, els presenta com a matrimoni. El personatge Ferrandis d'Herèdia és caracteritzat a través de la relació que té amb la seva esposa; el diàleg l'explica al llarg de les jornades, però són les facècies les que aconsegueixen presentar d'una manera més plàstica la seva situació. A EC, hi ha 5 narracions risibles que ens dibuixen un personatge força coherent amb tot allò que hem observat, tot i que ara el presenta en un aspecte de la seva vida més personal: la relació amb la seva muller.

Primera facècia: 1ª jornada D8r.

Dijo doña Jerónima, mujer de Joan Fernàndez: -Senyores, quin predicador de bulles falses és mon marit! No-n prengau ninguna, que totes les que ell predica porten a l'infern.

Respondióle su marido: -Mujer engañada vais, que poco ha me apareció una mujer que murió de amores de su marido, y díjome que era salvada por haber tomado una bulla que yo preíco. Y es que ninguna mujer se puede salvar si no muere de amores de su marido.

Dijo doña Jerónima su mujer: -De tal marit com vos, ¿qui pot morir de amors? Que ja us diuen Joan farcer, puix farces feu de la muller.

La reina rió mucho y dijo: -Doña Jerónima 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.

Segona facècia: 3ª jornada M3r-v.

Dijo Joan Fernàndez: -Don Luis Milán, mucho querría saber cómo se ha de reír para alabar o para reprender. Que yo nunca he oído, ni visto, risas que hablen sino agora.

Respondió don Luis Milán: -Señor Joan Fernàndez, razón sería, que me huviésedes

154 Veure Cerdá y Rico (1778).

Torralva, José M. & Martí, Francisco (1883).

entendido, las risas que me habéis hecho hacer muchas veces. Que por responder a lo que me habéis preguntado, contaré lo que a muchos cavalleros y a mí nos contastes en el Real, delante de su Excelencia. Y dijistes que viniendo muy tarde a dormir, pasada media noche, os desnudastes solo por no ser sentido. Despertó vuestra mujer, muy brava y celosa, riñéndoos mucho, y cómo le sobrase la razón, a vos os faltava para responderle, y siempre callando os acostastes. Y ella de muy enojada, dándoos empuxones os trajo hasta la orilla al despeñadero. Y como vos os vistes tan apretado, porque no os derribase de su cama, dijístesnos que le tirastes una pua y ella os dijo: Vade retro Sathanás, que mi marido no era tan sucio.

Y huyendo de la cama, y vos tras ella, le respondistes: Mujer, no soy Satanás, sino puerco espín, que cuando le aprietan tira púas.

Y preguntándome el Duque qué me había parecido del cuento, yo le respondí:

-Señor, preguntadlo a mi risa.

Y él me dijo: -¿Qué las risas hablan?.

Yo le dije: -Cuando el reír es con zuño y gesto de menosprecio, entonces es reprender. Y el sonreír con gesto amoroso, es alabar. (Que harto hablan las risas que descubren a los ánimos lo que sienten). Si Joan Fernández me cree, antes se dejará despeñar de la cama, que hacer más el puerco spín.

Dijo Joan Fernàndez: -Bien será mudar de nuevas, porque mi mujer se ha parado colorada y está corrida. Yo le he hecho del ojo que dissimule y no sé si lo hará.

Respondió la señora doña Jerónima: -No cumple hacerme del ojo, ni del dedo, que calle; pues no os para disimular lo que es mal disimularlo. Que sufrir la mujer al marido no ha de ser para que la tenga en poco como vos hacéis. Que a su Excelencia quiero pedir justicia de vos, que os mande no saquéis cuentos sobre mí.

Dijo Joan Fernàndez: -Mujer, mirad lo que decís que nunca saque cuentos sobre vos, que siempre queréis que yo sté debajo y a vuestro mando. Que yo no he casado con mujer sino con hombre. Y así cuando las damas me preguntan: ¿Qué hace doña Jerónima, vuestra mujer?. Yo les digo: Señoras, no se puede vivir con don Jerónimo, mi marido, que yo soy la mujer, pues ella no lo quiere ser.

Respondió la señora doña Jerónima: -Si yo no hiciese el hombre, ninguna mujer ternía segura en casa de vos. Y a tal marido, tal mujer.

Dijo la Reina: -Doña Jerónima, reír me habéis hecho de buena gana. Amostrarme cómo haré el hombre, pues vuestro marido ha mostrado al Duque, mi señor, a ir tras las de su casa. Respondió el Duque: -Vuestra Alteza es tan celosa que a mí me ha

hecho celoso, y por esto voy tanto tras sus damas para guardarlas. Dijo Joan Fernández: -De la boca me lo quitó vuestra Excelencia, que eso mismo le querría decir a doña Jerónima mi mujer.

Tercera facècia: 3ª jornada N2v.

Dijo Joan Fernández: -Si mi mujer no quisiese ser el marido, ternía libertad de irme a probar en esta aventura. Que tan hombre me hallo para pelear con hombres, como mujer para resistir a mi mujer. Y si alcanzase la hermosura, **no la querría sino para que una dama no dijese una mentira de celos, porque se ha dado a entender que ando tras una camarera suya. Y cuando paso por su puerta a hora de vueltas, arremete a su criada, y dándole pelliscos le dice: ¡Toma porque te festeja don feo!. Y su criada le dice: ¡No es sino don hermoso! ¡No es sino feo! ¡No es sino hermoso...!** Alborotan toda casa hasta que las departen.

Y si alcanzase la sabiduría, **no la emplearía sino para saber cuando andan de veras, o de burlas, los amores de esta criada de la dama de los pelliscos. Diciendo yo por un agujero que le hablo: Decidme, por vuestra vida, ¿andáis conmigo de burlas o de veras?. Y respóndeme: Un día de burlas y otro de veras, porque veáis quién son las mujeres.**

Y si alcanzase 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 moza aragonesa, y dícame, cuando conmigo se enoja: ¡Andad para porfiado!. Yo le digo: No soy sino venturoso en haberos alcanzado. Y ella me dice: No sois sino porfioso, que nunca me fuistes agradoso. Yo dígole: ¡Andad para moza! Y ella me dice: ¡Andad para viejo! Yo le digo: Troquemos, si pensáis que os he enojado. Y respóndeme: Ya he trocado. (Que bien troca quien mejora).**

Quarta facècia: 6ª jornada V4r.

Joan Fernández sospiró y su mujer le dijo: -Vos me par que sou lo que anava venent sospirs per València. Y él respondió: -Yo no los vendí, mas ellos me vendieron cuando os vi. Díjole ella: -¿I per què os han venut? ¿Per què jo us compri mercat per a mal marit? Dijo él: -No por eso sino porque había de mercar brava mujer para sospirar. Que pensando que fuérades una maya, sois una desmaya, que siempre desmayo de vuestra mala condición que hierbas son. **Que al médico moro fui que me sanase y**

para sanar me hizo estar en su casa ocho días acostado en una cama, llena de hierbas de montaña y algunas de ellas punchaban, que me hacían dar voces. Y el moro decía: Sufrís hierbas en vuestra casa para matar, ¿y no sufriréis para sanar? Yo diciendo no sufriré y él que sí, yo que no, salvéme de él, como de vuesa merced, haciendo el puerco spín.

Dijo su mujer: -Don Loís Milà, llançau de ací aquest porc espí, o feu-lo callar a mots, que sols vos lo emboçau quant los dos vos motejau. Y don Luis respondió: -Para hacerle yo callar a su fumeto será con este SONETO

«Para mi bien y por mi mal os veo...».

Cinquena facècia: 6º jornada d5r.

El canonge.

-Yo só content, si vos acabau amb la señora doña Jerónima, vostra muller, que minge de mi. Que los cavallers que fan lo donós, amb cobles i cuentos i gistes, de tan poca vergonya com vos feu, tots paren en ser alcavots de ses mullers. Sino digau lo cuento del porc espí i lo de l'armat, que molt a costa vostra i d'ella fereu.

Joan Fernández.

Mira qué tacha que teniendo bandos mi mujer conmigo, me armase yo. Y estando tras una puerta de una cámara, armado y desnudo, entró en busca mía diciendo : ¿A dónde es este traidor de mi marido? Yo le dije: Hele aquí cómo os espera. Y ella dio voces diciendo: ¡Dones, correu, que mon marit es tornat orat! Yo díjele: Mira cuán endiablada y brava sois, que tengo de ir por casa siempre armado, para valerme con vos. Y ella tomose a reír y dijome: Axò us val, que jo us haguera mort, si us trobara desarmat. Y hecimos paz.

El canonge.

Lo mal no està en fer-ho, sinó en dir-ho, que bé sé que les dones braves lo marit ben armat les amansa i a voltes no hi basta, que hi ha menester algun companyo, que si m'hi portau a mi, jo us posaré tanta pau en vostra casa que li poran dir lo templum pacis, com lo dels romans.

He presentat aquestes cinc facècies (assenyalades en negreta) acompanyades del seu context narratiu, per tal de facilitar la comprensió dels textos i de la seva funció en la caracterització dels dos personatges protagonistes com a matrimoni. En totes elles hi ha una sèrie de mecanismes narratius que faciliten la interpretació de la seva funció a l'obra:

presentar el cortesà ideal a la cort dels ducs de Calàbria, Lluís del Milà, i el seu antimodel, Joan Ferrandis. Gran part de les facècies són narrades pel mateix protagonista; excepte la 2a que és citada per Lluís del Milà que, a manera d'advertiment, s'adreça a Ferrandis per recordar-li que algunes de les històries que explica sobre les seves relacions matrimonials no són adequades per ser relatades en públic. Uns altres personatges l'avisen sobre aquest defecte: la mateixa Jerònima Beneyto, «no saquéis cuentos sobre mí», (M4r); el canonge Ster (un dels patges de la cort fictícia del diàleg) «que los cavallers que fan lo donós, amb cobles i cuentos i gistes, de tan poca vergonya com vos feu, tots paren en ser alcavots de ses mullers», (d5r) i, fins i tot, el seu amic Francesc Fenollet li retreu la manca de delicadesa amb la seva muller quan demana al Duc, «Señor Duque, si Joan Fernández nos ha de hacer envidiosos diciendo donaires, no consienta que los diga a costa de la señora doña Jerónima, su mujer...», (Q3r).

En tractar el tret narratiu característic d'aquest grup de facècies, no podem deixar de recordar la preceptiva de l'època, a fi de poder reinterpretar-ne el seu abast. Així doncs, tornem a la *Lezione sopra il comporre delle novelle* de Francesco Bonciani, on s'intenten establir les característiques de les novel·les risibles (entre les quals hi podem incloure les facècies) a partir de la poètica aristotèlica sobre la tragèdia i la comèdia. Cal que tinguem en compte què es diu sobre el tipus de personatge més adequat per a la novel·la risible, que és idèntic al de la comèdia:

*Dice con entera claridad que la acción ridícula es necesaria en la comedia; y al declarar quiénes son los peores –pues la comedia es la imitación de los peores– precisa que no tienen que ser de ese tipo de hombres que pueden llamarse de mala vida y condición; y nos revela cómo deben ser con estas palabras, «porque parte de lo feo es lo ridículo», casi como si dijera que han de ser necios y que han de hacer obras de una fealdad tal que sea motivo de risa.*¹⁵⁵

*Como la acción debe ser burlesca, y como no hay burla sin que alguien quede burlado y sin que este, al dejarse engañar, cometa un error risible, diremos que la obra de la persona que nos induce a reír es la que la novela deben imitar.*¹⁵⁶

155 Vega Ramos (1993, 116:117).

156 Vega Ramos (1993, 118).

És aquell tipus de personatge, ni molt superior ni molt inferior, que afavoreix el riure dels altres amb les accions motivades per algun tipus de *turpitud animi* (la ignorància, la niciesia). I és aquí on cal recordar la definició de novel·la que el mateix Bonciani elabora:

*La Lección de Bonciani define la novella como la imitación de una acción completa, mala, según lo ridículo, de razonable extensión, en prosa y que, mediante la narración, produce deleite.*¹⁵⁷

Aquesta definició s'adequa perfectament a la mena de narracions que apareixen a EC, però hi ha un element important que les revaloritza i és el fet que el protagonista s'identifiqui en aquestes narracions amb el narrador i, alhora, formi part del context literari d'aquell moment. Això facilita que el personatge arribi a ser força versemblant. El mateix protagonista d'aquestes accions nècies i ridícules narrades a les facècies és qui les conta als altres i són reportades al lector en el present narratiu pel propi protagonista o en el passat narratiu mitjançant el record d'un altre personatge (un exemple és la facècia recordada per Lluís del Milà, 3a jornada M 3r-v).

Tot aquest conjunt de mecanismes narratius acaben dibuixant un personatge complet, allò que veiem d'ell no és tan sols l'opinió d'un dels personatges del diàleg, com podíem sospitar al primer grup de narracions que hem treballat (on Lluís del Milà se'n riu de la seva manera de vestir), sinó que les nostres intuïcions i imatges del personatge queden ratificades per les seves pròpies paraules i per les seves accions. Però, quin objectiu persegueix aquest joc narratiu?

Cal recordar una altra de les definicions sobre la novel·la que apunta Bonciani:

*La novela imita principalmente la acción de la persona engañada, puesto que el que hace la burla, generalmente por medio de la astucia, mueve las gentes a risa no de sí, sino de los burlados.*¹⁵⁸

Aquestes paraules semblarien fer sentit en el grup de narracions on el personatge Lluís del Milà representaria el personatge enginyós que presenta els comportaments ridículs de Ferrandis d'Herèdia, tot provocant el riure dels oients de les seves històries.

157 Vega Ramos (1993, 81).

158 Vega Ramos (1993, 118).

El segon grup narracions ens fa avançar un pas més en el coneixement de Joan Ferrandis d'Herèdia, ja que objectivitzava les conclusions que n'havien extret de les facècies del primer grup. El mateix Herèdia es caracteritza, presentant-se com a personatge ignorant i desconixedor de les veritables conseqüències dels seus actes i de les seves paraules. Aquesta falta (*turpitud animi*) és la que provoca el seu propi engany, fent d'ell el personatge adient per a la novel·la risible.

Fins aquí hem treballat dos nivells de la narració: el del diàleg (que anomenarem nivell 2), on situem el narrador del diàleg (Lluís del Milà) i els seus personatges; i el de la facècia (nivell 3), on trobem els seus narradors i els personatges de la facècia (que en aquest cas coincideix amb els personatges del nivell 2). Però ens resta un nivell més, que caldria tenir en compte, és el que ens situa fora de la ficció (nivell 1), el de l'autor. I, en aquest cas, no podem deixar de recordar que l'autor del diàleg és un escriptor amb nom homònim al personatge Lluís del Milà. No sabem si la caracterització d'aquest personatge respon o no a la real, però en tot cas és ell qui presenta Joan Ferrandis d'Herèdia tal i com estem descobrint al llarg d'aquest treball. Per tant, en darrer terme, és ell qui aconsegueix fixar els ulls dels lectors en un personatge ridícul i ignorant, que té el nom homònim del poeta i dramaturg Joan Ferrandis d'Herèdia. Tot això, facilita la confusió del lector; ja que, Lluís del Milà aconsegueix crear una imatge d'Herèdia que, amb tota seguretat, és falsa i posseeix un caràcter intencionat. Bonciani ho assenyala al seu tractat:

*Por otra parte, si utilizaran nombres de hombres verdaderos, de los que han de burlarse para suscitar la risa, esta composición no se distinguiría de aquella antigua que se destinaba a la acusación y el vituperio.*¹⁵⁹

Aquests efectes no són explícits a l'obra, ja que l'autor aconsegueix amagar-se com a narrador i intensificar la caracterització ridícula de Ferrandis d'Herèdia, quan cedeix la veu narrativa al mateix personatge.

En aquest grup de facècies resta palesa quina és la causa de l'engany del personatge de la narració: la ignorància de Ferrandis d'Herèdia (això que hem anomenat *turpitud animi*). Però, ineludiblement, hem de tenir en compte el nivell narratiu superior del diàleg i el seu corresponent narrador, Lluís del Milà. Novament, ell és el motivador de tot aquest joc confús i qui aconsegueix, 'moure la gent' (els personatges i els lectors) a riure's de

159 Vega Ramos (1993, 125:126).

Ferrandis d'Herèdia. En aquestes sis narracions apareixen diferents imatges de Joan Ferrandis d'Herèdia que completen la imatge dibuixada anteriorment. No hem d'oblidar que el nostre personatge és un cortesà de la cort dels virreis de València als anys 30, per tant, teòricament la seva imatge no hauria de desdir la corresponent a la classe social a la qual pertany. El títol de l'obra indica la seva intenció de mostrar-nos qui és i com és el bon cortesà. Si tenim en compte els errors de Ferrandis d'Herèdia podríem apropar-nos a aquesta segona formulació: en ell descobrim allò que no ha de fer el bon cortesà. El manual de l'època que ens possibilita la teoria és el diàleg de Castiglione *Il cortegiano* i el material que ens il·lustra amb les accions equivocades de l'antimodel cortesà són les facècies sobre Joan Ferrandis d'Herèdia a EC de Lluís del Milà.

4.8. IGNORÀNCIA VERBAL DE JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA

Una altra de les característiques que podríem assenyalar com a significativa de les facècies és la imatge de mentider i groller que un bon grup de facècies donen del personatge. Són afirmacions que apareixen sota diferents mots i imatges i són protagonitzades pel matrimoni Ferrandis –Beneito. En parlarem tot seguit. No perdrem de vista la gramàtica del bon cortesà de Castiglione, imatge coneguda pels contemporanis de l'època, i que Joan Ferrandis d'Herèdia sembla violar insistentment amb la seva conducta. Una de les fites que havia d'aconseguir el bon cortesà, valent-se de la pròpia natura i de l'art, era la d'arribar a ser un home faceciós, en paraules dels personatges d'IC:

Sepa con buena dulzura hacer que huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin jamás ser pesado, sea gustoso para los que lo hubiere de ser. (Llibre II, 41).

I tot això, es podia aconseguir, tenint en compte el que calia evitar:

Se hallan muchos que por ser demasiadamente grandes habladores, pasan el término que conviene y quedan groseros y fríos; porque no tienen respeto a la calidad de aquel con quien hablan, ni al lugar donde se hallan, ni al tiempo, ni a su propia autoridad, ni a la templanza que ellos mismos debían guardar. (Llibre II, 42).

Él no ha de hacer reír siempre ni ha de burlar desatentadamente, como hacen los necios y los locos y los truhanes. (Llibre II, 46).

Debemos guardarnos con todas nuestras fuerzas, o contando o remedando algo, de parecer truhanes o chocarreros o hombres de los que hacen reír con sus necedades o locuras. (Llibre II, 57).

A partir d'aquest marc teòric ens fixarem en les facècies que Joan Ferrandis conta d'ell mateix. Al llarg de totes les narracions hi ha una sèrie de notes comunes que qualifiquen la conducta del personatge de mentidera i grollera. En aquest cas, crec que els dos aspectes tenen un causa comuna en Joan Ferrandis: la seva ignorància verbal.

El primer aspecte apareix a les facècies assenyalades amb els números 2 i 5 de l'apartat anterior 4.7, on Ferrandis explica què li va passar amb la seva muller una nit al llit,

després d'arribar tard «pasada la media noche». No puc deixar de recordar un paràgraf d'IC on misser Federic ens parla del llit com a lloc significatiu per mesurar la qualitat de la relació en un matrimoni:

Acaece que en la cama, la cual debería ser lugar de concordia y de amor, siembra la maldita furia infernal del diablo su ponzoña, de la cual después nacen las rencillas, las sospechas y las espinas del triste aborrecimiento que atormentan aquellas cuitadas almas atadas cruelmente con la recia cadena que quebrar no se puede hasta la muerte. (Llibre III, 56).

Certament, no serà lloc de unió, perquè el personatge pateix una 'incontinència crònica' i la seva dona s'enfada pel seu retard. Ferrandis se'n surt de la situació tirant-li una pua, tal i com ens diu el text. I aquí el terme és utilitzat amb diversos significats. El més literal, inexistent en aquest context, és el de 'punxa' (hi parla d'un metafòric 'puerco espín'), però de nou els jocs entre significants i significats es desencadenen i donen pas a d'altres al·lusions, segons el context i les paraules que hi apareixen. Així doncs, podem parlar d'altres significats com a 'ventositat' (apareix quan la seva dona li diu que el seu marit no era tan brut) i, tenint en compte tota la narració, es podria interpretar una imatge sobre què és la veritable brutícia del personatge: la seva manera de parlar. En aquest punt caldria recordar les paraules de misser Bernardo a IC:

Parecen asimismo muy mal los deshonestos y sucios en su hablar y, estando con mujeres no les tiene ningún acatamiento en cuanto dicen; antes de ninguna cosa muestran gustar tanto como de hacellas parar coloradas, diciéndoles mil deshonestidades. Y sobre esto andan muy desenvueltos y andan buscando gracias y agudezas. (Llibre II, 68).

Crec que Lluís del Milà ens està assenyalant enginyosament com és contravinguda aquesta teoria per Ferrandis. En les poesies atorgades al Milà a les *Obres* de Ferrandis d'Herèdia de 1555, ja n'hi ha de referències a aquesta fretura del nostre personatge, en tots els aspectes explicats, tal i com he presentat al capítol 2.

En aquest conjunt de facècies, Jerònima Beneyto apareix caracteritzada amb aquestes paraules (ens fixem en les narracions i en el seu context): 'brava mujer', 'desmaya', 'brava y celosa', una dona que sembla 'el marido', 'desmaya', 'de mala condición',

‘dones braves’, ‘endiablada y brava’...¹⁶⁰. Aquestes qualificacions queden justificades amb el tercer grup de facècies que veurem tot seguit. La paciència i resignació de Jerònima confirmen la imatge esbojarrada del nostre personatge i el fan encara menys apte per la denominació de bon cortesà. El retrat que fa Lluís del Milà de la dona de Ferrandis s’assembla al d’aquelles fèmines descrites per mísser Federico a *Il cortegiano*, que en la literatura popular de la Península van rebre el nom de ‘malmaridades’ o ‘malcasadas’:

Porque muchas dellas se hallan poco amadas y muy maltratadas de sus maridos sin ninguna causa. Y por cierto es muy gran maldad la dellos, que ningún empacho tengan de hacelles a cada paso mil desabrimientos o con andar envueltos con otras mujeres o con hacelles cuantos pesares en el mundo pueden. (Llibre III, 56)

Però, Jerònima Beneyto mostra un tarannà fort i valent davant un marit força tarambana. De fet, quan Ferrandis es queixa del caràcter homenívol de la seva dona, la resposta de Jerònima ens manifesta el tarannà faldiller del seu marit, a causa de les seves constants aventures amoroses¹⁶¹.

A la facècia número 6 de l’apartat anterior ens presenta el final feliç de les dues facècies esmentades: la 2 i la 5. És una narració certament graciosa i, fins i tot, podríem dir divertida; ens narra el joc que estableix Ferrandis d’Herèdia amb la seva esposa i que comporta la reconciliació final amb ella. L’ambigüitat del fet ve donada per dos termes que caracteritzen la descripció de Joan Ferrandis en aquesta narració: ‘armado y desnudo’. De nou, trobem paraules amb significats que hem d’adequar al context. L’aparent paradoxa d’aquests dos termes coordinats restaria dissolta si entenem l’adjectiu ‘armado’ amb un sentit eròtic, relacionat amb el significat d’anar proveït o equipat d’armes ofensives o defensives, a punt de disparar. Jerònima Beneyto sembla divertir-se amb els estirabots del seu marit i s’hi reconcilia. Mitjançant aquesta facècia, Lluís del Milà aconsegueix allunyar Jerònima Beneyto de la nostra compassió i situar-la dins el món còmic del seu marit. Això possibilitarà mantenir els dos personatges dins l’estatus

160 Qualificatius sobe Jerònima Beneito que ja apareixien al 2n pròleg de LV i que he reportat al punt 2.3.1 d’aquest treball.

161 Aquesta afirmació de Jerònima Beneito a EC il·lustra el seu tarannà enfront el comportament del seu marit: «Respondió la señora doña Jerónima:-Si yo no hiciese el hombre, ninguna mujer ternía segura casa de vos y a tal marido tal mujer». (M4r-v)

necessari per formar part dels tipus propis de la novel·la risible, recordem que els personatges no havien de ser ni els més virtuosos ni els més depravats, sinó els semblants (i en el cas de Jerònima Beneyto podríem dir versemblant)¹⁶². Tot i que no hem d'oblidar que el fet de tenir noms propis allunya els personatges del que seria la novel·la risible (en el nostre cas, facècia) tal i com la presenten els tractats teòrics.

El personatge canonge Ster suggereix a Joan Ferrandis d'Herèdia alguns aspectes que hauria de considerar en la seva actuació i especialment, en les seves paraules: «Que los cavallers que fan lo donós, amb cobles i cuentos i gistes, de tan poca vergonya com vos feu, tots paren en ser alcavots de ses muller»; «Lo mal no està en fer-ho, sinó en dir-ho». Aquestes indicacions ens recorden, de nou, la preceptiva formulada a IC, però la darrera afirmació ens n'allunya, ja que es preocupa només de la imatge externa del que es vol demostrar, però sense afectar el canvi de costums.

Per finalitzar aquest apartat, fixem-nos en les facècies número 1 i 4. Són una mostra d'una nova qualitat del personatge en el seu ús de la llengua. La primera facècia és extremadament breu, Joan Ferrandis conta a Jerònima l'aparició *postmortem* d'una dona que li agraija els seus consells en l'amor. La resposta de la seva dona és contundent i nega cap tipus de magisteri en aquests afers; alhora, ens fa saber d'un malnom de Joan Ferrandis, a causa de les farses que fa sobre les dones: 'Joan farcer'. Aquest adjectiu té diferents accepcions de significat: la més literal, històries fingides i mentides (potser les que ja està contant a EC); i la següent, tindria un caràcter més històrico-literari, ens recordaria la comèdia (sinònim de farsa) de Joan Ferrandis d'Herèdia *La vesita* (1524/25). De fet, estem veient com al pròleg a la segona representació d'aquesta obra apareixen elements que podem reconèixer a les facècies que estem treballant, en relació a les baralles matrimonials entre Beneito i Ferrandis¹⁶³. També cal tenir en compte l'argument de la comèdia: el retrat d'un dels vicis característics de les dames valencianes, 'el negre visitar'¹⁶⁴. Els dos significats apunten al seu caràcter de contista i mentider, en referència especialment a les dames.

Si fins aquí és tan sols un retret de la seva dona, a la facècia 4 trobem un primer exemple de la veracitat d'aquesta afirmació en paraules de Ferrandis d'Herèdia. En realitat, són

162 Vega Ramos (1993:115-116).

163 Solervicens (1997:170).

164 Solervicens (1999: 67-68).

tres històries que posseeixen certa unitat, tant en el seu significat com en la seva estructura¹⁶⁵ formada a partir d'una enumeració d'oracions condicionals. Cadascuna d'elles és encapaçalada mitjançant la tematització de la pròtasi, diferent en cada cas, i que fa referència a realitats desitjades pel personatge: «Y si alcançasse la hermosura...», «Y si alcançasse la sabiduría...», «Y si alcançasse la ventura...». A continuació, trobem les apòdosis on se situen les corresponents facècies, completant les fòrmules introductòries. El caràcter mentider i farcer de Joan Ferrandis d'Herèdia acaba essent dibuixat en aquestes narracions: en la primera dóna a entendre que les sospites de la seva dona, pel que fa a la seva infidelitat, són errònies «una dama no dijese una mentira de celos, porque se ha dado a entender que ando tras una camarera suya»; però sobtadament, les dues narracions posteriors acaben confirmant les sospites de la senyora. En el primer cas, ens diu que si aconseguís la saviesa la utilitzaria per saber si veritablement aquesta minyona l'estima i, en el segon, ens parla de la seva relació amb una dona aragonesa, a la qual anomena 'moza' (ço és, dona que manté tracte il·legítim amb algun home).

Així doncs, crec que queda justificat el títol d'aquest apartat: Joan Ferrandis no sap fer un bon ús de la paraula. Se'ns presenta a semblança dels personatges que són sistemàticament rebutjats als manuals cortesans de l'època, perquè, sense adonar-se, pensant ser graciós i divertit, dóna la imatge antagònica, més pròpia dels bufons i dels bergants.

165 Aquest tipus d'estructura és utilitzada, en aquest mateix context narratiu, per Dídac Lladró abans de la intervenció de Ferrandis i, després, per Lluís del Milà.

4.9. RELACIONES EXTRAMATRIMONIALES DE JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA

Aquest conjunt de facècies, que il·lustren la vida extramatrimonial de Ferrandis d'Herèdia a EC, complementen el que hem treballat respecte a les relacions amb la seva muller Jerònima Beneito i, alhora, la caracterització que s'hi està donant d'ell. En tractar aquesta temàtica, podem tenir en compte 6 facècies. Els narradors de cadascuna d'elles són: Dídac Lladró (3), Lluís del Milà (1), Jerònima Beneyto (1) i Joan Ferrandis d'Herèdia (1)

Primera facècia: 2^a jornada F2 r/v-F3r.

Dijo don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, yo os agradezco, pues no me habéis dicho colmenero, que vuestra lengua lo quería decir, y vuestro seso no lo sufrió por ser tan sabido como donoso. Pues en vos se ve cuanto bien parece este dicho:

Primero debe venir

al seso, que no a la boca,

la palabra pues nos toca

para dar muerte o vivir.

Y pues me hicistes colmena yo os haré de ella 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 sois tragaversos, empezad a comer estos dos que dicen así:

A fin de bien, diré muchas verdades

que muchos van por esto sospirando.

Quiero decir, que yo diré las verdades a los penados amadores, para que sepan guardarse de las mentiras que se dan a entender, confiándose mucho para seguir lo que les hace sospirar, como a Joan Fernández cada día le sigue. Que se confía merescer en dejarse engañar de una tercera, que le da a entender ser verdades las mentiras que le dice para engañarle y no la quiere creer de las verdades para desengañarle, como oiréis en este cuento que os diré.

Una tercera de don Joan Fernández emprendió de meterle en casa, diciéndole que su señora lo sabía y no era verdad. Y encerrólo en un gallinero, dándole a entender que era el más seguro lugar para no ser descubierto. Y que cantase alguna vez haciendo el gallo, que su señora subiría a esta señal. Y como él un día cantase, la señora dijo: ¿De dónde nos ha venido este gallo que nos canta en casa?. Y la criada le respondió: No lo sé, suba vuestra merced arriba y vello ha. Y como las dos subiesen, y la señora viese a Joan Fernández en el gallinero, díjole: ¿Quién sois vos

que estáis ahí?. Respondióle: Señora, soy el gallo de la pasión. Y la señora se fue riendo y él se quedó hasta la noche, que la criada lo echó de allí, lleno de piojos de gallinas.

Segona facècia: 3ª jornada. M4r/v.

*Dijo la Reina: -Doña Jerónima, reír me habéis hecho de buena gana. Amostrarme cómo haré el hombre, pues vuestro marido ha mostrado al Duque, mi señor, a ir tras las de su casa. Respondió el Duque: -Vuestra Alteza es tan celosa que a mí me ha hecho celoso y por esto voy tanto tras sus damas, para guardallas. Dijo Joan Fernández: -De la boca me lo quitó vuestra Excellencia, que eso mismo le quería decir a doña Jerónima, mi mujer. Respondió la señora doña Jerónima: -**¿Qué le parece a Vuestra Alteza? ¿Qué buen médico y apotecario son? Mejor visitan las sanas de casa que las enfermas. Que yo stando enferma poco ha, halló al mío mi hermana, vestido como a médico, tentando el pulso a una criada mía y díjole: Hermano, ¿qué es eso que hacéis? Y él respondió: Señora, no soy quien pensáis, que el médico de casa soy.***

Tercera facècia: 5ª jornada S3r/v.

Dijo don Diego: -Mucho stáis gallardo Joan, mucho stáis gallardo; y no sé de qué, pues cuando fuistes a la Corte, lo menos que parecistes fue de lo que más os confiáis. (Que la ocasión muestra al varón). Como dice este mote:

*Nadie se confie, no,
hasta ver donde allego
que no stá en el parecello
sino en el sello.*

Y porque no es bien disimular lo que no se debe, responderé a vuestros donaires, pues van por los aires cantado:

*Mi gavilán señora
por los aires bola.*

Y él no vuela de noche, como murciélago, cazando moscas de ramo, que son rameras. Perdonad que romeras quise decir, que Joan Fernández es romero en

amores, que el otro día le cantaba la cortesana de su corte, doña Antona de don Antón de Vilaragud y de Heredia:

*Romerico tú que vienes de donde serrana stá,
di cómo de amor te va.*

Y no os maravilléis si me he destemplado con vos en sacar vuestras romeras, pues también os destemplastes con don Luis Milán y conmigo, apodándonos a monos, que es un género de malicias, que dan un bofetón con un perdón, como en este dicho dice:

*Al juego del abejón
paresce él muy mal burlar.
Perdón piden para dar
un bofetón.*

Quarta facècia: 6ª jornada X8v-Y1r.

Dijo don Diego: -Joan Fernández, este soneto os va cantando

*Joan arte, Joan arte,
buen cavallero probado,
acordársete debería
de aquel buen tiempo pasado,
de lo que pasó por vos, que diciendo muchas veces «¡Spejo mío, spejo mío!» a una cara de luna de fuego que vos serviades, que pensando que la motejábades, se enfadó tanto de esta frialdad que os dijo: No me lo digáis más que me enojáis.
Y estando un día enrubiándose los cabellos en su terrado y vos escondido en un gallinero de su casa, hicistes el gallo porque se volviese a miraros y en veros le dijistes: Spejo mío. Y ella os le tiró a la cara diciendo: A quien no pensando enoja volverle la hoja.*

Cinquena facècia: 6ª jornada Y2v- Y3r.

Dijo don Luis Milán: -Pues Joan Fernández se ha vengado oigan si querrán oír otro:

SONETO 56

*Quién osaría, por mucho que osase
tener tal ser, de ser atrevido*

*probarle con vos a brazo partido,
sino fuese ya que desvariase.*

*Si mi loquear en esto parase,
pues fuese por vos su seso perdido,
merecería lo que es merecido
quien hizo al loco que le perdonase.*

*A ley de razón, si stoy loqueando
pues vos lo causáis, yo soy desculpado,
que no tiene ser quién es para poco.*

*Si loco con vos me viese luchando,
debería de ser de vos perdonado,
que no es buen amor si no es amor loco.*

Dijo don Diego: -Este soneto hará saber a quien no sabe unos requiebros lirianos que en Liria dijo el señor Joan Fernández y son estos. Hallose en una vesita de una partera liriana, que le tenía hecho un liriano de amores, y díjole este soneto que había amprado a don Luis Milán. Y en haberlo dicho, desampararon las mujeres la vesita, pensando que quisiese luchar con alguna de ellas, que de todas iba servidor a jornadas. Y él fue tras ellas diciendo:

***No le huyáis al loco de amor,
si es buen luchador.***

Sisena facècia: 6ª jornada Y4r.

Dijo la señora doña Leonor Guálvez: -Por no haber ya ningún Leandro, no se halla Hero alguna. Respondió Joan Fernández: -Esta casta de enamorados yo la he conservado hasta agora, que no ha mucho que estava yo hecho un Leandro, medio muerto de amores al pie de una torre y no faltó una Hero, que pensando que yo staba muerto, se quiso echar si yo no echara de presto un suspiro que la detuvo. Que no se echó de la torre abajo por mí y dijo:

*A no sospirar mi Leandro,
yo me desesperanba como Hero.*

Dijo don Luis Milán: -Nunca fuera cavallero de damas tan bien querido como fue Joan Leandro de una Hero que no ha sido. Y no porque no se hallan Heros y Leandros, más no se hallará Leandro en tal Joan. Que sus amores flojos van, pues que no osaría nadar por aquel brazo de mar que a nado le pasava Leandro cuando nadava una legua por la mar para su Hero hallegar.

Les narracions de Dídac Lladró i Lluís del Milà presenten Joan Ferrandis d'Herèdia i les seves dissortades relacions amb les dones. Així ens ho assenyalen les narracions 1, 3, 4 i 5. Podem destacar diferents característiques en aquest primer grup que pertocuen, especialment, al tipus de personatges femenins i a la caracterització del personatge Ferrandis d'Herèdia.

Els personatges femenins que apareixen en aquestes facècies són l'antítesi de la dama de cort, segons les preceptives del moment: pertanyen al món de l'alcavoteria i de la prostitució (es parla de 'tercera', 'rameras', 'cortesana de su corte', 'partera', 'criada'...) o són personatges poc atractius físicament ('cara de luna de fuego'). La relació amb aquest tipus de dones no afavoreix una imatge gaire positiva del personatge. En totes elles, s'insisteix en una caracterització de Joan Ferrandis d'Herèdia coherent amb el que hem analitzat en els punts anteriors: és un personatge enganyat constantment per la seva pròpia ignorància, la qual no li permet adonar-se de la realitat (facècies 4 i 5); o pels altres, que s'aprofiten d'aquesta manca de clarividència per a riure-se'n d'ell (és el cas de les facècies números 1 i 3).

En el primer cas (facècies 4 i 5), Joan Ferrandis rep el rebuig de les dones a causa de les equivocacions que comet quan intenta galantejar amb elles, en les dues ocasions reincideix en l'error. Aquest fet reforça la seva incapacitat d'adonar-se de l'equivocació que ha comès. S'adreça a les dones inadecuadament, sense fer un ús racional i coherent de les seves paraules. En tots dos exemples, intenta afalagar les dones amb paraules o poesies, però ho fa de manera inapropiada i això provoca el rebuig del públic femení. La causa de l'equivocació la podem trobar en les afirmacions que se li atribueixen: a la facècia (1), 'tragaverso', i a la (5), «díjole este soneto que havia amprado a don Luis Milán». En tot cas, les amonestacions per part dels altres personatges són constants al llarg del diàleg, una mostra d'això és el motiu que a la facècia (1) li dedica Lluís del Milà:

«Primero debe venir/ al seso, que no a la boca,/la palabra. Pues nos toca/ para dar muerte o vivir».

En el segon cas (facècies 1 i 3), l'engany és provocat per les mateixes dones: per l'alcajota i per una cortesana que també manté relacions amb un altre personatge conegut. Concretament per 'doña Antona de Vilaragut y de Heredia', amb la qual es troba a casa del mateix don Anton Vilaragut. La referència a aquesta relació al·ludida per Dídac Lladró en el text 3, ja havia aparegut en boca de la pròpia Jerònima Beneito al mateix EC (B2r/v)¹⁶⁶ amb l'al·lusió a unes cobles fetes per Milà sobre aquest fet que no apareixen reportades al diàleg i que ara ja sabem que són una referència explícita al *Procés de burles* (folis 130v-132v). La facècia juga amb la imprecisió mitjançant el joc fonològic establert entre aquestes dues paraules 'rameras' i 'romeras', aconsegueix així presentar-nos els afers amorosos de Joan Ferrandis d'Herèdia sota la paròdia d'un romiatge religiós. El personatge és dignificat irònicament quan és titllat de romeu en amors. No és aquesta la imatge que Joan Ferrandis té de si mateix, ell n'esgrimeix la contrària: magnífic amador; com ja hem vist a les facècies que parlaven més explícitament de la relació amb Jerònima Beneyto. La imatge de Joan Ferrandis, de l'apartat anterior, és contrastada i complementada per la que s'ofereix a les facècies 2 i 6. La primera és reportada per la seva dona i la segona per ell mateix a la sisena jornada, en el marc d'un debat sobre el amor que té com a interlocutors les dames i els cortesans de la cort de Germana de Foix i el duc de Calàbria.

La facècia 2 ens confirma els costums del personatge mitjançant el testimoni de la seva esposa, que ja ha insistit en d'altres moments sobre la 'incontinència' del seu marit. La facècia 6 ens ofereix una presentació directa de la imatge que Joan Ferrandis té d'ell mateix, a partir de la paròdia del mite clàssic dels enamorats Leandre i Hero¹⁶⁷. Podria ser una broma del mateix personatge i faria sentit dins el to divertit i agosarat del diàleg; però, són tan nombroses les facècies que es llancen contra ell, configurant un personatge excessivament groller per ser cortesà, que dubto d'aquesta possible interpretació. La intervenció de Lluís del Milà en aquesta darrera facècia pot confirmar aquesta sospita.

166 Veure pàgines 26 i 68-69 d'aquest treball.

167 Cal destacar que a la facècia número 4 es fa una paròdia dels primers versos del conegut romance de Durandarte: «Joan arte, Joan arte, buen cavallero provado, acordarse te deuría d' aquel buen tiempo pasado».

En tot cas, podem insistir en el seu caràcter de personatge ridícul a través d'un defecte que continua present en aquest nou grup de facècies sobre ell: *turpitud animi*, la ignorància. I és que el tema ja havia estat tractat per tots dos en les seves disputes poètiques, al PB f.126 i al f.141, respectivament:

Foli 126.

Réplica de don Luis del Milán...

*Engañamundo, señor
de muchos envidiado,
mejor sois para engañado
que para desengañador.
Vos de vos mesmo sabéis
un saber para burlar
de muchos que conocéis
y de vos pues componéis
a sabor de paladar ...*

Foli 141.

Respuesta de don Joan Fernández a don Luis del Milán.

*Muero por desengañaros,
y nunca os desengañáis,
que tan lejos desto estáis,
que nunca podéis trobaros
por más coplas que trobáis
mi vestir,
es cosa para reír,
más así me ayude Dios
que más se ríen de vos
en lo que dais que decir.*

Podem observar com, en les burles i atacs del manuscrit del 55, els dos personatges resten al mateix nivell. En canvi, en el diàleg de Lluís del Milà sospitem un estratagema perquè, d'una manera subtil, Joan Ferrandis d'Herèdia en surti damnat en la seva caracterització. Al contrari que el personatge homònim a l'autor de l'obra: Lluís del Milà. En certa

manera, Lluís del Milà ja ens ho anticipa en uns versos d'aquelles burles, al foli 127: «No es malo mi tañer,/ que decís, parar danzar,/ pues a vos hace bailar/ al son que yo quiero hacer...».

4.10. TRES FACÈCIES A MANERA DE CONCLUSIÓ

Les tres darreres facècies podien haver estat analitzades amb més deteniment en els apartats anteriors, però crec que representen de manera significativa aspectes importants que he intentat assenyalar al llarg d'aquest punt 5. En totes tres, s'insisteix en el caràcter ximple i ignorant de Joan Ferrandis d'Herèdia a partir de diferents motius i temes:

Primera facècia: 1ª jornada C4r/v.

Rieron mucho de la burla de Cabanillas y el Duque le dijo cómo las habían aparejado.

Y él respondió: -Ponen dentro de ellas agiaceite, de manera que no pueda salir y al asar encorpórase todo en la perdiz y queda tan desconocida como conocida de la señora doña Jerónima, 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 habían hecho y arrojóselo. Y él vino huyendo a mi casa a hora de comer, hediendo a los ajos, y dijome: Señor, acójeme en vuestra mesa, que huyendo vengo del majadero. Que nunca estuvo más donoso en su vida, por los donaires que aquel día dijo. Y fueron tales que doña Elena mi nuera, le puso nombre don Joan donaire.

[...] *Después de las perdices dieron pavones de las Índias y de los nuestros, y dijo don Diego Ladrón: -Apostaré que al señor Joan Fernández mejor le parecerán los pavones indianos que los de Valencia. Aunque para lo que siempre hace en sus amores, mejor le deberían parecer los nuestros, pues lo contrahace estando en rueda como están ellos con sus plumas muy hermosas, que son las que don Luis Milán le pasa por la nariz. ¡Y son tantas que queda emplumado!. Pues digámosle Joan de Rueda, y no lo digo porque sea como Lope de Rueda, que no haze farsas como él.*

Segona facècia: 1ª jornada. D6r/v.

Dijo don Joan Fernández: -Don Francisco, vos no queréis acabar de conocer ese Milán; por él se dijo: El mal del milano, las alas quebradas y el pico sano.

Dijo don Luis Milán: -Señor Joan Fernández, pues queréis que tenga pico, repico. Bien se os acuerda cuando fuistes dama de don Eneas Ladrón, que os sacó a danzar en el Real, estando en serau la Reina mi señora y su Excelencia, y vos no le negastes vuestro cuerpo. Que parecistes la Reina Dido que iba danzando 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 a Cama feo, y a vos Dama Fea. Pues fue el caso tan feo, que no hallamos con que salvaros sino con Lope de Rueda. Que lo quesistes contrahacer por dar placer, a costa vuestra como esta copla muestra.

*Bueno vais señor don Joan
puesto estáis en buena fama
yo os tenía por galán
ya me han dicho que sois dama.
Bien podéis cantar de hoy más
aquella triste sonada
de Dido, la desdichada:
«Eneas, ¿pues qué te vas
y me dejas tan burlada?».*

Tercera facècia: 6ª jornada X6r/v.

Dijo don Luis Milán: -[...] Y comiencen a templar que bien hay que discantar en mi

SONETO 47

*No porfiar hablando descontentos,
dos cosas son que dan bien al oído
sabido ser, y ser muy bien sufrido,
que la valor sufrida es en tormentos.*

*Dama real, vos dais merescimientos
como da el Rey, que todo le es debido,
mas crueldad y desagradecido
parecen mal en todos los estamentos.*

*Mi Reina sois, yo soy vuestro vasallo,
mandar podéis, a tuerto o a derecho.
El tuerto soy, pues vos me habéis cegado.*

*Derecho no, que cojo y manco me hallo,
su crueldad, me tiene muy deshecho
por bien mirar, me veo mal mirado.*

Dijo don Diego: -Templado o destemplado, yo quiero discantar sobre este soneto, que yo sé una glosa de él y es que don Francisco y Joan Fernández servían a dos viudas, que en una casa estaban. Y burlaban de ellos en secreto y en público no traían cuenta con ellos. Solían hablar alguna noche de una ventana, y ellos de una huerta y de muy enamorados algunas veces se desconcertaban y ellas les decían: Don Joan tuerto, todo estáis un desconcierto. Y él respondía: Si he hablado desconcierto, allá me tenéis un concierto. La otra decía: Don cojo Francisco, ¿quién os puso en tal arrisco?. Respondió él: Si soy don cojo Francisco, allá me tenéis un pellisco.

Y ellas enojadas de alabarse de lo que no era verdad, me contaron que una noche les dejaron entrar en casa para pagarse de ellos. Y encerolos en una cocina una criada de ellas diciendo que allí estaban más secretos. Y las viudas de una ventana, hacíanles arrojar un agua almangrentada a sus criadas, diciendo todas: Don Joan tuerto deslenguado, bien estáis almangrentado. Tomad don cojo Francisco, pues mentís con el pellisco. Y fuéronse como merescían por el terrado de casa, que les dio salida una vecina. (Que meresce quien deshonra que no se le haga honra).

En la primera facècia cal destacar la imatge que es dóna del matrimoni Ferrandis - Beneito: el marit ha de sortir a corre-cuita de casa, fugint de la mà de morter que li llança la seva dona per haver menjat alls. En aquell moment i en la literatura de l'època, l'all era

considerat un aliment propi dels vilans, no pas dels cortesans¹⁶⁸. Per això, la narració esdevé força significativa quan s'hi indica el malnom que va rebre Ferrandis després d'aquesta anècdota 'Joan donaire'¹⁶⁹, crec que no estem parlant d'un cortesà graciós o enginyós, sinó més aviat d'un vilà graciós, que ratlla la ximpleria. De fet, hi ha un subtil joc amb la paraula 'majadero', apareix dues vegades a la narració: la primera vegada, com a substantiu, fent referència a la mà de morter; però, la segona vegada, enunciat per Joan Ferrandis, es podria interpretar com una al·lusió a ell mateix com a ximple, en la doble accepció del mot en castellà.

La segona facècia esdevé una narració paròdica sobre Joan Ferrandis d'Herèdia i Dídac Lladró. El narrador, Lluís del Milà recorda un ball entre tots dos i l'explica parodiant aquell que podria haver esdevingut entre l'enamorada reina Dido i Eneas (símbol a la literatura d'un amor impossible) durant el banquet que aquesta li ofereix al seu palau (capítols III i IV de l'*Eneida* de Virgili). Les referències són constants: Dídac és indentificat amb Enees (el primer nom dóna pas a d'altres semblants, amb diferents matisos 'Eneas Ladrón', 'Eneas Troyano', 'Eneas Gitano'; i Joan Ferrandis d'Herèdia amb la reina Dido ('dama de don Eneas Ladrón', 'Dama fea'). En aquesta facècia la caracterització del personatge assoleix el seu clímax: la seva excessiva afició per les dones permet que el narrador jugui amb ell i l'acabi identificant amb elles d'una forma caricaturesca i agosarada. Les referències a fets ja coneguts pels mateixos personatges són freqüents a la facècia, i així ho veiem en l'afirmació de Joan Ferrandis sobre Lluís del Milà. Aquí tenim el precedent d'aquella afirmació («El mal del milano, las alas quebradas y el pico sano»), és una poesia-resposta del mateix personatge, al foli 130 del *Procés de burles*¹⁷⁰. Però la resposta que rep, per part de Lluís del Milà, avantatja l'atac de

168 Aspecte ja treballat en relació a la 1a narració del punt 4.3 d'aquest treball des de diferents punts de vista.

169 Al llarg d'aquest treball ha estat treballat aquest substantiu 'donaire' per les seves nombroses reiteracions al llarg dels tres textos LV-PB-EC.

170 «Tiene quebrada las alas
y el pico aquesta dolencia,
que enfadáis toda Valencia
de leer coplas tan malas.
Que si no acabáis con esto,
creed como creéis en Dios
que daré queja de vos
a la justicia muy presto».

Ferrandis. Novament, la facècia té com a precedent uns versos del PB, que són reportats amb variants al diàleg del 61, la facècia del diàleg atorga nom al cavaller Eneas (Dídac Lladró)¹⁷¹. En el text d'EC, sembla que Lluís del Milà estigui responent als versos-resposta de Joan Ferrandis d'Herèdia que trobem al manuscrit del PB, foli 139v, que tenien un to més intrèpid a diferència dels del Joan Ferrandis del diàleg:

Respuesta de don Joan Fernández a don Luis del Milán.

Siempre en achaque de trama

os ponéis en tanto afán

que a ser buitrera el milán

estuviera como en cama.

Pero con todo os acuerdo,

por vuestro bien y reposo,

que si os picáis de donoso

tan necio sois para cuerdo

cuán frío para gracioso.

Podem observar que la caracterització de Joan Ferrandis d'Herèdia en *El cortesano* respondria a aquella que atribueix ell mateix al seu company al PB i que he assenyalat en negreta.

La darrera facècia caracteritza Joan Ferrandis i Francesc Fenollet. En aquest sentit, caldrà tenir en compte un possible sistema d'aliances i oposicions que s'estableix entre els personatges principals del diàleg. Els dos més rellevants i en aparent oposició són Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia i, en segon lloc, Dídac Lladró i Francesc Fenollet, que formarien respectivament duets amb els anteriors. En el cas de Dídac Lladró, no està al mateix nivell que Lluís del Milà, però fa la funció d'alter-ego d'aquest i això li permet manifestar una actitud d'admiració envers el Milà i de defensa de la seva persona davant els atacs dels altres. Tot plegat permet ennoblir la caracterització d'aquest personatge-narrador-autor. Al llarg de l'EC, es pot verificar aquesta afirmació, en moltes de les situacions narratives on apareixen alguns dels quatre personatges:

Dijo don Francisco: -Don Diego, bien habéis defendido a don Luis Milán, vuestro amigo. Perro ropero me habéis parecido, de aquellos que les dicen «Guarda la ropa,

171 Interessant cobla del PB, relacionada amb la facècia, que he reportat a la pàgina 55.

guarda la ropa».(M1v)

Dijo el Duque: -[...] Y no se olviden a don Diego, como a revolvedor ni a don Luis Milán que es un matalascallando... (Q3v)

El cas de Francesc Fenollet és diferent, ja que el personatge apareix al mateix nivell que Joan Ferrandis. Allò que més ens interessa assenyalar d'aquesta facècia és la imatge que s'ofereix dels dos personatges. De nou, trobem Ferrandis en les seves aventures amoroses, tot i que aquesta vegada acompanyat per Francesc Fenollet. En la mateixa línia que a les facècies anteriors, els personatges sempre assoleixen burles de les dames que han intentat festejar. Hi ha dos aspectes que possibiliten la imatge ridícula dels personatges: el primer, és l'al·lusió fingida o real a les seves tares físiques i el segon, el fet de ser mullats des d'una finestra amb aigua de mangra (que és un tipus d'òxid de ferro vermell, terrós). L'aigua bruta que els llencen marca el punt irrisori màxim de la facècia.

La caracterització ridícula d'ambdós personatges es construeix, especialment, amb els adjectius que se'ls confereixen: Joan Ferrandis d'Herèdia, en un primer moment, és anomenat 'tuerto' i després 'tuerto deslenguado' i Francesc Fenollet 'cojo'. Les dues tares (ser guenyo i ser coix) són mancances físiques, però en el cas de Ferrandis s'hi afegeix un altra tara que ultrapassa la dimensió física, indicant una mancança de tipus intel·lectual. Fixant-nos en aquests aspectes no fem més que considerar la caracterització que els retòrics (especialment Vincenzo Maggi) van establir per parlar del ridícul i dels seus personatges a la novel·la risible, de la qual ja he parlat anteriorment. I és ara quan ens cal recordar el que Vega Ramos explica sobre aquestes classificacions:

*La cojera, la falsa cojera y la caída son ejemplos de 'turpitud corporis', verdadera, fingida y accidental respectivamente; la necedad, la necedad fingida y la ignorancia ocasional lo son las del alma (...). La categoría de la 'turpitud animi' es superior a la de la 'turpitud corporis', y toda 'turpitud ficta' es superior a la correspondiente verdadera.*¹⁷²

En tot cas, n'hi ha de testimonis de finals del segle XVI que intenten explicar l'efecte que podien provocar aquest tipus de tares i en quines condicions s'havien de produir. Fixem-

172 Vega Ramos (1993: 85).

nos en el que assenyala Pinciano a la seva *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596)¹⁷³:

Y ansí un cuerpo o un rostro naturalmente feo y co(n)trahecho causa risa, lo que no hace causado por enfermedad, porque entra la co(m)pasión del dolor y no consiente entrada a la risa. Esto mismo acontece cuando un hombre da una caída, que, sí se hizo daño notable a su persona, nadie hay tan maligno que se ría, pero si el caído se alza sin daño, ¿quién habrá que se pueda contener la risa?

Així doncs, Joan Ferrandis rep dos adjectius: ‘tuerto’, un tipus de *turpitudō corporis*, i el darrer que apunta a la categoria superior, ‘deslenguado’, un tipus de *turpitudō animi*. En canvi, Francesc Fenollet en rep només un, ‘cojo’, *turpitudō corporis*. Joan Ferrandis d’Herèdia és caracteritzat, de nou, com un personatge més ridícul que els altres. En tot cas, sembla que el defecte físic de Francesc Fenollet és fictici, atès que el mateix narrador Dídac Lladró especifica de quin tipus de coixera s’està parlant:

Respondió don Diego Ladrón: -Don Francisco, mejor puedo yo deciros donoso que vos a mí. Que de ese pie que decís que voy buscando, andáis vos coxqueando [...] (Que harto preso va quien de amores cojo va). Don Francisco, teneos por entendido. (G4r/v)

Respondió la señora doña Castellana: -[...]¿No ve vuestra merced que don Francisco es el gato pajarero de vuestra vecina? Que saltando tras las pájaras por los tejados, aunque caiga de muy alto, siempre cae de pies y queda sano. (N7v)

Aquesta tara passa a ser considerada de la classe ficta i aconseguix provocar la intensificació còmica en la caracterització d’aquest personatge-company de Ferrandis d’Herèdia. Els atacs de Dídac Lladró a la parella Ferrandis i Fenollet s’hi intensifiquen al llarg de l’obra:

Dijo don Diego Ladrón: -Don Luis Milán, tales son vuestras cosas que a Joan Fernández matáis de envidia mala y a don Francisco dais la vida de envidia buena.

173 Epístola nona, pàg. 388. Edición digitalizada:

http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B17859657&idioma=0
(agost 2015).

Porque la mala quiere deshacer lo bueno de todo y la buena no quiere gastar lo que es de alabar. Al uno hacéis hacer cara de perro, cuando regaña de envidioso, y al otro cara de papagayo risueño. (G3r)

Dijo don Diego: -Don Francisco, parecísme sacabuche, pues del buche de Joan Fernández habéis sacado lo que habéis dicho contra mí por vuestra boca. Y vos, Joan Fernández, me parecís ventosa, que por vos ha salido el humor malencólico de don Francisco, que vuestra malicia le ha engendrado para dañarme diciendo que yo estaba un «Toma muerto te lo do» de envidia de don Luis Milán, de un «Toma bivo te lo do». Y decís verdad. (Que no puede haber cosa buena que no sea envidiada, ni cosa mala que no sea reprehendida). (c6v)

Són dos exemples, però podríem assenyalar-ne més, on el personatge de Francesc Fenollet apareix subordinat al de Joan Ferrandis (com el de Dídac Lladró al de Lluís del Milà). Fixem-nos en els malnoms que rep el nostre personatge en tots dos paràgrafs: ‘papagayo’ i ‘sacabuche’. En els dos casos, els noms fan referència a l'acció de repetir paraules sense saber quin sentit o finalitat tenen. Aquesta és la repetida acusació que Dídac Lladró adreça a Francesc Fenollet i que, en un altre moment de l'obra, atorga a Joan Fernández d'Herèdia, responent en nom de Lluís del Milà:

Dijo don Diego: -Joan Fernández, yo quiero responder por don Luis Milán. Vos no dejáis de tener buen palacio, mas tenéis malas cámaras, pues huelen a mal decir (...) Y vos por mostrar que es mucho del palacio levantar conversación jugando del vocablo, habláis como diablo. Pues el buen dejo del avisado ha de ser dulce y no como del truhán que es amargo. Que lo mejor del cortesano es que el burlado quede contento del burlador. Y quien esto no sabe hacer deje de burlar si no quiere enojar. Que si malas burlas apenas se pueden sufrir, a ley de honra de un truhán, no es razón se sufran a un galán (Que lo que enoja no es cortesanía sino descortesía). (R4r)

Les aliances Ferrandis - Fenollet enfront Milà - Lladró són ratificades quan Francesc Fenollet intenta salvar el seu company del perill al qual s'aboca per les seves paraules i accions:

Dijo Joan Fernández: -Don Francisco, pasado os sois a los franceses contra mí. No se me da nada. Por vos se puede decir: «O tenéis miedo a los moros o en Francia tenéis amiga».

Respondió don Francisco: -No tengo miedo a los moros ni en Francia tengo amiga, mas tú moro y yo cristiano traemos muy gran porfia con los malos trajes que sacáis, lisiado de mal vestidos. Que si don Luis Milán a coplas nos tuviera la rienda fuérades el monstruo de la gala, que pudieran ganar con vuestra ropa los truhanes, mostrándola diciendo: «E aquí las ropas de Joan de mal traje».
(Q3r/v)

Com ja hem vist, Francesc Fenollet fa la gara-gara¹⁷⁴ a Ferrandis d'Herèdia a una poesia del PB¹⁷⁵ i, cal tenir en compte, que la mateixa Jerònima fa referència a la seva amistat al segon pròleg de LV del manuscrit de la BC:

D Hie. [...] I aqueix galant tan discret,
per què no us diu lo que us dic,
vostre car i bon amic

don Francisco Fenollet?

¡Guardau que tots vos enganyen!

D Jo. Sé que él no me engañará. (foli 153 r-v)

Posteriorment, a *El cortesano*, el seu alter-ego Dídac Lladró desenvolupa i amplifica aquesta imatge; evitant així que el Milà s'embruti, ja que és el personatge envejat del diàleg pel seu art musical i poètic. En tot cas, aquestes imatges queden matisades a la ficció gràcies a les característiques del gènere dialògic, on els diferents interlocutors aporten diferents significats o elements per a la comprensió global de l'obra. Amb tot, a *El cortesano* la sisena jornada esdevé clau per fixar el propòsit final de l'obra. Als darrers folis el Duc comença a demanar parer sobre diferents condicions o aspectes dels cortesans als interlocutors presents, les opinions són comentades per altres personatges sota les indicacions C de cavaller i D de dama. Lluís del Milà també aporta la seva teoria i podríem pensar que està parlant del seu competidor, com se l'ha anomenat al llarg de l'obra a Joan Ferrandis:

Dijo el Duque: -[...] Decidme, ¿qué os parece de la condición parlera? Dijo don Luis

174 Segons Diccionari Alcover-Moll: «Afalacs o compliments que es fan per guanyar-se la voluntat de qualcú».

175 «Creedme, señor, creed/ por vida de vuestra cara/ o por la del Fenollet/ que pone pies en pared/ hecho vuestro gara-gara», foli 127r.

Milán: -Señor, la condición parlera se dice ventera, por ser llena de viento, que la verbosidad es enemiga del buen hablar y para ser bien hablada, si a Vuestra Excelencia le paresce, debe tener estas partes.

Estar siempre en su pensamiento, para pensar antes que hable si es bueno o malo lo que quiere hablar, que después de mal hablado si se ha de remediar se verá ser remendado, y para guardarse de errar, solo en lo que sabe debe hablar, so pena de ser tenido por nescio, loco o atrevido. [...] En ningún tiempo ni lugar deben estorbar a la persona que habla si es para dejarle hablar, que es una licencia que descubre muy licenciado a quien se la toma. (g3r)

Finalment, la pregunta del Duc a Lluís del Milà sobre l'elaboració del llibre que les dames li van demanar possibilita que l'autor-personatge en faci una defensa pròpia, enfront les crítiques que ha rebut d'alguns. Com vam veure a l'anàlisi del epíleg de l'obra al capítol 1, dins d'un marc al·legòric amb nimfes incloses, Lluís del Milà parla de les característiques que ha de posseir un bon llibre, se sobreentén que parla del seu. Allò que m'interessa, d'aquest diàleg expositiu que manté amb la Nimfa de la Veritat, és com cataloga els enemics de l'obra del Milà: envejosos, ignorants i bojós. És un recurs tòpic a l'època, però sembla que l'autor piqui l'ullet al lector perquè sàpiga desxifrar la seva intenció a l'obra. L'envejós, l'ignorant i el boig són adjectius substantivats que he emprat al llarg d'aquest treball per parlar de la caracterització de Joan Ferrandis d'Herèdia. No podríem pensar, que al final de l'obra i de manera teòrica, se'ns està assenyalant un personatge que ha estat presentat en la pràctica amb aquests qualitats? Crec que sí, tot i que la ficció dialògica pot enterbolir la nostra capacitat de copsar les intencions teòriques de l'autor, a causa de l'efecte que cadascun dels personatges aconsegueix crear en l'univers mental dels lectors: són opinions, sensacions, intuïcions... difícilment esborrables. És la propaganda subliminal de l'època i Lluís del Milà aconsegueix la seva finalitat amb els mitjants més moderns del moment: el gènere del diàleg i el subgènere de la novel·la risible, la facècia. Aquest ha estat l'intent de l'autor i les seves darreres paraules així ho confirmen al foli g8r: «Esto es lo que ha de tener un buen libro y un buen orador en el hablar y escribir, que si tú lo tuviesses, no ternías de qué tener envidia (***Que el envidioso muéstrase defectuoso y a su envidiado hace más aventajado***)».

4.11. ANNEX: DOCUMENT HISTÒRIC SOBRE LA PARELLA LITERÀRIA JOAN FERRANDIS D'HERÈDIA-FRANCESC FENOLLET

En les meves primeres recerques a l'Arxiu del Regne de València, buscant documentació històrica relativa a la identitat i a la biografia de Lluís del Milà, vaig trobar un document que aporto, a manera d'annex, en aquest capítol de la tesi per tal de deixar constància de la seva existència i també per il·lustrar amb un document històric la parella literària Joan Ferrandis d'Herèdia i Francesc Fenollet que acabo de presentar en el punt anterior. No pretenc oferir una anàlisi del document, però vull destacar-ne alguns aspectes que ens aporta i que esdevenen significatius per a aquest estudi¹⁷⁶.

Són tres textos manuscrits en català de l'Arxiu de la Batllia General (Àpoques) dels anys 1528, 1529 i 1530, respectivament.

- La seva tipologia és d'apoques o rebuts pels quals Joan Ferrandis d'Herèdia i Francesc Fenollet, cavallers de València, i cessionaris del difunt Alfons Giron de Rebolledo, reconeixen Lluís Carròs de Vilaragut, conseller del batlle general, que n'han rebut uns sous deguts a Giron.
 - ~ La primera època o rebut correspon al pagament de l'any 1528, per 3000 sous.
 - ~ La segona al de l'any 1529 per la mateixa quantitat, 3000 sous.
 - ~ La tercera, al 1530, però només per una part de la quantitat, 305 sous 10 diners que provenien d'un violari o pensió vitalícia que Ferrandis, Fenollet i Giron pagaven a Maria Carròs d'Eslava, dona de Lluís Carròs, i que havia quedat extingit per la mort de l'esmentada senyora. Aquest document és de l'any 1543.
- Giron havia fet cessió del seu dret a percebre aquelles quantitats a Ferrandis i a Fenollet en un document notarial del 27 de maig de 1528.
- La Batllia General pagava anualment 3000 sous a Giron –i després als seus cessionaris- en compliment d'un privilegi concedit a Giron pel rei Ferran II a

176 Agraïxo la imprescindible ajuda i aportació de Maria Toldrà en l'estudi d'aquests documents.

Castell Nou de Nàpols el 30 de maig de 1507, i d'una provisió reial signada a Brussel·les el 22 de desembre de 1516.

Són poques les dades biogràfiques que trobem d'aquests personatges històrics. De fet, la dèria de considerar EC com a una crònica novel·lada de la cort de Germana de Foix i el Duc de Calàbria, durant els anys 30, fa que molts investigadors acabin el retrat dels personatges amb els elements que aquest diàleg literari ofereix. Voldria destacar alguns aspectes biogràfics d'aquests dos personatges, tenint en compte la minsa documentació que, actualment, tenim de tots dos.

De **Joan Fernàndez d'Herèdia** (València, v.1480-1549) Cal tenir en compte que possiblement tenia parentiu amb el poeta Joan Boscà i amb F. Carròs. Va ser membre de l'estament cavalleresc i va lluitar per aquest motiu contra els agermanats durant els anys 1519-1522. El *Cancionero General* recull 16 poesies seves.

De **Francesc Fenollet**¹⁷⁷ (Xàtiva, ? –després de 1548) Cal destacar que era fill de Lluís II de Fenollet i de Catalina de Centelles, filla de Bernat de Centelles, senyor d'Oliva. Per tant, el nostre poeta Francesc Fenollet era cosí de Serafi de Centelles, comte d'Oliva. El pare de Francesc Fenollet l'any 1488 va accedir a l'ofici de batlle de Xàtiva fins l'any 1492 que va morir. Sembla que va realitzar una interessant activitat de mecenatge cultural i de gust per la literatura i les arts. L'any 1503 el seu fill Francesc Fenollet va ser nomenat per Ferran II batlle de Xàtiva, tal i com ho havia estat el seu pare, tot i que sembla que el càrrec l'ocupava des de dos anys abans. Va compaginar aquesta vessant administrativa amb la literària que es concreta en les seves poesies en català a l'edició de l'any 1514 al *Cancionero General* d'Hernando del Castillo i en la seva participació com a jutge literari al Certamen literari celebrat en el convent de Santa Caterina de Sena a València, on vivia una de les seves germanes Lionor de Fenollet. D'aquest esdeveniment conservem la resposta d'uns quatre-cents versos en català on determinava qui era el guanyador del concurs.

Perea¹⁷⁸ al seu estudi vincula als dos personatges, juntament amb Joan Ram Escrivà 'menor', com a nexa d'unió entre dues èpoques d'esplendor literari i cortesà a València: la de Ferran el Catòlic reflectida al *Cancionero General* i la dels ducs de Calàbria,

177 Veure Perea (2007: 215-226); Esquerdo (2001:236-237); Ferrando (1983:195).

178 Perea (2007:225).

dibuixada per *El cortesano* de Milà. Crec que aquest document pot ajudar a estudiar la vinculació històrica dels dos personatges més enllà de les seves presències o caracteritzacions literàries.

En relació al mencionat **difunt Alfons Giron de Rebolledo**, sembla que no es pot identificar amb el poeta valencià homònim perquè no coincideix per dates. En aquest document apareix com a difunt a l'any 1543 i el poeta conegut i elogiat per Gil Polo al *Canto del Turia* de la seva *Diana enamorada* i pel mateix Cervantes al *Canto del Calíope* hauria nascut l'any 1530 i moriria el 1606.

En conclusió, aquest document històric contribueix a confirmar que la parella literària de Ferrandis d'Herèdia i Fenollet, construïda a partir de textos anteriors com el segon pròleg de LV de Ferrandis d'Herèdia i d'alguns versos de les poesies que enuncia Lluís del Milà al PB, també ho deuria ser en la realitat històrica de la València dels anys 30/40 del segle XVI.

TERCERA PART. EL GUST PER L'ESCENIFICACIÓ A *EL CORTESANO*:

FESTA, MÚSICA I POESIA

CAPÍTOL 5. POESIA I MÚSICA A *EL CORTESANO*: AMALGAMA DE METRES I ESTROFES

5.1. CONCEPTE DE FESTA A *EL CORTESANO*: MÚSICA, POESIA I ESPECTACLES

Són nombroses les seqüències a la ficció literària del diàleg que reproduïen la recitació o el cant de poesies i la posada en escena d'obres de teatrals que succeïen a la cort. En el cas de les corts cincentistes, aquest conjunt d'activitats lúdiques manifestaven el gust per la festa com a expressió d'una imatge de la cort o de les classes benestants que s'enmirallaven en el seu propi món de relacions i de diversions. Les notes característiques de la festa a la cort són el seu caràcter efímer, breu, visual i auditiu; tot plegat, però, esdevé una mostra integral de representació dramàtica que, traspassada al canemàs literari, aconsegueix el tret de la versemblança i la perpetuïtat dins la memòria col·lectiva. De fet, només des d'aquest punt de partida es pot explicar la confusió que provoca l'obra en una part dels estudiosos. Solervicens¹⁷⁹ va explicar acuradament l'adscripció de l'obra al gènere dialògic; però, diferents investigadors en articles posteriors continuen obviant aquest treball i rescaten textos de l'obra per defensar aspectes que tornen a deixar-la fora de cap explicació genèrica coherent. Sovint la interpreten com un collage de peces que pertanyen a diferents gèneres literaris (prosa, poesia, teatre...) i que articulen una crònica de la cort dels lloctinents de València, el Duc de Calàbria i Germana de Foix.

Cal tenir en compte que el *modus vivendi* de les corts a mitjants del segle XVI estava fonamentat en la festa com a moment ideal per confondre el joc i la il·lusió amb la realitat. Així doncs, la festa i el joc són dos dels aspectes més rellevants en la pràctica de dramatitzar esdeveniments quotidians a les corts del segle XVI¹⁸⁰. Cruciani estableix una

179 Solervicens (1997).

180 «El otro foco principal de producción teatral en el período cuatrocentista es la corte, los palacios del rey y de la nobleza. Hay, como es sabido, en estas cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más distintos acontecimientos y ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede importancia al artificio visual, a la música o al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad, y así

íntima relació entre aquests aspectes i argumenta que la festa és l'element estructurant d'algunes formes d'espectacles:

*Il teatro del Rinascimento, nella sua dimensione colta, ha trovato la sua più ampia e significativa unità formalizzante nella festa. [...] Non si tratta soltanto di prendere atto del duraturo acostamento di festa e teatro; si tratta (nell'ambito del Rinascimento – e preciso subito che uso qui il termine Rinascimento in senso riduttivo, a indicare quella cultura di stampo fiorentinoromano che si afferma tra la fine del '400 e i primi decenni del '500) di riconoscere alla festa una valore concettuale e ideologico, di assumerla come unità strutturante, all'interno della quale vengono a porsi in modo privilegiato certe forme di spettacolo in cui confluiscono, in se autonome, diverse forme espressive.*¹⁸¹

Diferents elements escènics heretats de l'Edat Mitjana (desafiaments i torneigs, balls, munteries, mascarades...) s'hi combinen per tal d'oferir un increïble fast cortesà i cadascun d'ells esdevé una bona ocasió per demostrar el luxe i la seva preeminència social i política.

*Altro punto che caratterizza il porsi della festa come momento ideale della società (e in questo caso in modi più evidentemente politici) è lo sfarzo, il lusso, l'esibizione della ricchezza: è un dato costante e consciente... e che pertanto sembra essere uno dei dati primari della fruizione...*¹⁸²

Gairebé tot el diàleg de Milà ens narra una cort contínuament en festa. Els seus personatges es confonen amb els protagonistes de cadascun dels espectacles que s'hi celebren; de fet, les obres literàries que tenen com a epicentre el món de cort plantegen aquest joc múltiple. Així ens ho indica Battesti-Pelegrin en la introducció a un treball sobre el *Libro de motes de damas y caballeros* de Milà¹⁸³:

ocurre con la ejecución de numerosos géneros poéticos como, por ejemplo, las serranillas, las preguntas y respuestas, las letras e invenciones, y muchos de los poemas dialogados de los cancioneros». Pérez Priego (1989:149).

Ferrer Valls (2003) també insisteix en aquest aspecte.

181 Cruciani (1972:1-2).

182 Cruciani (1972:14).

183 Battesti Pelegrin (1987: 96-97).

La Cour est en effet le lieu où de déroule le spectacle; un lieu particulier cependant, où la scène et le parterre se mêlent, où les coulisses disparaissent pour permettre à chacun, tour à tour, d'être acteur et spectateur.

Mais, la Cour est elle-même spectacle, lieu théâtral par excellence, habité en permanence par ses acteurs, en perpétuelle représentation, et en outre, où ils jouent leur propre rôle.

La poesia d'EC també adquireix un lloc preeminent en aquesta escenificació narrativa de la festa perquè apareix associada a la recitació en públic i, en ocasions, al cant acompanyat d'un instrument musical com és la viola. Vega Ramos¹⁸⁴ explica com la poesia al Cinccents esdevé un esdeveniment social unit necessàriament a la música; especialment, pel que fa a l'execució musical del vers líric en vernacle. De fet, Castiglione a IC insistia que era una condició indispensable per a un bon cortesà, tal i com he tractat al punt 1.6 d'aquest treball. Aquesta habilitat que respon a una idea social de la música com a marca de classe, projecte educatiu i, fins i tot, element de reflexió política, també té una conseqüència rellevant pel que fa a la relació amb les dames de la cort. Segons IC és un eficaç instrument amorós perquè predisposa i anima al desig amorós. A la 2a jornada del diàleg apareix molt ben reflectida aquesta visió de la música, de fer sonar un instrument i, alhora, de recitar en l'àmbit de la cort i davant el públic femení. A continuació reproduïxo el passatge que serveix de marc o pòrtic per entendre aquesta valoració al diàleg valencià i la del personatge Lluís del Milà que s'identifica amb Orfeu¹⁸⁵:

Respondió don Diego Ladrón [a Lluís del Milà] : -Paréceme también como muy mal de la traición que Galalón hizo, pues por él fueron vendidos y muertos de los moros los que no bastara matar todo el mundo, si apercebidos y no solos tomaran a don Roldán y a Oliveros y a Durandarte. Que bien parece que le sois amigo en la glosa que hecistes a su romance, que dice: «Durandarte, Durandarte,/ buen caballero probado». Que si gana, os toma de tañer y cantarle aquí tengo una muy buena vihuela y damas que os escucharán que stán en visita con doña María, mi mujer.

Respondió don Luis Milán: -Señor Don Diego, soy contento si no os enojáis, que después deste romance cante otro y podrá ser que os sane del mal francés que

184 Vega Ramos (2006).

185 De fet, Lluís del Milà ha estat qualificat com a segon Orfeu al *Cant del Turia* de Gil Polo. Veure apartat 1.1 d'aquest treball.

mostráis tener en la afección francesa que traéis como a gorra en la cabeza.

Dijo don Diego: -No respondo a vuestra lengua por más presto oír tañer vuestras manos. Yo voy a presentarlas, a las damas de la vesita, de parte vuestra, que sé os hace gran placer y luego volveré con el recaudo. (G6v)

Dijo don Diego: -Don Luis Milán, he aquí un paje que os trae un buen recaudo de parte de las damas. [...] Paje, dile el recaudo que le traes, de parte de las damas. ¡Qué buena pro me haga!

Dijo el paje: -Señor, don Luis Milán, mi señora y las señoras que arriba stán mueren de deseo de veros y oiros. Y dicen si vuestra merced tiene el mismo deseo podréis cantar «Nunca fuera caballero de damas más bien querido».

Respondió don Luis Milán: -Paje, diréis a todas esas señoras que os envían que yo les beso las manos y cumpliré su deseo, pues el mío muere porque me vean y oigan. Responderé a su romance con este villancico «Si amores me han de matar,/ agora ternán lugar».

Dijo don Diego Ladrón: -Don Luis Milán, ¡vamos, vamos que yo temo de cantar «Deste mal moriré madre/, deste mal moriré yo».

Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó de la mano a don Luis Milán diciendo: -Señoras, he aquí Orpheo que yo le querría más feo. (G7v-8r)

Dijo la señora doña María: -Paréceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras. Callemos que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar. Y este descuido que habemos tenido merece ser perdonado pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer y tañendo se olvida su hablar. Dijo don Luis Milán: -Señora doña María, no he visto descuido con tan buen adobo como este que vuestra merced ha adobado. No le ponga tal nombre que no ha sido sino ciudado para que yo, oyendo palabras tan cuerdas, lo fuesen las de mi vihuela, que remedando armonía de tan dulce conversación, saque el mal espíritu de la envidia del cuerpo de Joan Fernández, como hacía el arpa de David al rey Saúl. Y por hacer lo que me rogó don Diego, lo primero que cantaré será la glosa que hice al romance de Belerma y Durandarte cuando se dejó de servirla y esta. (H1v)

A partir d'aquest passatge, el mateix narrador indica mitjançant el verb *cantar* la manera com s'enuncien els diferents poemes al diàleg, especialment la *Carta d'amor*, les *Set angoixes i els set goigs d'amor*, la glossa a un villancet i alguns sonets. D'altres

composicions són reportades mitjançant verbs de dicció ('dice') o d'oïda ('oiréis') que no impliquen que no estiguin recitats o cantats amb acompanyament musical, perquè tot el diàleg s'ha omplert de sonoritat. De fet, també la narració dels espectacles que s'esdevenen a la cort gaudeix d'aquest component musical, tal i com es veu en els següents passatges:

Dijo el Duque: -Señores, yo les quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta que mis cantores quieren hacer la Fiesta del Mayo que hacen en Italia. Y con razón merece ser tan celebrado este mes. (Z5r)

En la mateixa línia, són significatives les al·lusions a la recitació amb música del *Toma, vivo te lo do*:

El Duque se rio mucho deste palacio y dijo desta manera: -Señores, nunca fue mejor batalla que los muertos son de risa y los vivos de amores quedan cativos. Las mesas están paradas para cenar, váyanse luego a sentar porque mientras cenaremos alabanzas oiremos de las damas de Valencia. Que serán en un «Toma, vivo te lo do» que cantarán todos mis cantores y dirá Olivarte solo la copla de cada dama, tañendo y cantando. [...] Y comience la música a darnos por principio desta dulce cena el Toma, vivo, te lo do. (b1v)

A la *Màscara* de la 6a jornada, els diferents personatges apareixeran en escena tocant alhora instruments i cantant les composicions poètiques:

Y estando en esto se pararon como encantados porque entró Apolo tañendo con su cítara, que compuso para representar a la dulce armonía que en los siete cielos de las planetas hacen. [...] Entró en esta fiesta con la ninfa nombrada Siringa, que tan dulcemente cantaba como él con la cítara tañía. Fue de tan gran suavidad esta música por lo que representaba y los efectos que hace que hizo cesar la gran batalla de los troyanos y griegos. Representaron a Siringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oiréis. (e5v-e6r)

Finalment, a la 6a jornada, a punt de concloure el diàleg, Lluís del Milà torna a tocar la seva viola de mà i a cantar els únics tercets de l'obra:

Don Luis Milán tomó una vihuela que esta señora le dio para que cantase este diálogo de amores, que es razonamiento de un galán y una dama en los presentes tercetos. (f8v)

Els capítols següents exploren l'ús i les formes de les recitacions líriques i dels espectacles que apareixen a l'obra.

5.2. POESIA DE CANÇONER A LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XVI I A *EL CORTESANO*

El cortesano de Lluís del Milà conté una mostra dels diferents tipus de poesia que es van escriure a la Península al llarg de tota la primera meitat del segle XVI. Les sis jornades ens presenten un gran ventall de composicions en vers que testimonien els gustos poètics del moment: des de les fórmules més tradicionals (romanç, villancet...) fins a les més innovadores (sonets, tercets encadenats...) defensades per autors com Joan Boscà i Garcilaso de la Vega, que volgueren instaurar les modes poètiques italianes a la Península. Certament, per aquest motiu, és difícil catalogar el conjunt de composicions en vers que hi ha a EC: des de composicions breus com són els lemes o ‘motes’ de les invencions fins a d'altres, més extenses i integrades per una llarga tirada de versos¹⁸⁶. Són molts els estudiosos, com Pierre Le Gentil, Keith Whinnom, Rafael Lapesa i Antonio Prieto que, a partir dels anys 40 del segle XX, han intentat defensar la continuïtat de la poesia lírica i la de cançoner en la creació poètica del Renaixement i, de fet, EC és una gran mostra d'aquest fet. Per aquest motiu, en aquesta tercera part presentaré una aproximació a les composicions líriques breus d'EC, tant les tradicionals que recull *El Cancionero General* d'Hernando del Castillo, a partir del 1511, com les més innovadores d'origen italià, representades d'una manera especial pel sonet.

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 l'ambigüïtat. Lluny de comprendre aquestes composicions, com a mostres d'enginy i de concisió, han estat interpretades com a peces d'escassa qualitat i, alhora, s'ha negat qualsevol tipus de voluntat artística als seus autors. Però, com ja he dit, des de fa algunes dècades interessants estudis ens permeten apropar-nos a aquest tipus de poesia amb la mirada i els criteris adients per tal de copsar-ne el sentit. S'han diferenciat diferents etapes o generacions en la poesia de cançoner del segle XV. Prenc com a classificació la proposada

186 Deixaré de banda les llargues composicions en vers que narren històries o escenificacions d'històries a la Cort dels Ducs de Calàbria, en les quals els mateixos personatges del diàleg en són els protagonistes. Aquest conjunt serà objecte d'estudi del capítol següent a causa de les seves característiques teatrals o escèniques.

per Alvar i Gómez Moreno¹⁸⁷ també utilitzada per Dutton¹⁸⁸ en la seva antologia:

1. La primera generació, formada per poetes nascuts entre els anys 1375 i 1385, i representada pel cançoner recopilat per Baena, que destaca pel seu hibridisme lingüístic entre el galleg i el castellà i per les minses mostres de poesia lírica breu, de temàtica amorosa¹⁸⁹.
2. La segona, que inclou els nascuts entre 1425-1479, és l'anomenat 'moment de plenitud' amb tres autors de qualitat com són el Marquès de Santillana, Juan de Mena i Jorge Manrique. Al voltant dels anys 50, es retorna a la poesia amorosa centrada en el subjecte líric amb les estrofes de forma fixa (cançó i villancet), els gèneres d'origen popular com el romanç, la creació d'un nou gènere (glossa) i una major elaboració retòrica i conceptual del poema; en tot cas, no s'abandona la tradició al·legòrica o narrativa que predominava a l'obra de la primera generació¹⁹⁰.
3. La tercera generació inclou tota la producció en temps del regnat dels Reis Catòlics i el seu recull al *Cancionero General* d'Hernando del Castillo (1511). Es produeix el triomf definitiu dels gèneres lírics i breus (esparsa, cançó, lema o 'mote'...) i tots aquells relacionats amb el conreu de la glossa i de la poesia dialogada. El *Cancionero General* es considera la darrera antologia de la lírica cortès¹⁹¹.
4. La quarta generació, situada al segle XVI, està formada per les diferents edicions del *Cancionero General* des de la primera, l'any 1511, fins a la darrera, l'any 1573.

Les preferències poètiques dels autors de la tercera generació, la del regnat dels Reis Catòlics, són les que més influiran en els de la quarta generació pertanyents ja al segle XVI. La característica poètica més notable és l'agudesada aconseguida per diferents recursos retòrics que Casas Rigall (1995) classifica en set àmbits retòrics, dels quals en destaco: la *brevitas*, com a condensació verbal que exigeix subtils exercicis d'interpretació i estil; la

187 Alvar&Gómez Moreno (1987).

188 Dutton (2004).

189 Pérez Bosch (2001:69).

190 Pérez Bosch (2001:70).

191 Pérez Bosch (2001:72).

disputatio dilalèctica; l'ús de la citació, que consisteix en la inserció o manipulació d'un text preexistent en la nova composició lírica; l'antítesi o paradoxa i la utilització de l'*annominatio*¹⁹² per produir l'ambigüitat. Aquest darrer és un procediment retòric que consisteix en la repetició d'un cos lèxic amb alguna variació fònica que, sovint, provoca el canvi de significat de la paraula. Aquest recurs, i les diferents tècniques que el desenvolupen, afavoreix els trets principals d'aquesta poesia, ça és, la concisió i la brevetat que provoquen un conceptisme al servei de l'enginy. Tot plegat s'aconsegueix a través de diferents recursos retòrics, dels quals en destaco: la paronomàsia (*annominatio* no morfològica), hi ha una similitud entre els mots però alhora una dissimilitud semàntica; el *polyptoton* (*annominatio* morfològica per flexió) i la *derivatio* (*derivatio* a partir d'un lexema determinat). A continuació ofereixo alguns exemples del repertori d'EC:

- **Paranomàsia.** Es dona mitjançant la similitud de 'el ojo' y 'enojo'; 'de amor' y 'amador' y 'mal ojo' y 'enojo'.

De les preguntes i respostes entre Antonio Velasco i Joan de Mendoza que reporta Frances Fenollet (S1r-3r).

Pre. Al cielo siempre miráis
digan os tan blanco **el ojo**
¿para qué tomáis **enojo**
de lo que nos enojáis?

Re. Si estafeta soy **de amor**
soylo siempre de ventaja,
pues a vos os dan la paja
y a mí el grano **de amador.**

Dels dits punyents entre Joan Ferrandis i Dídac Lladró (S5r-S6v).

Joan Fernández.
Del ojo stá lisiado
el tomado de **mal ojo**
porque da muy gran **enojo**

192 Casas Rigall (1995: 219 i ss).

un ojo desamorado.

- **Polyptoton.** Es dóna entre mots ‘vestir’ i ‘vestidos’; ‘reídos’ i ‘reír’; ‘pensamiento’ i ‘pensar’; ‘doliente’ i ‘dolencia’; ‘presencia’ i ‘presente’.

Dels dits punyents entre Joan Ferrandis i Dídac Lladró (S5r-S6v).

Don Diego Ladrón.

¡No burlemos del **vestir**
pues que no tenéis **vestidos**
que merezcan ser **reídos**
sino para hacer **reír!**

De la carta d’amor de Lluís del Milà (S8r-T2V).

Mi **pensamiento doliente**,
de **pensar** en su **dolencia**,
le pornás en su **presencia**
si le terná por **presente**.

- **Derivatio.** En el següent exemple és una *derivatio* antitètica entre els mots ‘desacatada’ i ‘acatamiento’.

De la mateixa carta d’amor de Lluís del Milà (S8r-T2V).

Y por cuanto has de hacer
no seas **desacatada**
sino tú serás rasgada
y rompido mi placer.
Y si vieres sentimiento
de alguna voluntad
di con mucho **acatamiento**:
¡Ved qué tal es su tormento
que vos le tengáis piedad!

Jornada/folis	Composicions poètiques
2a/ H4r	<p>«Ya no es él, perdido stá...» La glossa està formada per 16 estrofes, les que corresponen al romanç, de versos octosíl·labs amb rima consonant amb el mateix patró abbadccd, etc.</p> <p>Lluís del Milà canta una versió del romanç anteriorment esmentat: «Mala la vistas franceses/ la caza de Roncesvalles...»</p> <p>Aquest romanç consta de 16 versos octosíl·labs, però la seva rima no respecta el patró de l'estrofa i barreja rimes, hi predomina la femenina i en algun vers hi apareix la masculina.</p>
3a jornada H7r	<p>Dídac Lladró fa referència a una composició típica de la lírica popular castellana, però l'anomena romanç: «La ginagala, la gala gineta.»</p>
5a jornada Q5r Q5v	<p>El patge respon al Canonge Ster amb el cant d'una cançó catalana: «Bella de vós só enamorós,/ ¡gibeta mia!/, tostemps sospir pensant en vos/ la nit i el dia» i respon el Canonge Ste amb una altra estrofa: «Tot lo món me stà mirant...»</p> <p>La cançó catalana està formada per una tornada de 4vv. els parells són octosíl·labs i els imparells tetrasíl·labs amb rima consonat abab; i una estrofa de 4vv. octosíl·labs amb rima consonant bcbc.</p> <p>El patge canta, acompanyat d'una guitarra un cant: «Comed de mi tartugado/ la de lo verdugado.»</p> <p>Aquest cant pot equivaler a un mote a causa de la seva estructura. Està format dos versos octosíl·labs</p>

Jornada/folis	Composicions poètiques
	<p>amb rima consonant aa.</p>
<p>S1r-S2v</p>	<p>Francesc Fenollet reporta una composició dialògica de Preguntes i respostes, dins d'un conte sobre la competició d'Antonio de Velasco i Joan Mendoza quan servien una dama de la reina Isabel la Catòlica.</p> <p>L'estructura mètrica de les 12 preguntes i les 12 respostes és la mateixa per ambdues: 4vv. octosíl·labs amb rima consonant abraçada (abba etc.).</p>
<p>S3 r/v i S5v-S6v.</p>	<p>Al primer foli apareixen dites o '<i>motes</i>' solts, inserits en la conversa dels personatges Dídac Lladró i Ferrandis d'Herèdia, de la mateixa manera que les narracions breus. Tot plegat acaba en un seguít de dites o 'motes' entre els dos personatges anteriors que es configuren en un atac verbal. Són estrofes de 4 versos octasíl·labs amb rima consonant (abba).</p>

Jornada/folis	Composicions poètiques
6a jornada	
S8r-T2g	<p>Lluís del Milà s'adreça al Duc i a la Virreina i els anuncia que complirà amb el manament de tocar i cantar una <i>Carta d'amor</i>: «Y denme la vihuela que me han traído y cantaré con esta primera obra, las obras que las damas suelen hacer. Y es una carta, que para ganar si a cartas jugara el resto del amor ganara».</p> <p>La <i>Carta d'amor</i> està formada per 14 estrofes de 9vv octosíl·labs amb rima consonant, seguint l'esquema abba cdccd a totes les estrofes.</p>
T3r-T6r	<p>Lluís del Milà canta, responent a la petició del Duc, <i>Las siete angustias de amor</i> i, posteriorment, <i>Los siete gozos de amor</i>.</p> <p>Cadascuna de les peces té 8 estrofes: la primera a manera d'introducció i les 7 següents en relació a cadascun dels goigs o angoixes.</p> <p>L'estructura estròfica dels <i>Goigs</i> consta de 12vv, organitzats en 4 grups de 2vv octosíl·labs més 1v tetrasíl·lab. La rima és consonant i presenta aquest patró: abcabc cdecde etc.</p> <p>L'estructura de les <i>Angoixes</i> canvia en relació als <i>Goigs</i>, les estrofes són de 9vv octosíl·labs amb rima consonant seguint aquest patró abbacdc, etc.</p>
T7v-V1v	<p>Francesc Fenollet canta una cançó i la glossa que Lluís del Milà en va fer. La cançó és:</p> <p>«De piedra puedo decir que son nuestros corazones. El mío en sufrir pasiones y el vuestro en no las sentir.</p>

Jornada/folis	Composicions poètiques
	<p>Ha causado mi ventura lo que más tuve temor: he topado con la mor haciendo mi sepultura. En su piedra vi sculpir dos contrarios corazones, el mío en sufrir pasiones y el vuestro en no las sentir.»</p> <p>A causa de l'extensió de la cançó (12vv), la glossa està formada per 12 estrofes que tenen 9vv octosíl·labs, seguint un mateix patró de rima consonant abba d d c c d, etc.</p>
X4r-X5v	<p>Lluís del Milà canta, a pres de la Virreina, las coplas de Matalinda y Matacruel. Prèviament, mitjançant una facècia, explica qui són.</p> <p>Aquesta composició té 8 estrofes de 9vv cadascuna amb rima consonant que s'organitza amb aquest patró: abba d d c c d, etc.</p>
Y6r-Z5v	<p>El Duc fa 10 lleis sobre l'amor. Els diferents personatges les comenten, emprant diferents dites o <i>motes</i>.</p> <p>Cada llei es formula en una estrofa de 8vv octosíl·labs i rima consonant, seguint el patró abba d d c, etc.</p>
a8r-b1r	<p>Escaramussa de <i>motes</i> entre els cavallers i les dames.</p> <p>Els 28 <i>motes</i> varien d'1 a 3 i, fins i tot de 4 o 5 versos; la majoria octosíl·labs, i amb rima consonant que</p>

Jornada/folis	Composicions poètiques
<p>b1v-c6r</p>	<p>traspassa els límits del <i>mote</i> aïllat i es dóna al llarg de tota la seqüència, seguint la rima abraçada abba cddc effe, etc.</p> <p>El Duc convida els assistents a la festa en l'horta del Reial a seure's per sopar, mentre Olivarte, en companyia dels altres cantants del Duc, cantarà una lloança a les dames de València en forma d'un <i>Toma vivo te lo do</i>.</p> <p>Al final del cant, el mateix Duc indica que el cantant era el mateix Lluís del Milà: «Dijo el Duque: -No paséis más adelante, pues habéis parado tan bien que hicistes parar muy colorado al que staba sin color de vuestro Toma vivo te lo do. Que por Joan Fernández se pudiera decir Toma muerto te lo do, pues lo estaba tanto que si fuera envidioso como es envidiado creyera que lo staba de vos».</p> <p>El <i>Toma vivo te lo do</i> és una obra formada per 76 estrofes de 8vv octosíl·labs amb rima consonant abba cddc, etc.</p>

5.3. DOBLE ÚS DEL LEMA O DE LA DITA O ‘MOTE’: EMBLEMES I MOTEJAMENTS

El lema, dita o ‘mote’ és el gènere poètic més breu que coneixem, atès que correspon, tradicionalment, a un vers octasíl·lab. Al llarg del segle XVI trobem exemples formats per quatre versos octasíl·labs, com ens mostra el nostre autor al seu *Libro de motes*, publicat el 1535. És un dels gèneres més coneguts de la poesia de cançoner que representa un dels recursos retòrics més preuats: la *brevitas*. A EC aconsegueix demostrar l’enginy i d’agudeses per part dels cortesans.

En aquest sentit, sota aquesta forma mètrica s’amaguen diferents continguts; en funció del context d’enunciació i de la seva funció comunicativa, podem assenyalar dues fórmules literàries: els lemes dels emblemes a les empreses, pròpies de l’heràldica medieval, i els diàlegs de dites o ‘motes’, de la tradició literària cortesana. A cadascuna de les fórmules el lema i la dita o ‘mote’ es pot definir com el conjunt de paraules que expressen l’objecte d’una empresa i les sentències o les dites punyents que s’enuncien en contra d’algú, respectivament.

Els diàlegs o combats de ‘motes’ o invectives, molt relacionats amb l’acció que en català anomenem amb el terme ‘motejar’ és una altra manifestació de l’ús d’aquest gènere en l’ambient cortesà de finals del segle XV i, d’almenys, la primera meitat del XVI. Joly¹⁹³ explica que els mateixos contemporanis van atribuir diferents connotacions a cadascuna de les fórmules i van buscar vies de diferenciació entre totes dues mitjançant la recerca d’un element lèxic diferent o una qualificació que no fos equívoca (positiva o negativa):

Laissant de côté le sens de “devise emblématique”, qui ne relève pas de mon champ d’investigation et qui n’est évidemment pas celui qui donne lieu à des oscillations entre un ensemble de connotations positives et négatives, je voudrais attirer l’attention sur le fait que la synapse réalisée sous mote entre “formule ingénieuse” et “formule injurieuse” n’a pas posé des problèmes qu’aux seuls lexicographes. Les textes témoignent de recherches, dont certaines sont sporadiques, pour rétablir une opposition nette sur le plan lexical; il n’est pas sans intérêt de relever que les moyens mis en oeuvre sont ceux-là même auxquels Nebrija avait eu recours:

193 Joly (1982: 232-233).

1. *Recherche d'un substitut: [...]*
2. *Qualification non équivoque (positive ou negative).*

En el diàleg del Milà, hi ha nombroses referències a aquesta pràctica per part dels personatges, per exemple, a la 6a jornada, folis a8r-b1r:

Las damas que tenían amenazado a don Miguel Fernández vinieron todas juntas contra él y dijéronle que se pusiese en punto de guerra, que le querían dar la batalla que tenía aplazada. Y fue de mujeres a maridos, porque fueron valedores de él y ellas de la señora doña Ana, su mujer. Y por escusar prolijidad en esta escaramuza serán señalados cuando hablaran con una C. y las damas con una D. y comenzó la señora doña Ana Mercader:

Dama. Señor don Miguel olvido.

*Caballero. Señora doña Ana acuerdo,
para tener desacuerdo*

siempre os vi contra el marido.

D. Dígame señora hermana:

¿no stá muy bien apodado?

*D. Dic-li pájaro pintado,
vestit de verd i de grana.*

*C. Decid, señora mujer,
¿qué os ha hecho don Miguel?*

*D. Perquè vos sou tal com ell
pensí dar en lo terrer.*

*C. Senyora donya Leonor:
¿com li va de mal marit?*

D. Mejor era servidor.

*D. Respondre vull a l'envit,
donya Joan Pallàs só,
també cante eixa cançó.*

*D. Don Diego, mal querer,
¿por qué no entráis en batalla?*

*C. Don Diego, ¡git i calla!,
me ha puesto mi mujer
con un mote de Milán.*

*Os responderé conforme:
non despertar el can que dorme.*

En tots aquests casos es reconeix el sentit de sentència aguda i punyent, que ja apareixia en Berceo, i que posteriorment, l'any 1611, Sebastián de Covarrubias recull al seu *Tesoro de la lenguas castellana o española*: «Vale tanto como una sentencia dicha con gracia y con pocas palabras»¹⁹⁴.

Les empreses són una harmònica combinació d'un element visual, les divises o 'invenciones'¹⁹⁵, i d'un de textual, anomenat sentència, lema, lletra, 'mote' o ànima. En algunes ocasions, el lema rep el nom de «letra de invención» i sol tenir un o dos octosíl·labs que poden estar combinats amb un vers tetrasíl·lab. L'origen de les empreses està en els emblemes i en les antigues imatges heràldiques que indicaven l'estatus i l'origen de l'aristocràcia, segons un codi universal. Durant la segona meitat del segle XVI i en els contextos cortesans, aquesta imatge literària intenta respondre al nou gust del moment. Destaca pel seu tarannà profundament individualista i personal. De fet, la combinació dels dos elements representava sovint la personalitat del posseïdor en el teatre de la cort i, tal i com ens indica González de Oviedo¹⁹⁶, tenia un caràcter original. A la funció principal de demostrar l'enginy i l'erudició de qui les portava, podem afegir la de provocar el destinatari, que havia d'extremar la seva atenció, per tal de descobrir la misteriosa relació entre els dos elements, així com el seu significat. És aquí on apareix un altre recurs molt utilitzat a la lírica de cançoners: el gust per l'*obscuritas* i per l'enigma. Normalment, apareixen en episodis o circumstàncies biogràfiques, lligades amb els temes cavallerescos de l'amor o de la guerra.

De fet, les divises esdevenen una de les diversions cortesanes més conegudes durant els segles XV i XVI i un important subgènere de l'agudeses i de la poesia de cançoners. Sovint apareixen en els vestits dels cavallers que formaven part de les justes, però en algunes obres literàries formen part de la carta de presentació dels personatges. Certes creacions del període presenten aquest tipus d'usos cortesans, per exemple: la *Cárcel de amor* de

194 Ref. Dutton&Roncero (2004:81).

195 Invención, en castellà. Així apareix a *El cortesano*.

196 Carrillo (1998:137-154).

Nicolás Núñez (1496), que és una continuació de la de Diego de San Pedro. Així ens ho recorda Deyermond¹⁹⁷:

Como la gran mayoría de las ficciones sentimentales castellanas, pero a diferencia de la Cárcel de San Pedro, la de Núñez incluye buen número de poesías [...]. Lo que es poco común es que casi todas son letras (hay 23 letras, una canción y un villancico) [...]. Estas letras no tienen nada que ver con los torneos: vienen bordadas en los vestidos de los personajes, en las vainas de las espadas, etcétera (las lleva Leriano en el cap. 8 y Laureola en el cap. 10).

També apareixen a l'obra citada anteriorment *Los diez libros de fortuna d'amor* d'Antonio Lofrasso (1573), tal i com ens explica Eulàlia Duran¹⁹⁸:

Els personatges del nostre fris tenen, a més, una característica especial: formen un conjunt de figures silencioses –només l'amiga del protagonista se'n destaca– que s'expressen, però, eloqüentment per mitjà del llenguatge dels colors dels vestits, descrits amb gran minuciositat, i de les divises i màximes que porten, que ens informen sobre l'estat d'ànim dels personatges.

En els capítols següents analitzaré l'ús d'aquesta micropoesia en un dels passatges d'*El cortesano* on es presenta a cadascun dels personatges de la cort literària dels ducs de Calàbria en els primers folis de l'obra.

197 Deyermond (2002:407).

198 Duran (2004:632).

5.4. PRESENTACIÓ DELS PERSONATGES D'*EL CORTESANO* A TRAVÉS DE LES SEVES DIVISES

El diàleg valencià ens ofereix mostres d'aquest ús dels lemes o 'motes' a les divises dels personatges a la 1a i a la 6a jornada. A la 1a jornada, trobem la presentació de les parelles-matrimonis dins de l'entorn lúdic de la cort renaixentista dels lloctinents de València, en un context amorós. En aquest sentit Francisco Rico¹⁹⁹ ens explica que:

Las invenciones son uno de los más elocuentes lenguajes de la pasión: «Por las mujeres se inventan... las discretas bordaduras, las nuevas invenciones», el cortejador muestra «en invenciones/ quién es y por quién moría», «en galas y envinciones» publican su «cuidado» un Durandarte o un Soria.

A la 6^a jornada d'EC, els guerrers protagonitzaran la *Mascarada entre troians i grecs* i, per tant, el context serà el de la guerra. Amor i guerra són els dos temes prototípics de l'univers cortesà, i al diàleg valencià en trobem una mostra interessant.

Els primers folis d'*El cortesano* situen temporalment l'acció del diàleg, a la 1a jornada:

En el tiempo deleitoso de la hermosa primavera. Cuando todo el mundo, para conservación de la vida humana, saliendo del extremo invierno entra en estos dos suaves hermanos abril y mayo enramados con guirnaldas de flores y frutos, se hizo una real caza de monte de las damas y caballeros que aquí verán. (A4r)

A partir d'aquest moment (folis A4r-C3r), EC presenta un interessant exemple de l'ús del lema o 'mote'; aquell que està relacionat amb les empreses i divises, tot i que en els diàlegs posteriors a la presentació dels personatges podem trobar una ràpida aproximació a la segona fórmula, la de la dita o invectiva, que serà explícitament recreada al llarg de tot el diàleg. L'obra comença amb l'entrada d'alguns dels personatges de l'obra que configuren la cort dels lloctinents de València: els mateixos amfitrions, el duc de Calàbria i la virreina Germana juntament amb el seu patge Gilot, Lluís Vic i Mencia Manrique, Lluís Margarit i Violant, Pere Mascó i Castellana Bellvís, Joan Ferrandis d'Herèdia²⁰⁰ i Jerònima Beneito, Dídac Lladró i Maria, Francesc Fenollet i Francesca, Miquel Fernández

199 Rico (1990:192).

200 En cap moment del diàleg rep el tractament de respecte «Don», a diferència de la resta de personatges.

i Anna, Baltasar Mercader i Isabel, Lluís del Milà, Berenguer Aguilar i Lionor Gualves. Als primers folis A4r-B8r, se segueix una mateixa estructura: el cavaller i la dama apareixen vestits amb robes que porten divises brodades als seus vestits, ell enuncia un lema i ella li contesta. Tot seguit, s'inicia el procés d'explicació de l'empresa per part dels mateixos protagonistes o d'altres personatges de la ficció. És molt interessant observar com aquestes empreses, de temàtica amorosa, acaben desencadenant disputes verbals, 'motejaments', entre el cavaller i la dama. Sovint, els altres personatges fan intervencions de tipus al·lusiú a diversos aspectes biogràfics dels protagonistes. Gran part dels cavallers, en resposta a les sospites que les seves mullers expressen sobre la seva fidelitat, les acusen de geloses i, en alguns casos, de desinteressades en la relació amorosa que haurien de mantenir amb els seus marits i aquesta és la justificació de la possible infidelitat de molts d'ells. Aquest fet que marca un canvi significatiu en el tractament de l'amor en relació a les tradicions anteriors, especialment la provençal i la italiana: la idealització de la dama és inexistent i el caràcter burlesc que adopta una bona part dels personatges masculins configura el to de l'obra.

5.5. CONSTRUCCIÓ DE LES DIVISES A TRAVÉS D'ELEMENTS VISUALS PROPIS DE LA TRADICIÓ DE LA LÍRICA DE CANÇONER

L'escena inicial d'EC ens ofereix un material rellevant en relació a la construcció de les divises que caracteritzaran els personatges i que, alhora, com he dit, desencadenaran la conversa de tots ells en els preliminars de l'obra. Per això, presento una anàlisi de les divises, tant de la part textual com de la visual, a partir del model i del criteri de classificació que ens presenta Casas Rigall²⁰¹.

5.5.1. ELS ANIMALS O EL BESTIARI

Tot un seguit de personatges com Gilot, el matrimoni Joan Ferrandis i Jerònima Beneito, Maria (la muller de Dídac Lladró), el matrimoni Berenguer Aguilar i Elionor Gualbes, destaquen per portar a les divises dels seus vestits els següents animals: el simi, el rossinyol, la serp, el lleó i l'àliga. De fet, són animals que tenen una connotació positiva o negativa segons el simbolisme que han rebut al llarg de la tradició dels bestiaris medievals, plasmats en arts com l'escultura, l'arquitectura i la literatura, entre d'altres. Els animals que tenen una connotació positiva són: el rossinyol, preuat pel seu cant; el lleó, un animal de caràcter reial per ser 'el rei dels animals terrestres'; i l'àguila, 'reina dels animals voladors'. En canvi, els altres dos animals, el simi i la serp, participen d'una connotació negativa: el primer, perquè esdevé una caricatura grotesca de l'home a causa del seu caràcter imitador; i el segon, perquè és el símbol per antonomàsia del pecat i del dimoni.

Els lemes que acompanyen les divises de cadascun dels personatges indiquen aquestes connotacions i evidentment contribueixen a una certa presentació i caracterització de tots ells. L'exemple més significatiu és el del patge Gilot, que sovint és objectiu de burla per part dels mateixos cortesans. És identificat amb el simi, en versió femenina ('mona') i el lema 'Por remedar' n'explica clarament el sentit; cal destacar que el mateix Duc l'ha vestit per a l'ocasió:

201 Casas Rigall (1995).

Gilot salió, que el Duque le había vestido de terciopelo verde con una mona en la cabeza encima de la montera. Y el lema que sacó decía: Por remedar. (A4r-v)

Gilot demana a la virreina Germana de Foix el significat del vestit que el Duc li ha fet posar i aleshores rep una forta crítica, perquè l'anomena alcavot:

*Respondió la Reina: –Gilote, yo te adivinaré tu invinción.
El Duque, mi señor,
es lo verde que traes,
que stá 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 sales por majadero,
que majarás en este banquete
por alcahuete. (A4v)*

Una de les parelles protagonistes del diàleg per les seves contínues baralles matrimonials, Joan Ferrandis d'Herèdia i Jerònima Beneito, mostren en les divises uns rossinyols, així com un lema que completa el seu significat amorós:

*Salió Joan Fernández de Heredia y la señora doña Jerónima, su mujer, con unas ropas de terciopelo azul, recamadas de hilo de plata y oro, broslados unos ruiseñores, que son pájaros que no cantan ni muestran alegrarse sino en la primavera. Y el mote decía:
Gozan del que yo quisiera
cantar en la primavera. (A4r)*

Aquesta presentació contrasta amb les conflictives relacions de la parella al llarg de l'obra, que han estat anticipades per la senyora Violant:

Dijo la señora doña Violante: –Señor marido, pues queréis que hagamos la tortilla de celos que hacen Joan Fernández y su mujer, seanos juez la señora doña Mencía y diga si tengo razón de ser celosa de marido que 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 hace celoso. Y he caído en cuenta que suelen con burlas encobrirse las veras. (A7r)

Doña Jerónima diose cata que su marido había sacado la invención y el mote por una prima suya, y con un zuño dijo: –Señor marido, hablemos un poco al oído.

Y él respondió: –Señora mujer, guárdeme Dios de tal hacer.

Dijo la señora doña Jerónima:

–Vos teméis que yo os dijera, quién es vuestra primavera.

Que es tan falsa para vos, como sois falsos los dos.

Decilde que es por demás, quella me visite más.

Pues que vuestros ruseñores, cantan que me sois traidores.

Dijo Joan Fernández:

–¿Quién os hizo trovadora, mi señora?

¿Quién os hizo trovadora?

Dijo la señora doña Jerónima, su mujer:

–Por trovar vuestras maldades, digo en versos las verdades,

que merecéis que yo diga, que vestís mujer y amiga.

Pues dos jaulas parecemos, destas aves que traemos.

Ya nos dicen farsa es esta, pajareros son de fiesta.

Yo me voy, ¡quedad con Dios!, que corrida voy con vos.

La Reina viendo que se iba, le dijo:

–Doña Jerónima, por me hacer placer y pesar a quien os quiere mal, que volváis, que nunca se debe hacer lo que el enemigo quiere.

La señora doña Jerónima volvió a la Reina y dijo:

*–Señora con tan gran favor,
yo seré tan socorrida,
que no me veré corrida
sino por mi corredor.*

Dijo Joan Fernández, su marido:

*–¿Quién os ha mal enojado, mi buen amor,
que me hecistes corredor?*

Respondióle su mujer:

*–¿Quién os hizo pajarero, caballero?
¿Quién os hizo pajarero?*

La Reina le dijo:

–Doña Jerónima. más querría ser vos que yo, que muy gran cordura es saber enojarse y desenojarse cuando es menester. (A7r-v)

Aquest paràgraf és un bon exemple del tipus de disputes que tenien els diferents personatges, tal i com he indicat anteriorment. Mentre que les dones sospiten i acusen els marits d'infidelitats matrimonials, ells insisteixen en el caràcter difícil i poc amorós de les seves dones, a causa de la seva condició gelosa o del seu desinterès, respectivament. L'extensa intervenció de Jerònima Beneito, dues respostes de 8 i 10 versos cadascuna, organitzades en díctics, contrasta amb la brevetat de les intervencions interrogatives de Ferrandis d'Herèdia, reduïdes també a apariats. Tot el conjunt pot ser considerat una concatenació de lemes que amplien l'explicació de la divisa, aplicada a la situació real de la parella. De fet, cal destacar l'ús de l'*annominatio* en forma de paronomàsia ('ruiseñores'-'traidores'; 'maldades'-'verdades') o de *derivatio* ('falsa'-'falsos'), per tal d'intensificar l'acusació de mentider, per part de la muller. El diàleg posterior entre Jerònima i la Virreina és una bona mostra d'aquests jocs de paraules, en aquest cas mitjançant la figura etimològica ('socorrida'-'corrida'-'corredor') i que ens reflecteix, de forma insistent, la vergonya de la senyora de Ferrandis d'Herèdia a causa de la conducta del seu marit. Cal recordar, finalment, que les intervencions del marit són exclusivament interrogatives i demostren la falta d'atenció als arguments o a les acusacions de la seva dona. De fet, són plenament coherents amb la negativa a escoltar-la que expressa en la primera intervenció: «Señora mujer,/guárdeme Dios de tal hacer»; provocant, així, que les

darreres paraules de Jerònima adreçades al seu marit, en aquest fragment, imitin l'estructura interrogativa que ell ha utilitzat anteriorment, i desmitifiquin la divisa que porten, tot convertint el rossinyol en 'pajarero': «¿Quién os hizo pajarero, caballero?/¿Quién os hizo pajarero?».

La serp apareix a la divisa de Maria, muller de Dídac Lladró, un dels personatges més importants del diàleg; és per això, que sorprèn la seva aparició sense vestit de festa. La divisa consisteix en una serp mutilada per la cua i pel cap, que destaca sobre el fons negre i que, junt amb el lema, ens suggereix un significat moral relacionat possiblement amb l'excés o la desmesura que mostren alguns cortesans:

Vino a esta caza don Diego Ladrón y la señora doña María, su mujer, y por lo que le pareció él no salió vestido de fiesta y ella sí, con una ropa de terciopelo negro toda broslada de unas sierpes muy al natural. Que tenían cortado del pescuezo un tercio y de la cola otro tanto. Y en una montera que de lo mismo traía estaba ste letrero:

*En el medio stá lo bueno,
que en los extremos
se pierden los que perdemos. (A8v-B1r)*

Cal fer especial atenció al darrer vers del lema, especialment als verbs 'pierden' i 'perdemos', un políptoton verbal que aconsegueix intensificar el valor semàntic del verb 'perder' en aquest context enigmàtic de l'empresa. El mateix Dídac Lladró ens dóna l'explicació de l'empresa de la seva muller Maria, després d'una punyent interpretació de Jerònima Beneito i convida els interlocutors a la moderació, com a signe de virtut i d'excel·lència:

Dijo don Diego: -Señora doña Jerónima, yo no pensé decir tanto, ni he dejado de tocar mucho. Mas yo de lo mucho que dije, no he querido decir tanto de lo malo que vuestra Merced ha sacado. Y por esto se dice: «No hay nada mal dicho, si no es mal tomado». Como ha hecho agora vuestra Merced, que ha sospechado que para decir mal de mujeres hice sacar a mi mujer doña María las sierpes por invinción. Y no ha sido por la semejanza que tiene la sierpe a lo que dice el mote y es que así como tiene en el medio gran virtud y en los extremos, que son la cabeza y cola,

ponzoña; así se ve que en el medio está lo bueno, donde consiste la virtud para bien obrar. Que en los extremos que hacen perder se pierden los que los siguen. Mi intención no fue hacer sierpes a las damas, mas Vuesa Merced para hacernos médico y apotecario, a vuestro marido y a mí, contra mujeres habéis hecho esta glosa. Y los demás dejo al señor Joan Fernández, su marido, que lo dirá mejor que yo. (B1v)

Finalment, els animals-reis de la natura (lleó i àguila) apareixen vinculats a la parella formada per Berenguer Aguilar i Elionor Gualbes i relacionats amb el cognom del marit i el nom de la muller mitjançant una *falsa derivatio* entre ‘Leonor’-‘león’ i ‘águilas’-‘Aguilar’. Com explicaré tot seguit, era habitual que algun dels elements de l’empresa estigués relacionat amb el nom de la dama. Aquest és un dels exemples més significatius:

Salió don Berenguer Aguilar y la señora doña Leonor Guálvez, su mujer, con unos vestidos de terciopelo leonado. Y el marido traía unos círculos redondos de plata, con un león de oro dentro dellos que tenían este letrero:

*Leonor de oro es mi invinción
como muestra este león.*

Y la mujer sacó unas águilas volando, brosladas de hilo de oro y en una montera traía el mote que decía: Tras águilas fue mi volar. (B5r)

5.5.2. LES PLANTES, LES FLORS O ELS HERBARIS

En aquest apartat apareixen tres elements significatius dins la tradició literària: la ginesta (‘la retama’), la poma i el gessamí. L’empresa dels lloctinents de València té com a símbol la ginesta, així ho adverteix el mateix lema: «Mi invinción traigo por lema». Aquesta planta té una llarga tradició literària pel seu sabor amarg, tret que simbòlicament s’ha aplicat a diferents aspectes de la vida humana: l’amor, la mort o la tristesa. En aquest cas, crec que el narrador, mitjançant el lema de la virreina Germana, aconseguí descobrir-nos el caràcter infidel del Duc:

Salió el Real Duque de Calabria y la reina Germana muy ricamente vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro, por invinción muchas matas de

*retama*²⁰² que los granos dellas eran muy gruesas y finas perlas orientales de gran valor. Diciendo a todas las damas:

–*Mi invención traigo por mote.*

A esto respondió la Reina, con unos celos cortesanos y dijo:

–*La retama es mi amor.*

y vos della el amargor.

Dijo el Duque sonriendo:

–*Mi amor es la retama,*

por mostrar sobrado amor,

que en mí no stá el amargor

sino en mi dama.

Gilot salió, que el Duque le había vestido de terciopelo verde, con una mona en la cabeza encima de la montera. Y el lema que sacó decía: «Por remedar». Y dijo a la reina: –Vostra Altesa, adevine què vol dir la mona que jo he tret per invinció, que la retama parla clar que lo Duch, mon senyor, diu que no sols l’ama mas la reama.

(A4v)

En aquest passatge destaca la falsa figura etimològica (‘retama’-‘amor’-‘amargor’-‘dama’), fonamentada en la semblança fònica i gràfica dels diferents ètims (‘retama’, àrab. *ratama*; amor, llatí. *amor-oris*; amargor, llatí. *amarus*; dama, del llatí *domina*, a través del francès *dame*) que estructura la intervenció de la Virreina i del Duc, i que aconseguix insistir en el valor equívoc de la divisa (‘retama’), mostra d’un amor que és realment amarg per a la dama. Però el patge Gilot, després de rebre per part de la Virreina una interpretació força agressiva dels vestits que li havia posat el Duc, insisteix en el caràcter envejós de la dama, aconseguint així un contrapès a les acusacions que ha rebut el seu senyor:

Gilote respondió: –Senyora, Vostra Altesa, és exida hui ab lo peu esquerre. I tot lo dia va coixo qui amb mal pensament ix de casa. No em veurà més en tota sa vida en

202 Al Cancionero General d’Hernando del Castillo cal destacar la invenció i lletra de justador, n.486:

«Del mismo que traía en bordadura una retama que tiene la flor amarilla y la rama verde, y dixo: Es la rama el ·esperança, mas su ·fin es de manera que la ·flor la ·desespera».

jornades de plaer, que los celosos són gasta festes, si d'ací avant no acomana los cels a la cambrera don Ana di Castillo que els hi guarde en la cambra. Que estes navarres son tan guardoses que per çò he posat nom Navarra a una goça mia, perquè és bona guardarroba. (A4v)

La parella de Pere Mascó i Castellana Bellvís apareix amb una divisa, els pomers brodats als vestits, i amb un lema que indica el seu significat amorós. Sovint, el motiu literari dels pomers té una doble associació simbòlica i religiosa: la de la temptació adàmica i la de l'amor, ja que la poma que oferia el cavaller a la dama era considerada la fruita de l'amor. El color verd, representat en les fulles, incorpora una connotació positiva a l'empresa, ja que aquest color esdevé un sinònim simbòlic de l'esperança; i el lema, basat en una *annominatio* del tipus macle i femella auguren una unió perfecta:

Vino a esta caza don Pedro Mascó y la señora doña Castellana Bellvís, su mujer, con unas ropas de terciopelo encarnado. Todas brosladas de unos manzanos al natural. Las hojas verdes y la fruta colorada, con unos letreros de oro colgados dellos y tenían unas letras que haciendo de cada una dellas sílaba dicen:

Él es de ella y ella es de él.

Como dice este letrero:

L. S. D. L. A. I. A. I. L. A. S. D. L. (A7r)

Però, les posteriors intervencions de la senyora Castellana capgiren el significat amorós de l'empresa i, en aquest cas, trobem novament la sospita de la condició infidel del seu marit i la necessitat que té la dama de ser gelosa, per tal d'evitar aquesta conducta. En aquest diàleg entre els dos personatges, cal fer especial atenció a l'*annominatio* de tipus derivatiu que s'estableix entre els substantius 'jinetes'-'jinete'-'jinetas', donant lloc a diferents associacions semàntiques que aconseguen tintar d'una pretesa ambigüitat tot el diàleg. Els aparents canvis morfològics de tipus derivatiu marquen diferents trasllats semàntics, gràcies a l'al·lusió implícita a les diferents accepcions de cada mot: 'jinete' remet tant a persona que cavalca com a cavall adient per a ser cavalcat, i 'jineta', a una manera de cavalcar, a un animal, la guineu o a una prostituta (en castellà). Per tant, tots els semes es posen en relació i, especialment, en joc, per tal d'aconseguir uns continuats trasllats de significat, que ratllen ambigüament una possible interpretació eròtica i sexual, tal i com assenyala la darrera intervenció de la senyora Castellana:

Conformando a esta voluntad el manzano y la manzana, que el uno procede del otro, fue tan buena sta invención como la burla que la señora doña Castellana pasó diciendo: –Señora doña Mencía, yo recibo la Merced que me hizo cuando dijo a la señora doña Violante, mi cuñada, que me emprestaría celos para que un día en la semana sea celosa. Porque le han dicho que por no tener celos don Pedro, mi señor, me tiene por desamorada y vasa a buscar nuevos amores fuera de casa. Suplico a Vuesa Merced me los empreste que para luego es tarde lo que mucho es menester.

Dijo la señora doña Mencía: –Señora doña Castellana, tome Vuesa Merced que con un abrazo se debe emprestar y volverlo que es para bien hacer.

La señora doña Castellana dijo: –Agora que soy celosa, verá mi marido qué cosa son jinetes, por más que él sea buen jinete.

Respondiole su marido: –Señora mujer, si como dijo jinetes dijera jinetas que son raposas, guardara mis pollos que no me los coma.

Dijo la señora doña Castellana: –Pues por mucho que los guardéis, yo comeré dellos.

Su marido se rió y dijo: –Eso sería la comida que hizo una mujer de Jerusalén, que stando cercada por Vespasiano, emperador de Roma, y su hijo Tito, teniéndola en gran aprieto, al fin de diez años que turó la guerra vinieron los cercados en tan gran rabia de hambre que una viuda hebrea de las que staban dentro la ciudad dio la muerte a un solo hijo que tenía mochacho, haciéndolo cuatro cuartos y comióselo.

Dijo la señora doña Castellana: –¿Esos son los pollos? ¿Y de qué gallina los habéis sacado? Que si son vuestros hijos y de buena casta, no los comeré como la mujer hebrea, sino criarlos he para que no se pierdan. Que los celos de la mujer no han de ser para hacer receloso al marido. (A7r/v)

El darrer element vegetal que apareix en aquesta primera sèrie de lemes i de divises és la flor de gessamí. El seu significat és expressat en el lema que acompanya els personatges i té connotacions amoroses:

Salió a esta caza don Baltasar Mercader y la señora doña Isabel Ferrer, su mujer, vestidos de terciopelo verde con muchas flores de jazmil brosladas de hilo de plata y el lema decía:

Como flor es de jazmil

*el amor de poca fe,
que entre manos sécase.* (B3v)

Com en els exemples anteriors, la senyora desconfia de les afirmacions que fa el seu marit en el lema:

Dijo don Baltasar Mercader:—Señora mujer, ¿cómo le parece este nuestro letrado que hice para decir una gran verdad? Respondió la señora doña Isabel:—Señor marido, mucho querría saber en quién ha probado Vuesa Merced esta verdad, que por mí no se puede entender. (B4r)

Són recursos essencials per tal d'aconseguir una presentació enginyosa dels personatges a l'inici de l'obra, que al seu torn, mostren un model d'enginy que tot cortesà hauria de saber desplegar.

5.5.3. EL NOM DE LA DAMA I DEL CORTESÀ

Un altre dels recursos més utilitzats per construir les empreses cortesanes és la referència al nom de la dama. En aquests folis de la primera jornada d'EC, en tenim dos exemples. En el primer, es juga amb els significants dels noms o cognoms dels personatges: en el lema de Lluís Margarit, amb el significat del cognom al·ludint al *mote* que rep aquest nom ('margarite'); en el cas de la seva muller, es juga amb el significat del nom ('Violante'-'viola ante') i s'aprofita per establir un políptoton amb el verb 'veo' del segon vers. En aquest cas, els diferents usos de l'*annominatio* afavoreixen el caràcter lúdic i enginyós dels lemes. El segon exemple és reportat en el primer punt d'aquesta classificació amb motiu dels elements animals del lleó i de l'àliga i respon a la parella formada per Berenguer Aguilar i Elionor Gualbes. Els lemes del cavaller i de la dama es posen en relació, mitjançant l'ús de la *derivatio*: el nom de la dama 'Leonor'-'león' i el cognom del cavaller 'Aguilar'-'águila'. Els dos exemples tenen connotacions amoroses positives:

Vino a esta caza don Luis Margarite y la señora doña Violante, su mujer, con ropas muy bien devisadas y ricas de terciopelo, aforradas de tela de oro. Y entre unos

recamos y brosladuras de cañutillo estaban unas medallas y en las del marido los rostros dél y su mujer, que se miraban el uno al otro, y el mote decía:

*Viola ante mi deseo,
que la veo.*

Y en las medallas que la señora doña Violante traía estaban unas manos con el puño cerrado y el dedo más pequeño alto que se nombra el margarite y el mote decía:

*Mi mano muestra con razón
quién está en mi corazón. (A6r)*

Les connotacions positives de la divisa contrasten amb el diàleg que es reporta tot seguit, coherent amb la concepció de les relacions matrimonials que marca la línia de lectura de tot el passatge:

Dijo don Luis Margarite: –Señora doña Mencía, beso las manos de Vuesa Merced de los celos que ha prestado a mi mujer que yo lo deseaba diciéndole cada día: Mujer, haceos celosa porque no engordéis que si más engordáis yo me buscaré un festejo flaco y unos amores éticos.

Y desparóme un día con unos celos rabiosos que bien parecen prestados, pues se lo ríe en ser yo fuera de casa con una castellana, camarera suya, que se nombra Mariseca. (A6v)

5.5.4. ALGUNS DELS ÒRGANS DELS CINCS SENTITS

En darrer lloc, tenim les divises que prenen com a element visual els òrgans sensitius del cos, especialment: els ulls i les orelles. Els colors que hi apareixen juguen un paper simbòlic complementari: el groc és un símbol inequívoc del sofriment amorós i el taronja de la fermesa o de la constància. Cal destacar que la figura etimològica formada pels verbs col·locats en el vèrtex dels dos primers versos (‘prendereros’-‘aprendaron’), que al·ludeixen a un element ornamental del vestit (‘prendederos de oro’), intensifiquen el moviment amorós provocat pels ulls:

Salió don Francisco Fenollet a esta caza y la señora doña Francica su mujer, vestidos de monte, con ropas y monteras de terciopelo amarillo aforradas de tela de plata, con muchas cuchilladas y prendedores de oro, y el lema decía:

Sus ojos son prendedores

que los míos aprendaron.

Amarillo me dejaron

como pude mereceros. (B2v)

L'aparició de Francesc Fenollet amb la seva muller introdueix la presentació dels personatges principals del diàleg: Joan Ferrandis d'Herèdia, Dídac Lladró, Lluís del Milà i el mateix Fenollet. Al contrari de la resta de parelles, no hi ha cap al·lusió a infidelitats per part de la seva muller Francesca, és Francesc Fenollet qui ataca Joan Ferrandis d'Herèdia, afavorint la intervenció dels altres dos personatges. Es pot considerar el diàleg com una carta de presentació dels quatre personatges; que com s'ha mostrat anteriorment protagonitzen disputes semblants en cadascuna de les jornades d'EC. El narrador del diàleg dibuixa els trets més significatius de cadascun d'ells, que acabaran formant part d'una caracterització més completa que el lector aconseguirà copsar, de forma indirecta, a partir dels diferents diàlegs entre els quatre personatges. En el cas de Joan Ferrandis d'Herèdia destaca una bona part de les característiques comentades anteriorment en parlar de les facècies: els atacs a la seva dona Jerònima Beneito i la seva escassa qualitat com a cortesà enginyós, enfront la superioritat de Lluís del Milà; així com la més que difícil amistat entre Ferrandis i Fenollet. Veiem-ho al text:

Dijo don Francisco: –Bien habéis escaramuzado con la señora, vuestra mujer, señor Joan Fernández. Caballero de frontera sois en todo, mi señor. Siempre escaramuzador por de dentro y por de fuera.

Respondiole Joan Fernández:

–Don Francisco balletero,

con virote habéis tirado,

que muy mal está encarado

quién hiere su compañero.

Don Diego Ladrón que vió escaramuzar a motes a don Francisco y a Joan Fernández entró en la escaramuza y dijo: –¿Jugáis a pasa Gonzalo? Señores decidnoslo que también jugaré yo si Joan es el Gonzalo. Don Luis Milán atravesó

como a valedor de Joan Fernández y mostrando defenderle le hirió sin sacar sangre y dijo: –¡Dejad vos ese mi Joan, que no sufre papirote sino a quién le da el mote más del palo que del pan!

Joan Fernández revolió sobre don Diego y don Luis y con una piedra mató estos dos pájaros y descalabró a don Francisco diciendo: –¡Mirad qué Milán y Diego para competir conmigo! Don Francisco, nuestro amigo, ¡sedles vos mozo de ciego!
(B2v-3r)

L'altre òrgan sensitiu que hi apareix és el de l'oïda:

Vino a esta caza don Miguel Fernández y la señora doña Ana, su mujer, con ropas de monte de terciopelo naranjado, llenas de muchos oídos broslados, que staban entre unas obras que hacían muy buen matiz de condoncillo de hilo de plata y seda verde y los motes que en sus monteras traían. Decía el del marido:

*Todo estoy hecho oídos
en sentiros por oiros.*

Y el de la señora doña Ana, su mujer, decía:

*Toda stoy hecha oídos
del que oigo de maridos.* (B3r-v)

L'empresa que acompanya a la parella de Miquel Fernàndez i Anna conclou amb un lema que expressa la sospita d'infidelitat del marit per part de la dama; intensificada per l'ús repetitiu del substantiu 'oídos', acompanyat per diferents determinants possessius ('vuestros', 'mis') i del políptoton amb el verb 'oír':

Dijo don Miguel Fernández: –Señora mujer, vuestros oídos querría ser por oír si os dice algunas mentiras contra mí vuestra castellana Marinuevas, que por vuestra autoridad no la deberíades escuchar.

*Que mujer novicholera
nunca fue buena casera.*

Dijo la señora doña Ana: –Señor marido, vos querríades ser mis oídos, yo querría ser los vuestros por saber si es verdad lo que decís en vuestro letrado, que os volvéis todo oídos en sentirme por oírme. Que yo creo lo debéis decir por huirme, según huis muchas veces de casa. Que el marido mal casero,/ canta en otro gallinero. (B3v)

5.5.5. LA MILLOR EMPRESA, EL MILLOR CORTESÀ: LLUÍS DEL MILÀ

Fins aquí he afirmat i he intentat justificar com, en aquest passatge del començament de la primera jornada, es fa una presentació força original dels personatges que formen part de la cort fictícia dels lloctinents de València. Les divises que porten als seus vestits i els lemes, o els diàlegs que desencadenen, esdevenen un bon instrument per a iniciar aquesta presentació als lectors de l'obra. He deixat de banda l'aparició del personatge homònim a l'autor, Lluís del Milà, per les característiques singulars que presenta. Analitzo detingudament les estratègies d'autorepresentació de Milà a l'inici de l'obra. Vegem-ne els passatges:

Dijo la señora doña Isabel, su mujer: –Señor, díchome ha la señora doña Ana Mercader que le ha parecido muy bien todo lo que Vuesa Merced ha 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 que he nombrando pues lo siente mejor que yo.

Respondió la señora doña Ana Mercader: –Señora doña Isabel, no tengo parecer sino el de Vuesa Merced. Aquí stá don Luis Milán que yo creo, según ha escuchado a Vuesa Merced, que guarda muy bien esta razón que ha dicho y ella es tan avisada que descubrirá el parecer de algunos para mostrar lo que sienten. Pues hay razones que no deberían hablar en ellas, si no el que puede entederlas. Entendamos porqué trae las víboras en el vestido que ha sacado que bien viene invincionado y dígallo por vida de quién las sacó.

Dijo don Luis Milán:

*–Señora doña Ana,
lo que se debe callar
no es de decir
y lo que se puede decir
no es de callar.*

Las mejores invinciones son las que ellas mismas hablan sin letrado. Y estas apenas las hallan sino los bien invincionados cortesanos, como fue el Almirante de Castilla, que traía un corazón de piedrazufre que nombrándole dice la intinción del que le trae. Y don Fernando de Torres, baile general de nuestra Valencia, que sacó la vela de la nave que nombran contramesana, que claro dice: «Contra mí es Ana».

Y nuestro caballero valenciano don Baltasar Romani que traía un sino de libra, que es uno de los sinos del cielo que esta invinción quiere decir: «Si no delibra». Como es verdad que si o no delibra el que spera. Y un otro que por Ana traía una partesana, que claro dice: «Parte es Ana», queriendo decir que Ana es parte para matar o dar la vida.

Y esta que yo he sacado que son las víboras, que ellas mismas son el letrero, pues dicen por el que las trae: «Vivo horas». Que bien se puede decir que en esta vida no se vive sino horas, que las horas del pesar más son que las del reposo, pues que se puede mudar lo venturoso. Y el que se acordare desto, no stará sin sentir que las horas del pesar que es el morir más son que las de placer que es el vivir.
(B4v-5r)

Els trets singulars de la presentació de Milà són la seva aparició en solitari introduïda per la senyora Anna Mercader, que fa una valoració positiva de la divisa que duu; el caràcter teòric i exemplar d'una part de la seva intervenció on parla dels criteris que s'han de tenir en compte alhora de fer una valoració de les divises; i l'explicació de la seva divisa, que ell mateix fa mitjançant una enginyosa paronomàsia basada en el tipus de serpent que duu ('víboras'-'vivo horas'). En relació a les divises sense lema, cal recordar que Gonzalo Fernández de Oviedo ja indicava en el seu *Libro del blasón*²⁰³:

Al propósito de las divisas lo más breve he lo mejor he si se pudiese en una palabra demostrar la significación he misterio muy más linda cosa es he de más yngenio así como se vido en aquella divisa del Católico rey Fernando V de tal nombre de gloriosa memoria que con el yugo he coyundas cortadas decía tanto monta [...] he tornando a nuestro proposito las divisas han de ser lindas ynvenciones he de graves he autorizadas sentencias o significados he sustanciales letras o notas.

A més, cal assenyalar que la divisa que presenta Lluís del Milà és l'única que repeteix un símbol ja aparegut en el passatge. La senyora Maria havia portat el mateix motiu animal sembla que per indicació del seu marit Dídac Lladró. Pot semblar intranscendent, però pren rellevància quan recordem que, en determinades ocasions al llarg del diàleg, Dídac Lladró adquireix la funció d'*alter-ego* del personatge principal Lluís del Milà. Recordem que Dídac Lladró havia aparegut sense vestit per a l'ocasió i,

203 Carrillo (1998:143). Mantinc la transcripció regularitzada de l'editor.

per tant, sense divisa mentre que la resta de parelles apareixien conjuntament amb el mateix tipus de divises als seus vestits. Aquest fet posa en connexió i pot indicar-nos un cop més, d'una manera força subtil, la vinculació que hem d'establir entre aquests dos personatges.

Posteriorment hi ha escenes molt semblants amb l'ús de 'requiebros', breus composicions de 1 a 4 versos octosil·làbics, amb motiu de la presentació dels animals caçats pels marits a les seves dones (C2r-C3r) o de la presentació de les postres (C6r-C7r), anomenats 'copos de amor', en finalitzar el dinar que va tenir lloc a Lliria després de la cacera: «Todos hallegaron con gran regocijo a la comida que fue en Liria y sentados que fueron a la mesa...» (C3r). A la 4a jornada, amb ocasió de la presentació de les dames i els cavallers de Troia, es subratlla com els símbols dels vestits configuren, de nou, veritables emblemes que faciliten la identificació i caracterització dels personatges. A la 5a i 6a jornada, apareixen amb un altre tipus d'ús com són les dites o 'motes': el diàleg o el combat entre personatges ficticis d'una facècia, Antonio de Velasco i Joan Mendoza i entre personatges de la pròpia ficció dialògica. En relació a la composició de *Preguntas y respuestas* dels cavallers Antonio Velasco i Juan Mendoza, cal observar que del primer es recullen algunas composicions al *Cancionero General*, i que ambdós eren, certament, cavallers dels Reis Catòlics.

En tot cas, a la 1^a jornada, quan encara no ha finalitzat la cacera ni tampoc el dinar posterior, els quatre personatges principals del diàleg, de la mà del personatge Lluís del Milà, protagonitzen una conversa que acaba dibuixant el joc d'aliances i de rivalitats que s'estableixen entre tots quatre, tal i com he analitzat a l'apartat de narrativa breu: Lluís del Milà i Dídac Lladró vers Joan Ferrandis i Francesc Fenollet. Cal indicar que el més rellevant de totes elles és que també apareixen al PB, de manera literal o no, tal i com s'ha explicat al capítol 2. Tot plegat sembla voler escenificar l'enginy de fer poemes d'una manera aparentment natural i improvisada, responent a la intenció d'aconseguir la *sprezzatura* tan valorada per l'IC de Castiglione. En tot cas, en la ficció d'EC acaben convertint-se en una lluita verbal entre els quatre personatges; tal i com indiquen els mateixos protagonistes abans de començar:

Don Berenguer se corrió de la risa que ste apodo levantó²⁰⁴ y dijo: -Señor Joan Fernández, ese nombre mejor sería para vuestra merced, pues un tiempo usó la martingala en las calzas cuando se iba de cámaras de bajas coplas que contra don Luis Milán trobó, que pullas las llamo yo.

Respondió Joan Fernández: -Si el Milán dice que son pullas, yo lo otorgaré y de otra manera no.

Dijo don Luis Milán: -Pues el señor Joan Fernández se fia de mí, yo no digo que son pullas sino repullones. Y dígalos si Excelencia si fueron coplones lo que respondió a mis coplas y seanos juez. (1a jornada, B5v)

De fet, quan el Duc fa una intervenció poètica improvisada per concloure la cacera, Francesc Fenollet l'interroga sobre les seves habilitats poètiques²⁰⁵:

Dijo don Francisco Fenollet: -¿Trobador és vostra Excel·lència?

Respondió el Duque: -No soy sino perdedor. (1a jornada, C3r)

Aquestes composicions, inserides en un veritable debat poètic-narratiu, també recorden la poesia humorística dels cançoners del segle XV. Un dels subgèneres era l'atac entre els poetes mitjançant els insults que es dedicaven, referint-se als seus orígens o diferents defectes, o la desqualificació pel que fa al seu domini de l'art poètica²⁰⁶. No s'ha d'oblidar que, com ja he argumentat, les cobles serveixen per dibuixar els vicis dels personatges protagonistes, especialment els de Lluís del Milà i Joan Ferrandis, a partir del material del PB, escrit per Ferrandis l'any 1555, i de l'aportat pel mateix diàleg del Milà: les composicions poètiques, les facècies i el complex univers narratiu que configura el diàleg amb la inserció dels diferents subgèneres que vénen de la mà dels mateixos personatges.

204 Martingala.

205 Sobre la improvisació poètica al segle d'Or, veure Campo Tejedor (2004).

206 Dutton&Roncero (2004: 67 i ss).

5.6. ROMANÇOS, CANÇONS, VILLANCETS, GLOSSES I ALTRES PROVATURES

Una bona part de les composicions poètiques d'EC (cançó, villancet, dits o *motes*, glossa, romanç, etc.) es basen en una *dispositio bipartita*: composicions que contenen una tornada o 'refrain' que determina la seva estructura²⁰⁷. Són diversos els elements que fan evident la petjada que deixa la poesia de cançoner i, especialment, el *Cancionero General*²⁰⁸ al diàleg de Milà. En el cas de l'obra d'Hernando del Castillo, cal tenir en compte que dos dels seus personatges són homònims a dos dels escriptors que hi van participar al CG (Joan Ferrandis d'Herèdia i Francesc Fenollet) i que EC fa ús de gairebé tots els tipus d'estrofes i de versos propis d'aquesta colossal obra poètica de la primera meitat del segle XVI.

La presència de romanços a EC se situa, especialment, a la 2a jornada. De fet, són dos dels més coneguts en els reculls de l'època. El de «Durandarte» apareix en nombrosos cançoners dels segle XVI com el *Cancionero de Constantina* i el CG de 1511 i de 1514, el *Cancionero de romances* de 1550 o la *Silva de Romances* de 1550²⁰⁹ i al mateix llibre de viola de mà, *El Maestro* de Lluís del Milà (1536)²¹⁰. El segon romanç, «Mala la vistas franceses/ la caza de Roncesvalles...», apareix als cançoners dels anys 50²¹¹ en una versió diferent a la d'EC. Aquest tipus de composicions van ser motiu de glosses per part de molts poetes, hi ha una glossa del romanç de «Durandarte» al CG i també a EC per part de Lluís del Milà. Cal tenir en compte que també es troben referències als primers versos d'altres romanços en boca dels diferents personatges²¹².

En relació als villancets, el de «Las tristas lágrimas mías» apareix en diversos cançoners del segle XVI com a anònim i trobem una altra glossa al llibre tercer la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (València, 1564). Del «Desdeñado soy de amor» sabem que pertany al

207 Rodado (2000).

208 A partir d'ara utilitzaré l'abreviatura CG per referir-me al *Cancionero General* d'Hernando del Castillo.

209 Ver Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico,
<https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/balladaction.php> (abril 2015)

210 Veure Dumanoir (2012) on es fa un estudi sobre la rellevància d'aquest romanç d'origen carolingi.

211 <https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/balladaction.php> (abril 2015)

212 Becker (2003:25-31).

Cançoner del Duc de Calàbria (1556) i que apareix també una glossa al llibre segon de *La Diana* de Jorge Montemayor (València, 1558 o 1559).

La presència d'aquests versos a la univers ficcional d'EC reflecteix la pràctica social i cultural cortesana contemporània i el seu gust pel cant poètic²¹³. El personatge Lluís del Milà canta acompanyat d'un instrument moltes de les composicions del diàleg:

Dijo don Luis Milán: -[...] Y por hacer lo que me rogó don Diego lo primero que cantaré será la glosa que hice al romance de Belerma y Durandarte cuando se dejó de servirla y esta. (H2r)

Dijo don Diego: -Don Luis Milán, yo os agradezco lo que vos debéis agradecerme, pues yo seré causa que os agradezcan las desagradecidas el servicio que les habéis hecho en dejarlas encantadas de vuestro cantar y tañer. Y vos con el romance que habéis cantado de la batalla de Roncesvalles me habéis sanado del mal francés que tenía, defendiendo la error francesa contra la verdad española. (H1v)

De fet, el presenten com a un nou Orfeu:

Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó de la mano a don Luis Milán diciendo: -Señoras, he aquí a Orfeo que yo le querría más feo. (G7v)

A la 3a i 5a jornada, destaco la menció dels primers versos d'una composició que Frenk identifica com a mostra de la lírica popular castellana²¹⁴ («La ginagala, la gala gineta»), i una composició glossada anomenada pel patge «canción catalana». L'estrofa catalana de la glossa d'EC («Bella, de vós só enamorat») apareix recollida al cançoner bilingüe *Flor d'enamorats* (Barcelona, 1562) de Joan Timoneda, l'únic recull rellevant d'aquesta tipologia, perquè té més d'un centenar de composicions escrites en català. Cal destacar que també apareix al *Cançoner del Duc de Calàbria* i que la música s'atribueix a Mateu Fletxa, el gran compositor d'ensalades musicals. En aquest cas, també d'altres personatges de menys categoria, com el patge o el canonge Ster, canten composicions poètiques a EC, potser tot imitant al protagonista del diàleg:

²¹³ Vega Ramos (2004) ha estudiat aquest aspecte, entre d'altres, en relació als diferents autors que la valoren en la formació del bon cortesà.

²¹⁴ Frenk (2003:1026).

Y por será que lo haré quiero cantar para daros placer esta canción catalana:

*Bella de vós só enamorós,
¡gibeta mia!,
tostemps sospir pensant en vos:
la nit i el dia.*

Dijo el canónigo: -Puix tu has cantat per a mi, jo vull cantar per a tu.

*Tot lo món me stà mirant,
com si fos una donzella.
Si bé em veu anar galant
lladre só per maravella.*

El paje le dijo: -¿Qué es eso canónigo? ¿Ladrón me decís? Para esta que yo lo diga a nuestro obispo de Fes, que os escomulgue y no us absuelva hasta que me hayáis restituido la fama. ¡Irregular, tartuga de mujeres! Que por vuestro vecindado siempre les andáis entorno de las haldas con un guitarra tañendo y cantando este cantar:

*Comed de mi tartugado
la de lo verdugado. (Q5v-6r)*

5.7. UNA CARTA D'AMOR: EXEMPLE A *EL CORTESANO* D'UNA FORMA ESTRÒFICA LLIURE

La 6a jornada s'inicia amb una composició força singular dins el diàleg, una carta, que Lluís del Milà triarà cantar acompanyat de la viola («Y denme la vihuela que me han traído y cantaré con esta primera obra las obras que las damas suelen hacer. Y es una carta que para ganar si a cartas jugara el resto del amor ganara...»), S8r) per tal de respondre al manament que li havien fet el Duc i la Virreina.

Els estudiosos de la lírica de cançoner parlen de la poesia estròfica de forma lliure, de las cantigues i dels 'decires'. La carta d'amor és un dels subgèneres; respon a la temàtica amorosa i mostra el dolor que el cavaller sent pel rebuig de la dama i la seva súplica per tal de finalitzar la situació. Una visió de l'amor tradicional que, en aquest cas, s'estructura mitjançant l'enumeració de diferents metonímies del jo líric que introdueixen les diferents estrofes de la carta: 'mi voluntad', 'mi corazón', 'mi entendimiento', 'mi memoria', 'mi voluntad', 'mi sentido', 'mi pensamiento doliente' o 'mi gran sufrir'. Les darreres estrofes anticipen la reacció de l'amada en rebre la carta i la petició utòpica del jo líric a la carta en els darrers versos: «Y a quien ya su mal le tiene/ tal, que dice el que no sabe,/ pues que sabes dó me viene/ trabaja que más no pene/ o que mi pena me acabe. Fin.» (T2v).

5.8. LAS SIETE ANGUSTIAS Y LOS SIETE GOZOS DE AMOR DE LLUÍS DEL MILÀ

Segons Beltrán²¹⁵, aquestes composicions tenen les seves arrels en les paròdies sacro-profanes que adaptaven a l'expressió amorosa el llenguatge i la litúrgia de l'Església. Van ser molt populars durant el segle XV, però, posteriorment, es van censurar i, finalment, van desaparèixer amb l'eramisme i el canvi en la sensibilitat religiosa del Renaixement. Els textos més antics eren aquells que cantaven els goigs i els dolors de la Mare de Déu, en relació al naixement i a la passió de Crist. Posteriorment, es van realitzar paròdies d'aquests textos religiosos amb adaptacions al tema amorós, com es pot observar en els poemes d'EC.

En la ficció d'EC, ambdues composicions són cantades també pel mateix Lluís del Milà en resposta als prec del Duc la primera: «Dijo el Duque: -Muy bien habéis discantado sobre la carta que ha cantado don Luis Milán, pues mejor discantaréis si las siete angustias canta, que el amor hace pasar a quien más siente en amor. Y por vida de quien más queréis que la cantéis. Y don Luis Milán respondió: -Por vida de quien lo mandare cantaré, y son estas que diré»; i dels seus companys Fenollet i Lladró, la segona composició: els goigs. En aquest cas, trobem que el text de *Las siete angustias* que el mateix Milà canta és gairebé idèntic, només he detectat algun vers diferent, a un del manuscrit de les *Obres* de Joan Ferrandis d'Herèdia de l'any 1555. Sobta que en cap moment de la ficció dialògica es faci esment a l'autoria de Joan Ferrandis d'Herèdia. En canvi, quan finalitza el del poema, el mateix Ferrandis subratlla el caràcter paròdic del Milà: «Señor, el uno y lo otro creo que son, parecen gozos por lo poco que siente angustias de amor don Luis Milán. Y no dejan de parecer por lo mucho que muestra sentir las cantando, que de amor se va burlando» (T1v). I, posteriorment, Francesc Fenollet indica l'autoria de les dues obres: «Dijo don Francisco Fenollet: -Para saber desto la verdad, ¡cántenos tras las angustias, los gozos de amor, que siendo las dos obras tuyas, en cantar se verá! Que si él se alegrara nos dirá su corazón, que sus angustias gozos son.» (T1v). El manuscrit de Ferrandis d'Herèdia no conté cap composició de goigs i només he trobat un text adaptat a la temàtica amorosa en un poeta del segle XV, Juan Rodríguez del Padrón, titulat també *Los siete gozos de Amor* que apareix imprès al CG de 1511 amb una estructura estròfica força diferent.

215 Beltrán (2002: 274).

5.9. UN COLOFÓ DIALÒGIC AMB LLEIS D'AMOR TROBADORESQUES

A la darrera jornada el Duc fa una valoració del bon cavaller, equivalent al bon cortesà enamorat, que se'ns reporta en estil indirecte, tot fent memòria d'unes paraules del protagonista principal: «Don Luis Milán dijo que el caballero bien aderezado solo de cuerpo y no de alma le podrían decir don Pedro Mula o don Joan Caballo. Y tornando a nuestro propósito para que el amor se cobrase en Valencia sería menester hacer leyes para algunas damas que no se descuidasen de hacer lo que deben y a los caballeros que supiesen cómo las han de servir». (Y5r)

El dia següent, es troben dames i cavallers a la Sala Major del Palau del Reial. L'escenografia de l'esdeveniment té un alt component de teatralitat, segons ens reporta el narrador omniscient del diàleg: «El otro día no vieron el hora como acudir y acudieron muchos caballeros y damas a esta Salacorte que se tuvo en la Sala mayor del Real, donde el Duque y la Reina se pusieron son un teatro de quince gradas en alto y los caballeros en un cadahalso y las damas en otro y el Duque proponiendo dijo: -Señores, Valencia stá muy inflamada por todo el mundo de muy desamorada, que ningún amor hay en ella. Para que se cobre el amor y la fama dellas fui de parecer que a voluntad de todos lo que aquí stán se hagan leyes para que las damas sean bien servidas y los caballeros que lo habrán menester sepan en que las han de servir. Y diga cada uno de qué stá agraviado del otro y concertados todos harase ley sobre ello». (Y5v-6r)

És significatiu que al final del diàleg tingui lloc aquesta escenificació d'un intent regulador del concepte de l'amor entre cavallers i dames a València. De fet, al llarg del diàleg, mitjançant les converses reportades i, més en concret, la lírica cantada i enunciativa es constata que els cavallers critiquen la manca de correspondència amorosa de les dames i les dames la infidelitat dels homes. És per això, que les lleis d'amor s'elaboren amb la participació de tots ells, gràcies a la iniciativa del Duc, totes les lleis segueixen la mateixa estructura narrativa:

- 1r. Un dels cavallers enuncia el seu greuge mitjançant alguns versos, de vegades amb un 'mote' conclusiu.
- 2n. La dama respon també amb versos i 'mote' final.
- 3r. El Duc conclou el diàleg amb l'enunciació d'una llei d'amor en vuit versos

octosíl·labs amb rima consonant (ABBA CDDC), dividits en dues estrofes, que recull la temàtica del diàleg anterior.

La temàtica de les *Deu lleis d'amor* recull els diferents temes i motius tractats a la poesia i a les converses dels protagonistes al llarg de tota la ficció narrativa:

Primera llei. El cavaller Roderic de Borja es queixa perquè les dames no els creuen, la dama Àngela d'Aragó i de Milà contesta que les floretes²¹⁶ dels cavallers, sense cap sospir, semblen una burla. Per tant, la primera llei enunciada pel Duc insisteix en la necessitat que els 'requiebros' amorosos siguin sincers i només s'adrecin a una única dama.

Segona llei. El cavaller Dídac Lladró està molest perquè les dames sempre el fan cara²¹⁷, la dama Mencia Manrique li contesta que ells no tenen mai en compte la condició de la seva dama. El Duc conclourà amb la segona llei que exigeix als amadors conèixer la condició de la dama que volen servir.

Tercera llei. El cavaller Berenguer Aguilar es queixa perquè les dames no responen a allò que se'ls demana. La dama Castellana Bellvís respon que la condició descuidada no és de les dames, sinó dels cavallers. El Duc exhorta en la tercera llei als cavallers a ser curiosos perquè l'amor es demostra en les obres.

Quarta llei. El cavaller Joan Ferrandis indica que les dames són deslleials perquè els treuen el comandament. La dama Jerònima Beneito critica que la deslleialtat és dels mateixos cavallers, fent menció a Lluís Margarit, i així ho recull el Duc en formular la seva llei.

Cinquena llei. El mateix cavaller, Lluís Margarit, enuncia el contingut de la llei que dictarà el Duc, els enamorats mai no han de renyir amb els seus competidors, i que és aprovada per Jerònima Beneito. En aquest cas el cavaller utilitza el recurs narratiu d'un somni on se li apareix Cupido.

Sisena llei. El cavaller Francesc Fenollet també té un somni on li parla Venus, mare de Cupido, demanant que si s'ha de mentir en els amors que es faci bé. Amb aquest recurs

216 'Requiebros', al text.

217 'Zuños', al text.

pretén atorgar certa autoritat al seu greuge, tal i com ha fet Margarit en la llei anterior. El mateix narrador-personatge Lluís del Milà intervé en la conversa amb Francesc Fenollet i ataca subtilment Joan Ferrandis. La dama Violant Mascó respon i el Duc recull la seva intervenció en la sisena llei: si s'ha de burlar o mentir que sigui per donar plaer i que sembli vertader.

Setena llei. El cavaller Lluís Vic utilitza també el format narratiu del somni. La veu de la dona que hi apareix és comparada amb la que va sentir Juli Cèsar en un relat-apotegma que tot seguit narra. En identificar la veu de la dama, Vic la veu entrar a la Sala. La dona fa una crítica a les dames de qui diu se sent agraviada perquè prenen els serveis dels seus cavallers a burles, essent 'filles seves' li fan obres d'enemigues, tracten els seus servidors com a criats, i finalment li suplica que faci lleis per a les dames i revela la seva identitat: «Suplico a vuestra Excelencia pues ha hecho leyes para los caballeros se haga para las damas. Y todos haciendo lo que deben yo seré Valencia que agora no soy sino Desvalencia» (Z1v).

Octava llei. El cavaller Joan de Cardona reprén l'argument de Joan Ferrandis sobre la necessitat que les dones manin sobre ells amb el motiu del 'palomando'. Li respon Margarida de Peralta amb un joc de conceptes, tot exhortant els homes a saber sostenir els desigs de l'amor i les dones a moderar el mal desig d'ansies desmesurades d'aquells. El Duc confirma els raonaments amb la formulació de l'octava llei on confirma el comandament de les dones, perquè són capaces de moderar els plaers que provoca l'amor en els homes. Torna a sortir el cavaller Joan de Cardona amb un altre greuge, ja que les dames es deixen servir per molts cavallers. La dama Beatriu d'Osorio respon a favor de les dames que estan descontentes dels cavallers per qui són servides. El Duc, tot lloant les bones paraules d'ambdós, elabora l'octava llei que convida les dames que no són ben servides a manifestar-ho.

Novena llei. El cavaller Almirall d'Aragó surt vestit de dol per la mort de Berenguer Mercader en un clara manifestació anacrònica, al·ludint que va morir a causa del menyspreu d'una dama. La dama Maria de Tovar amb certa ironia juga amb paraules del cavaller per atacar la condició esbojarrada de certs amadors. Tot plegat és recollit pel Duc a la novena llei.

Desena llei. El cavaller Miquel Fernàndez se sent agreujat, perquè les dames es riuen dels servidors que moren de mals d'amors i les compara amb una herba de Sardènia anomenada 'matarriendo', segurament la sardònia²¹⁸. La dama que li respon és la mateixa Virreina, anomenant-lo com a 'Matalascallando' i atacant-lo de desamorat. La Reina acaba demanant que no es dicti desena llei, però el Duc la instaura, es dirigeix a les dames i les exhorta a no burlar dels cavallers, per tal de no ser burlades per ells.

Les *Deu lleis d'amor* que el Duc enuncia a EC coincideixen en el títol amb un text de mitjans del segle XIV, el 1356, escrit per Guillem Molinier i aprovat pel Consistori poètic de Tolosa de Llenguadoc.

218 Una herba semblant a l'api silvestre. El seu suc aplicat als músculs de la cara produeix una contracció que imita el riure. Els antics deien que aquells que la menjaven morien rient.

5.10. UN JOC INFANTIL TRANSFORMAT EN CORTESÀ: «TOMA, VIVO TE LO DO»

El «Toma, vivo te lo do», que conclou la llista d'obres poètiques de cançoner a EC, pren el seu nom d'un joc que Correas explica al seu *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627): «Es juego en que se dan sentados en corro a la lumbre, un palito encendido en brasa un cabo en que se sopla, y llámanle los niños el ‘Sopla, vivo te lo doy’ y tiene su pena en cuya mano se apaga». Frenk va catalogar fins a tres versions diferents, que apareixen a diverses obres del segle XVI i del XVII: des de la *Comedia Seraphina* (València, 1527), el mateix EC de Milá fins a d'altres com les *Sentencias* de Luis Galindo o els *Proverbios glosados* de Sebastián de Horozco²¹⁹. La composició d'EC manté la mateixa estructura i temàtica que la recollida per Castillo al CG, obra d'Antonio Velasco (que ja havia estat protagonista d'una composició poètica anterior²²⁰). Totes dues traspassen el joc infantil per fer una lloança-joc de les dames de la virreina Germana de Foix. Fa referència a unes dames diferents però, segurament, homònimes a dames valencianes conegudes en cada moment històric.

219 Pedrosa (2013:167-181).

220 A les *Preguntas y respuestas* dels folis S1r-S2v.

5.11. POESIA D'ORIGEN ITALIÀ: ELS SONETS

En relació a les estrofes d'origen italià²²¹ que apareixen a *El cortesano*, cal destacar el gran nombre de sonets que hi trobem, un total de 43 sonets: 2 sonets a la 2a jornada (F1r, F5v i G3r); 2 a la 3a jornada (H8r i I6r); i 39 a la 6a jornada (una llarga tirada dels folis V3v fins a X3v; una altra de X6r fins a Y3v i el sonet final del diàleg a C1r).

L'estructura externa del sonets és força homogènia: mantenen la rima consonant, el tipus petrarquista més generalitzat (ABBA ABBA CDE CDE). Els sonets de Milà conserven una estructura externa molt lligada al metre decasíl·lab català, amb la pausa interna ausiasmarquià després de la 4a síl·laba accentuada; però, alhora, participa de la lírica de cançoner sobretot per la seva connivència amb el conceptisme i l'agudesa. Per tant, s'allunya radicalment de l'estil petrarquista que havien volgut introduir els poetes Joan Boscà i Garcilaso de la Vega. És a dir, els sonets d'EC esdevenen unes peces amb motlle italianitzant, un sonet “*a la manera catalana*” però amb una temàtica que s'adscriu a la poesia de cançoner, tant pel contingut com pels recursos retòrics emprats.

Els recursos utilitzats per dotar als sonets de la suficient agudesa, en sintonia amb la resta de l'obra, són l'*annominatio*, la repetició d'un cos lèxic amb algunes variacions fòniques provoca el canvi de significat de les paraules i l'ambigüitat i agudesa del missatge que es vol transmetre, i l'*antítesi* (marcats en negreta als sonets). Aquests recursos són elements importants que aconseguen transmetre o intensificar els temes principals d'aquestes composicions amb gust de lírica de cançoner. A continuació, ofereixo un petit tast d'aquestes estrofes:

- La passió amorosa del jo líric.

*Allá me voy a do el amor me guía,
soy como aquel que va en su pensamiento
que está muy fuera del conocimiento
sino de aquel que stá en su fantasía.*

221 També cal destacar la sèrie de tercets entre “un galán y una dama” als folis g1r-v.

*Pensando en vos, ¿quién ha de star en sí
que por idea en vos no se transforme?
Estoy sin vos y en vos tanto conforme
que voy conmigo y nunca voy en mí.*

*Ni pie, ni mano, la boca, ni el ojo
no mandan ya pues tal Señora **reina**,
reina es en mí tan absoluta **reina**.*

*que en mí es placer aquello que es enojo.
O bien o mal avenga como quiera,
vos sola sois mi voluntad postrera. (V7r)*

*El **marear** que el **mar de amor** nos hace
es muy peor que el **mar** que se navega.
El **mar de amor** muy más veces reniega
y mueve más pues con placer desplace.*

*¡Desplácenos con lo que más nos place!
Con el mirar que nos contenta y ciega
y este placer a mucha gente niega
que, en tierra y **mar, amor** hace y deshace.*

*Digámosle del **mar** suyo almirante
y es el marqués de libertad perdida,
duque también de voluntad humana,*

*conde de paz si no reina levante
y rey del fin si reina sin medida,
que **amor** es rey do voluntades gana. (Y3r)*

- El menyspreu o no correspondència de la dama.

*Espejo sois de **amor desamorado**
para quien es a vos muy enojoso.
Mírase en vos y no se vee hermoso
que feo stá un rostro desdeñado.*

*Y el que será muy hecho a vuestro grado
parecerá Narciso glorioso,
que gentil es un feo **venturoso**
y no es gentil quien es **desventurado**.*

*Tal os miré cual quedó por memoria
un **Lucifer** muy desfavorecido,
vos un **Luzbel** de muy gran hermosura.*

*Yo soy **Luzmal** caído de la gloria
pues deseé ser yo con vos unido,
que pena da lo que desmesura. (X8v)*

*A todo el mundo doy de mi **descargo**
del bien que os quiero y mal que me queréis.
Ya veis, Señora, lo que vos hacéis
que de mi muerte tengáis tanto **cargo**.*

*Dirán de vos que fuiste matadora
y vos diréis que yo mismo me he muerto.
Dirá el amor en tal caso lo cierto
que en vos estaba ser remediadora.*

*Sé que diréis que no puedo haber medio
entre mi mal y vuestra gran bondad.
Todos dirán que en vuestra piedad*

*estaba el bien de todo mi remedio.
Que siendo siempre tanto valerosa,
la piedad en vos no es viciosa. (V7v)*

- Els sofriments que provoca aquesta situació en el jo líric.

*De bien y mal mi vida se sostiene
porque el vivir se vaya conservando
con solo el bien no va el saber reinando
pues no es pesar el mal que de vos viene.*

*¡Amor, amor pues mandas que yo pene,
sostiéneme que muero deseando!
No vea yo que vas de mí burlando
que en posta voy, que vas de mí burlando.*

*Corro al morir y muerte no me quiere,
cansado stoy y siento gran descanso.
Quiero llorar y voy de mí riendo.*

*Sé que dirá quien tal por vos se viere:
-Fiero león, amor le vuelve manso,
que gran amor de sombras va temiendo. (V6r)*

*Sintiendo voy de amor gran agonía:
la cara traigo de color de tierra,
ya viene por llevarme quien entierra
que ya murió del todo mi alegría.*

*Mátola vuesta grande guerrería
que siempre me habéis hecho cruel guerra,*

*venciéndole en el llano y en la cierra*²²²
que son mi corazón y fantasía.

Vos me habéis hecho el corazón muy llano
que guerra del amor lo allana todo
y allanará la cierra más subida.

Ganástesme el castillo y castellano
mi entendimiento con mi leal modo
que muy alto subir da gran caída. (X2r)

Tots els sonets són descrits a través de tòpics metafòrics (*translatio*), propis de la poesia de cançoner i hereus de la lírica trobadoresca: l'amor com a malaltia, foc d'amor, la descripció de la dama mitjançant metàfores florals o elements aïllats del seu físic, entre d'altres.

La inserció dels sonets en la ficció dialògica es produeix a través dels mateixos mecanismes que apareixen en altres subgèneres inclosos en el diàleg (com la facècia): en aquest cas destaca que el personatge Lluís del Milà és qui canta o recita els sonets, aconsegueix així presentar-se com el poeta-músic més hàbil i rellevant de la galeria de cortesans del món fictici d'EC. En tot cas, cal indicar que les indicacions del narrador sobre la manera com el personatge enuncia els sonets a la ficció dialògica són diverses²²³:

222 Apareix escrit com a 'cierra'. Entenc que malgrat la grafia c pròpia potser d'un editor catalanoparlant per referir-se a 'sierra'.

²²³ Colella (2015) sembla quedar atrapat en la pròpia ficció dialògica de l'obra quan intenta esbrinar quin tipus de melodia utilitzava el músic mitjançant indicacions o intervencions dels diferents personatges: «Hemos de concluir que las actuaciones de Milán tenían carencias, no directamente relacionadas con sus habilidades, que son indudables; más bien, con la práctica generalizada de aquel tiempo de acompañar sonetos, romances y coplas utilizando esquemas armónicos-melódicos fijos y preconcebidos [...] De hecho, las melodías cantadas/recitadas y acompañadas de vihuela que se desarrollan en *El Cortesano* no se sustentan en ningún soporte de notación escrito y no son parte de un trayectoria compositiva premeditada». Considero perillós prendre, de nou, el text ficcional com a font històrica per documentar aspectes de la vida cortesana de l'època.

s'enuncien o es canten. Veiem els verbs introductors a la reproducció dels sonets al diàleg (marcats en negreta al text) que a la 2a i 3a jornada no fan cap referència a l'acció de cantar les composicions:

*Dice Joan Fernández: -Don Luis Milán, vos **decís** en el presente soneto vuestro estos versos que **dicen**. (F1r)*

*Y con esta seguridad el soneto salió **diciendo**. (F5r)*

*Rogaron a don Luis Milán que **sacase** otro soneto y fue tan bueno para desenojar a Joan Fernández que no sin razón dijo: -El soneto me cata. (G3r)*

*Y **oigan** el soneto. (H8r)*

Fins a la 6ª jornada no hi ha cap referència a l'acció de cantar-los, tal i com podem veure a la introducció corresponent, aquesta és l'única explicitació de l'acció de cantar:

*Las damas de la Reina vinieron, que la señora doña Leonor Guálvez que es guión de la gala habló a voluntad de todas y dijo: -Ya que en jubileo de música nos hallamos, pues por jubileo se deja oír Luis Milán, las damas quieren mostrar [...] Como veremos en vos que hoy os dejaréis mandar de las damas en darles cuanto os pedirán. Ya la primera quiero ser yo, que os mando **me cantéis** sonetos vuestros [...]*

*Dijo el Duque: -[...] Es tan cortesano el corto hablar que (Vorria sense parlar esser inteso). Y no le estorbemos el buen mandamiento que le han hecho que **cante** sus sonetos.*

Respondió don Luis Milán: -La mejor respuesta que se puede dar «obedecer a buen mandar».

***Y empezó a cantar** este soneto 4.7. (V2v-V3v)*

*Dijo don Luis Milán: -Burla, burlando el Joan dijo verdades, que burlas no son maldades avisando. Y pues ya no he de cantar sino contar los sonetos, bien podremos discantar los sonsonetos. **Y comiencen a templar que bien hay que discantar en mi soneto** 4.7. (C6r)*

Només hi ha una referència a Petrarca al diàleg, en aquest cas per part de Francesc Fenollet que utilitza els primers versos d'un sonet de l'italià, transformant-los en una resposta força picant, ben allunyada del sentit petrarquesc del poema: «Don Francisco le respondió: [...] -Que yo más le diré vicio que voluntad verdadera, la que tuvo Aníbal a la ramera que le detuvo en Canas, cuando no siguió la victoria de la batalla que venció a los romanos. Que pudiera entrarse por Roma como por su casa, según dice Petrarca en este soneto *Vince Annibal & non sepe usar poi*». (5a jornada, R2v)²²⁴. Tot plegat, potser ens indica el tipus de lectura antipetrarquesca que feien els nostres personatges del poeta del *Cançoner* al segle XVI.

A bell mig de la 6a jornada del diàleg, entre els dos passatges que presenten la mostra més extensa de sonets a l'obra, trobem un text que pretén teoritzar sobre la manera de compondre sonets.

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, si os cansáis de cantar nos os canséis de contar más sonetos, que no son para cansar los graciosos sonsonetos.

Dijo don Diego Ladrón: -Y decidnos la razón como quedará un soneto para que sea perfecto.

Ítem don Francisco dijo: -Por quitar un dijo, dijo de perversos pareceres que juzgan sus placeres, decidnos lo que sabéis de los sonetos que hacéis.

Joan Fernández se rió y díjoles: -Aquí stoy yo que lo diré. Ellos han de ir muy derechos, que no puedan cojear, porque el morisco Alatar, no los vea ir contrechos.

Ítem mas han de mostrar, el sol que sté nublado, que no vayan a buscar lo presente y lo pasado de la razón, que nublados muchos son.

Ítem mas han de tener, que si querrán dellos coger, frutos para alguna dama, que no sean todo rama, que enramadas son de fiestas de verano, los que son pajar sin grano.

Item mas no queden fríos, que si dicen desvaríos en los modos del hablar, guárdense de no topar con don Artal.

Dijo don Luys Milán: -Burla burlando el Joan dijo verdades, que burlas no son maldades avisando. Y pues ya no he de cantar sino contar los sonetos, bien

224 Destaco el sonet del Marquès de Santillana adreçat al rei Joan II: «Venció Aníbal al conflicto de Canas», tal i com indica Pérez Priego (2013).

podremos discantar los sonsonetos. Y comience a templar que bien hay que discantar en mi SONETO 4-7.» (X6r-v)

El text s'insereix en una conversa entre els personatges més importants del diàleg: s'inicia amb la intervenció del Duc adreçada a Lluís del Milà i en formen part els quatre protagonistes. Dídac Lladró és qui formula la petició a Lluís del Milà, confirmada per Francesc Fenollet, però li respondrà Joan Ferrandis d'Herèdia. Lluís del Milà confirma la teoria de Ferrandis i continua dient els sonets de la segona tirada, per tal que després puguin glossar-los («bien podremos discantar los sonsonetos»).

Quatre aspectes demana Ferrandis a un bon sonet i ho formula mitjançant breus afirmacions introduïdes pel llatí *ítem*, que adquireixen un cert regust de reglamentació. El primer, la perfecció mètrica («Ellos han de ir muy derechos que no puedan cojear»); el segon, la claredat («Han de mostrar el sol que no esté nublado, que no vayan a buscar lo presente y lo pasado de la razón, que nublados muchos son»); el tercer, l'essencialitat del contingut atesa la seva brevetat («Que no sean todo rama que enramadas son de fiestas de verano los que son pajar sin grano»); i la quarta, l'agudeses o gràcia («Mas no queden fríos»). De fet, els sonets de Milà responen perfectament a aquests requeriments i potser també al gust poètic cortesà del moment.

CAPÍTOL 6. ESCENIFICACIONS TEATRALS: UNA MANERA DE DIVERTIR-SE A LA CORT

6.1. REPRESENTACIONS TEATRALS A *EL CORTESANO*

El diàleg valencià incorpora un significatiu nombre de narracions d'espectacles que passen a formar part de la ficció literària i s'insereixen en el context de la festa. Són textos que podem agrupar sota el criteri genèric d'espectacles perquè contenen elements que els apropen al gènere teatral²²⁵; però sempre es reporten a través de la veu narrativa del diàleg, tot mostrant els veritables protagonistes i espectadors de les representacions escèniques. Identifico les següents peces o representacions a EC:

1. *Farsa dels cavallers de Sant Joan* (3a jornada, I4r- M1v).
2. *Munteria dels cavallers i dames troians*.
 - 2.2. Anunci (3a jornada, N3v-4a jornada, N4v-N8v).
 - 2.3. *Munteria dels cavallers i dames troians* (4a jornada, N8v-Q2r).
3. *La Festa de Maig*.
 - 3.2. Cartell i desafiament: narració de l'aventura a la muntanya Ida i el cartell de Miraflor de Milà (final 3a jornada, M4v-N1v).
 - 3.3. Anunci de la *Festa de Maig* (6a jornada, Z5r).
 - 3.4. Torneig: *Festa de Maig* (6a jornada, Z6r- a7v).
4. *Mascarada de grecs i troians*.
 - 4.2. Anunci (4a jornada, N8v-Q1r).
 - 4.3. *Mascarada* (6a jornada, e2r-f5r).

225 Asensio (1974:33): «Tales espectáculos contenían en germen una pieza teatral: una sucesión de cuadros plásticos con ilustraciones poéticas y musicales o un posible drama con ritmo y movimiento orgánico».

6.2. FARSA DELS CAVALLERS DE SANT JOAN (3a jornada, I4r-M1r)

El terme farsa conté diferents accepcions en relació a l'època i al país, tot i que Huerta Calvo²²⁶ constata que el valor del terme utilitzat a la producció de la Península és sensiblement diferent a la de França o Itàlia. Sovint la paraula es referia a l'obra dramàtica representada al final del sopar davant dels comensals (amb un significat molt semblant al de l'entremès). Disposem de les primeres documentacions literàries de l'ús del terme, de començaments del segle XVI, a través dels títols de diferents obres i, a partir d'aquesta producció, descobrim també un dels elements que identifiquen la farsa, que és la irrupció de personatges nobiliaris o cortesans. Uns altres estudis han fet referència a dues accepcions: una de més genèrica, que es referia a tot tipus de representació²²⁷, especialment relacionada amb la producció literària de Castella; i una altra més específica, que defineix la farsa dins un ampli espai d'indefinió entre 'auto' i comèdia amb una importància rellevant dels elements còmics i burlescos²²⁸. Díez-Borque²²⁹ caracteritza una sèrie de farses que tenen com a nexa d'unió temàtica la base d'un esdeveniment històric polític-militar i hi destaca la del Milà, conjuntament amb la d'Hernán López de Yanguas (1470?-1540?) anomenada *Farsa [...] sobre la felice nueva de la concordia y la paz...* i la de Francisco de la Cueva i Silva (1550?-1621?), *Farsa del obispo D. Gonzalo* (1587). De fet, Hart²³⁰ es refereix a una característica d'aquest text, en considerar-lo màscara, com a una invenció construïda sobre una frontissa que, segons ell, podria ser la lloança enigmàtica del Duc, entre d'altres²³¹. En tot cas, cal destacar que els mateixos personatges del diàleg juguen amb les dues accepcions de la paraula *farsa*: la genèrica, en referir-se a una representació en el marc d'una festa:

Y están esperando una farsa que si verdad es lo que me han dicho no puede ser sino muy ecelente por ser de don Luis Milán. [...] Vamos que a tal fiesta ya tardamos porque alleguemos con tiempo para aguardar al Duque y a la Reina. (I4v)

226 Huerta Calvo (2003:309).

227 Pérez Priego (2005:137); García-Bermejo (2008: 53).

228 Díez Borque (1987:39).

229 Díez-Borque (1987:43).

230 Hart (1982).

231 López Alemany (2002). També desenvolupa la idea que Lluís del Milà pretén en aquest text no tan sols lloar o entretenir al Duc, que López considera mecenes, sinó també posar de manifest la veritable condició reial, vinculada al regne de Nàpols.

I la de caire més còmica quan Francesc Fenollet juga amb l'ambigüitat del terme, fent referència a la farsa en sentit burlesc:

Dijo don Francisco: -Yo voy por la farsa para atajar la que hacen don Diego y Joan Fernández. Y no será menester que ya me parece que entran. Todo el mundo sté atento y sin mucho reír que Domiramucho, que es el Milán, si reímos demasiado nos terná por hombres de farsa y burlará de nuestras risadas con aquello que dice (Un reír demasiado juzgan por muy alocado). (K2r)

La representació de la *Farsa dels cavallers de sant Joan* és molt esperada pels personatges del diàleg, ja que en diferents moments de la 3a jornada els personatges fan referència a la seva futura realització. Cal destacar el primer anunci de Dídac Lladró a casa de Joan Ferrandis d'Herèdia, on hi ha una visita de dames esperant la farsa:

Dijo don Diego: -Yo quiero departir estos motes, para que mejor acabemos el día. Vamos a casa de Joan Fernández, que hay una visita de damas y son doña Mencía y doña Luisa y doña Violante y doña Castellana, cuatro strellas. Y están esperando una farsa que si verdad es lo que me han dicho no puede ser sino muy ecelente por ser de don Luis Milán. Y entretanto que no viene, sacaré un soneto quien tan bien nos provee dellos. Vamos que a tal fiesta ya tardamos, porque alleguemos con tiempo para aguardar al Duque y a la Reina, que vienen a favorecer la fiesta de la señora doña Jerónima. (I4v)

Dijo don Luis: -Pues así mandáis que sea, yo lo haré. ¡Paje! Iréis a la señora doña Jerónima y decidle que estos caballeros y yo, besamos las manos de su merced y de las otras señoras, y les suplicamos nos den licencia para visitarlas, que no la haremos sino de su mano. Aunque la daría la fiesta que se harán Joan Fernández y su merced. Volvió el paje con la respuesta y dijo: -Señores las damas dicen que agora será fiesta por venir tales caballeros a ella y que suban de manera que no abajen. (I5r)

Posteriorment, el mateix Dídac Lladró proposa un canvi de lloc i d'amfitrions al Duc i a la Virreina Germana:

Dijo don Diego: -Señoras, mudar de bien en mejor es gran cordura, si parece a vuestras mercedes vamos al Real y presentemos al Duque y a la Reina la farsa. Y nosotros haremos otra con sus damas porque sepan nuestro palacio ser tan bueno

como el suyo. Respondió la señora doña Mencía: -Señor don Diego, yo soy de su parecer. (Que tan bueno es mudar de bien en mejor, como es malo de mal en peor).

(I7r-v)

Lluny de trobar explicacions a la decisió fictícia de canviar el lloc de la representació de la farsa, voldria destacar alguns elements que ens fan relacionar aquests textos amb el segon pròleg i la representació de *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia, tal i com apareix al manuscrit 2050 de la BC (1555). Destaquem les referències que els personatges d'EC fan a la representació de la farsa a casa de Joan Fernández i Jerònima Beneito i l'al·lusió a una visita de dames que hi haurà ens remetent directament al text copiat el 1555 i referida a les introduccions corresponents:

La farsa de don Joan Fernández de Heredia llamada La vesita porque trata el orden que se tiene en visitarse las damas de Valencia, y es de notar que la hizo en vida de la reina Germana, siendo casada con el Marqués de Brandanburg, y después a ruegos del duque de Calabria cuando se casó con la marquesa Cenete para representarla añadió este diálogo primero en el cual son interlocutores el mesmo don Joan y su mujer doña Jerónima. (f.149)

Comienza la farsa en la cual son interlocutores cinco damas y cinco caballeros, un rey de armas y una dueña y una moza, los nombres de los cuales son estos: primeramente doña Jerónima, que es la señora de la casa, una dueña suya llamada Guzman, y una moza [llamada] Catalina, un clérigo mossén Joan que viene a decir La vesita, doña María, que es la que lo envía, y otras dos damas que vernán con ella, y cuatro caballeros, los nombres de los que cuales son don Joan, don Francisco, don Pedro, don Miquel, doña Beatriz y doña Catalina, después viene un portugués que trae a doña Ángela y el postrero es un rey de armas. (f.156)

Cal considerar que tenim actualment diferents documents que reporten el text de LV i els seus pròlegs, com va descriure Solervicens (1999):

- a. El manuscrit 2621 de la Biblioteca Nacional de Madrid del segle XVI que conté només el pròleg de 1524-25, de 32 versos.
- b. El manuscrit 2050 de la Biblioteca de Catalunya, copiat el 1555, que s'inicia amb el segon pròleg redactat l'any 1541 amb motiu de les segones noces del Duc amb Mencia de Mendoza, de 271vv.

- c. L'edició prínceps, *Las obras de don Joan Fernández de Heredia así temporales como espirituales*, Joan Mei, València, 1562, on apareix en primer lloc la introducció de 1524-25 i en apèndix la segona.

En tot cas, cal remarcar que existeix una significativa diferència entre el segon pròleg del manuscrit català i el de l'edició prínceps: el nom de la senyora de la casa. Si en el primer és na Jerònima en el segon tan sols és la Senyora. Això ens fa pensar que les referències d'EC a la representació de la farsa, aprofitant una visita de dames a la casa de Jerònima Beneito tenen com a referència, un cop més, el manuscrit del 1555. Si considerem que els noms dels personatges correspondrien als mateixos cortesans que representaven la farsa podem afirmar que la referència d'EC als paràgrafs indicats seria aquest segon pròleg de la representació del 1541, tal i com també ho ha estat en *Procés de burles* del manuscrit de la BC.

Francesc Fenollet és el personatge que anuncia la immediata escenificació de la farsa sol·licitant el silenci dels espectadors:

Dijo don Francisco: -Yo voy por la farsa para atajar la que hacen don Diego y Joan Fernández. Y no será menester que ya me parece que entran. ¡Todo el mundo sté atento y sin mucho reír! Que Donmiramucho que es el Milán si reímos demasiado nos terná por hombres de farsa y burlará de nuestras risadas con aquello que dice: (Un reír demasiado juzgan por muy alocado). Guardemos pues la auctoridad y vergüenza que donde se pierde tarde se cobra y callemos que ya comienzan. (K2r)

Tot seguit, el capità de les galeres de l'orde de Sant Joan arriba al Reial i es presenta davant el Duc. Fa vint dies que ha sortit de Malta. Explica al Duc que, durant el camí, la nau, anomenada 'La Capitana', on viatjaven set cavallers i ell mateix, ha topat amb una roca i, posteriorment, en embarcar-se en un bergantí han patit els capricis del canvi de vents («La fortuna ya pasada/ fletamos un bergantín/ y embarcámosnos a fin/ para hacer esta jornada./ Mediodía no pasó/ que acudió griego y levante/ y en un punto nos echó/ que sueño me pareció/ ser tan presto en Alicante» K2v). El Duc i els set comanadors estan enamorats d'unes dames que han d'arribar en tres galeres i així ho expressen en diferents intervencions individuals (K3r-K4v), com a excel·lents cavallers enamorats. És per això que el Capità sol·licita permís al Duc, per tal d'enviar Gilot i Joan de Sevilla als patges i comprovar així on es troben. El Duc els envia i quan tornen els comuniquen que les naus

han estat segrestades pels turcs i que són a Dènia (K5v). Els cavallers es disposen a lluitar per alliberar les seves dames dels turcs i així ho expressen cadascun d'ells (K5v-K7r). Posteriorment, té lloc el combat per rescatar cadascuna de les dames gregues que es presenta al text amb una doble intervenció de cada comanador: una adreçada al turc, tot representant la lluita i una altra adreçant-se a la dama; i, tot seguit, amb una resposta de cadascuna de les dames (K7r-L2r). Un cop vençuts els turcs, hi ha un diàleg entre cada parella de cavaller i de dama («Y requiébranse los comendadores con sus damas») mitjançant intervencions de caire poètic (L2r-L4r) i cants (L4r-L8r). Finalitza l'espectacle amb un ball de turcs i un torneig a peu, per tal que aconseguixin la llibertat i el seu retorn a Turquia (L8r-L8v). Finalment, el Capità demana al Duc permís per tornar a Malta.

6.2.1. ANÀLISI DELS ELEMENTS QUE CONFIGUREN LA *FARSA*

Es distingeixen diferents nivells narratius en la *Farsa* que justifiquen no tant el seu caràcter de text teatral, com de narració de la seva escenificació dins de la ficció narrativa.

El primer és el nivell de l'enunciació dialògica que es caracteritza perquè manté el temps narratiu principal (present), els verbs introductors en els diàlegs i alguna breu narració de les accions més significatives dels personatges. Les intervencions d'aquest nivell indiquen els moments significatius de la narració que introdueixen una nova seqüència i els resums ràpids d'una acció o de les intervencions dels personatges. Són cinc els moments que actuen com a element-frontissa de l'estructura de la farsa. El primer moment coincideix amb el començament de l'obra: «El Capitán de las galeras de la religión de sanct Joan comienza y dice» (K2r). El segon moment és el retorn dels patges amb la bona nova d'haver trobat les naus turques: «Vuelven Joan de Sevilla y Gilot y dicen que una armada de turcos han tomado las tres galeras y están en Dénia y dice el Capitán...» (K5v). El tercer narra l'arribada dels turcs de la mà del Capità, per tal de representar el combat per conquerir les dames: «Va el Capitán y viene con los turcos, con quien han de combatir los Comendadores uno a uno, para lo que veréis y dice» (K7r). Hi destaca el verb 'veréis' que sembla indicar un altre nivell narratiu, és a dir, aquell que connecta el narrador amb el seu potencial lector. El quart moment anuncia que els turcs han estat vençuts: «Quedan vencidos los Turcos y cativos, y

requiébranse los comendadores con sus damas» (L2r). El cinquè coincideix amb el moment final: «Acabado el torneo se acaba la farsa con esta copla» (L8v). En relació als resums ràpids de les accions, cal destacar que les intervencions de cadascun del personatges són, principalment, dels comanadors i de les dames, però no dels turcs que esdevenen personatges mut²³². Les expressions es repeteixen: «Dijo otro comendador»; «Dice a su dama»; «Pelea otro comendador y dice»; «Respóndele su dama»; «Vence al turco y cobra su dama griega y dícele»; «Cobra su dama y dícele»; «Gana en el combate a su dama y dícele»; «Canta otro caballero»; etc.

El segon nivell narratiu és el de la pròpia farsa, constituït per les intervencions dels mateixos personatges, on diferenciem entre narracions de fets i diàleg, totes elles en vers. És per això que cal tenir en compte també les estrofes utilitzades en cada cas. Les narracions de fets més significatives o que marquen un canvi d'activitat apareixen mitjançant la intervenció del Capità. Per exemple, a L4r:

El Capitán.

¡Ea ya, señores, ea!

¡Vamos, vamos a danzar!

Porque yo quiero storbar

con danzar esta pelea.

Sea trisca²³³ si querrán

y cantemos en la fiesta

y las damas callarán

y callando mostrarán

que el callar dan por respuesta.

232 Mas (1983:65) destacava ja el paper mut dels turcs en aquesta farsa : «Les Turcs ont dans cette farce un rôle muet. Ils sont quelque sort des figurants destinés à être vaincus par les vaillants chevaliers de Malte. Ils n'apparaissent que dans les propos des chrétiens et il est difficile d'ignorer leur présence: le mot Turc revient à chaque réplique.»

233 Al *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (55): «Trisca. El ruido que hace con los pies quando se pisa alguna cosa que se quebrante, como cáscaras de nuezes, avellanas o otras cáscaras o pedaços de vasos quebrados, díxose del sonido, o del nombre griego τρισμός, trismos stridor. Ser una cosa tan delicada que facilissimamente se quiebra, como es una pieça de vidrio, dezimos estar en un tris por el sonido que haze quebrándose».

La farsa articula la seva escenificació en les diferents seqüències. En elles predomina l'ús de la paraula en unes intervencions que s'adapten a formes mètriques diferents. En funció d'aquest criteri podem diferenciar cinc seqüències diferents:

1. La primera, folis K2v-K7r, on predomina l'ús d'estrofes de 9 versos octosil·làbics amb rima consonant (abba cdccd) i que presenta l'arribada del Capità amb els set comanadors, la presentació davant el Duc i l'enviament i el retorn dels patges. Cada estrofa és una de les intervencions dels comanadors o del Duc.
2. La segona seqüència, K7r-L2r, narra el combat verbal de cada comanador amb el turc per tal d'alliberar la seva dama. S'hi manté l'estrofa de 9 versos octosil·làbics, però cal tenir en compte algunes observacions. Les intervencions que presenten les paraules dels comanadors lluitant amb el turc («Pelea otro comendador») mantenen l'estrofa de 9 versos octosil·làbics amb la rima consonant indicada. Per exemple, a K5v:

*Dijo otro comendador.
Caballeros de sanct Joan
oigan todos este mote:
¡A las armas moriscote
que bien menester serán!
Por armas quiero mi dama
del Turco que la tuviere
que ganarla por la fama
es mejor que por la cama
vengame lo que viniere.*

Posteriorment, representen les paraules del comanador adreçant-se a cada dama («Dice a su dama») i les de cada dama responent al corresponent cavaller («Su dama responde»). L'estrofa és de 9 versos: 4 versos per a la primera intervenció del comanador i 5 versos per a la segona intervenció de la dama. A manera d'exemple, K8v:

Dice a su dama.
Vuestra es esta mi victoria,
vos, Señora, la vencistes
pues que siempre lo tuvistes
de vencer en mi memoria.
Su dama responde.
Caballero, vuestra es,
nunca vos seréis vencido
de valiente y muy cortés
porque muy tarde verés
cortesano ser perdido.

3. La tercera seqüència, L2r-L4r, destaca per les intervencions de cada cavaller i les de la corresponent dama rescatada. De L2r-L3r, hi ha quatre intervencions comanador-dama i es manté un esquema estròfic similar al punt anterior: l'estrofa de 4 versos per a cada comanador i de 5 versos per a cada dama. Posteriorment, de L3r-L4r, trobem 6 intervencions dobles cavaller-dama i una darrera capità-dama on es trenca la regularitat observada fins aquí per estrofes de 2, 3, 4 i 5 versos octosil·làbics i rima consonant, tot i que torna a reparèixer l'estructura 4 + 5, en les dues intervencions cavaller-cavaller o cavaller-dama. Cal destacar que aquesta seqüència presenta major variabilitat. Veiem una mostra d'aquestes estrofes, L3r/v:

Caballero.
Turcos requiebros dirían
turcos tan enamorados.
Dama.
No merecen ser burlados
pues que tanto nos querían.
Caballero.
Celos querría tener
si licencia me dais.
Dama.
Bien los habéis menester
pues mostráis menor querer
de lo que señor mostráis.

Caballero.

*Señora, ¿qué le presentó
el Turco su servidor?*

Dama.

*Lo que pudo y buen amor
pues con obras lo mostró,
l'arco²³⁴ y flechas que traía
en mis manos todo staba.*

4. La quarta i darrera seqüència, L3v-L8v, presenta les intervencions dels personatges cantant sota l'esquema *Canta el caballero* y *Respuesta de la dama*, amb un total de 8 doblats. Per tant, l'estrofa utilitzada és la de la cançó: una tornada (en aquest cas estrofes de 2, 3 i 4 versos o quarteta) + una segona quarteta + estrofa similar a la tornada que repeteix les seves mateixes rimes. Vegem-ne alguns exemples del foli L5v:

Canta otro caballero.

*¡Cuánto más y más os miro,
más suspiro!*

*Tanto tengo que mirar
en su gesto muy hermoso
que me hace suspirar
pues no soy su venturoso.*

*Si me quiero retirar
de miraros como os miro
más suspiro.*

Respuesta de la dama.

*Si os creyese cantarí:
¡Sospirantes Baldoinos
las cosas que yo más querría!*

*No tengo mucha razón
de cantar este cantar
pues que vuestro suspirar*

234 No regularitzo la grafia per facilitar-ne el còmput sil·làbic.

*muy falsos suspiros son.
Si no os corréis cantaría:
¡Sospirastes Baldoinos
las cosas que yo más querría!*

Així doncs, cal destacar que les estrofes utilitzades són les característiques de la lírica de cançoner, tal i com ha estat estudiada a partir del *Cancionero General* d'Hernando del Castillo (València, 1511)²³⁵. Es poden identificar els poemes breus d'una sola estrofa o esparses, en aquest cas els de 9 versos, que permeten el lluïment del poeta a l'hora de demostrar la seva agudesca, mitjançant la condensació d'un pensament enginyós, el qual ha de ser expressat en pocs versos. També en trobem d'altres de gran significació, com la cançó cortesana, poema amb una estructura estròfica tripartita que comença amb una quarteta (en castellà, *redondilla*) generalment, però també amb una quinteta o una estrofa de 3 versos i amb una altra quarteta, finalitzant amb una estrofa semblant a la primera i repetint les seves rimes (tornada o *vuelta*).

Dins de l'estructura de la farsa, podem intuir diferents jocs escènics propis de les festes cortesanes de la primera meitat del s.XVI com són el torneig i els elements vinculats amb la tradició escènica dels momos²³⁶, tal i com han estat explicats per Asensio²³⁷. La lluita (sota la forma de justa, torneig, etc.) i la màscara pertanyen al ritus cortesà, així com la presència de les dames que han de premiar els justadors, dansant finalment amb els seus cavallers. L'assumpte amorós i cavalleresc es reflecteix en el motiu del torneig, així com en els rivals d'origen turc, ja que, al llarg del segle XVI, tenim constància de l'afició cortesana pel món morisc²³⁸. Recordem que el terme *momo* va

235 Rodado (2012).

236 Segons el DCVB amb el mateix sentit que al castellà. «Mon o momo *m.* ant. Ball entremesclat amb mímica, especialment executat per una comparsa o conjunt de persones per a diversió dels espectadors; cast. *momo*».

237 Asensio (1974).

238 Ferrer Valls (1991:43-44): «El tema morisco, tan arraigado asimismo en el mundo del fasto y utilizado en una de las invenciones, debió de gozar de éxito teatral a finales de siglo [...]. De la afición cortesana por los juegos a la moda morisca da prueba también El Prado de Valencia de Tárrega en donde el desenlace se produce por una espectacular máscara de caballeros cristianos que se disfrazan de moros (de nuevo la ficción dentro de la ficción). Recordemos, en fin, que ya la trama de la Farsa de los caballeros de la Religión de Sanct Juan, incluida en El cortesano de Luis Milán, recogía el tema: los caballeros cristianos se enfrentaban en un torneo con los turcos que habían raptado a sus damas.»

acabar designant l'espectacle i els actors que hi participaven. Cal tenir en compte que feien ús de vestits, dances i música per tal d'exaltar la ventura i la desventura al servei del bé i de l'amor. Esdevenen espectacles que reuneixen els elements fonamentals de tota peça teatral, però que encara apareixen com a un successió de quadres plàstics amb il·lustracions poètiques i musicals. De fet, tal i com mostra l'espectacle de la *Farsa dels cavallers de sant Joan*. El mateix text presenta les referències al moviment i a l'acció dels personatges («Vuelven Joan de Sevilla y Gilot...»; «Pelea otro comendador...»; «Va el Capitán y viene con los turcos...»; «Vamos por las armas, vamos...» ; «Acabado el torneo se acaba la farsa...», etc.) i també les referències als elements musicals mitjançant el cant i el ball, tal i com mostren les reiterades introduccions («Canta el caballero» i «Respuesta de la dama»; com en les referències en dansar de la darrera seqüència («Y mandémosles bailar...»; «Turcos pues lo merecéis/cobrad vuestra libertad/y si lo mandáis bailad/ como en Turquía soléis...»; «Y vosotros no dejéis/ de bailar pues dais placer/ que tan bien pareceréis/ con el baile que haréis/ que podréis entretener.»).

Finalment, cal destacar que la presència muda del Duc i les intervencions verbals dels dos patges d'EC a la farsa intensifiquen la connexió entre el nivell narratiu del diàleg i el de la farsa i col·laboren a difuminar els límits de la realitat i de la ficció en la pràctica escènica que els personatges estan contemplant. Destaca el tractament que rep el Duc, ja que en diferents ocasions el capità li adreça la paraula, tot reconeixent que representa la màxima autoritat de la cort i també de la festa. Un dels moments més significatius relacionats amb el paper mut del Duc, semblant al dels turcs, és la intervenció del Capità (possiblement el mateix Lluís del Milà) demanant-li que doni una ordre per tal de poder cercar les galeres turques, fet que coincideix amb el moment que els patges passen a formar part de la ficció de la farsa:

*Prosigue el Capitán: -[...]
Suplicamos su Excellencia
por un correo sin tardar
mande luego atalayar
por la costa de Valencia [...]
Gilot y Joan de Sevilla
podrán ir en tal despacho
que harán muy poco empacho*

*al caballo ni a la silla.
Tan ligeros siempre stán,
de cabezas y de pies,
que sin duda volarán
y por donde pasarán
cada cual dirá quién es. (K4v-K5r)*

El mateix Capitá de la farsa comunica als personatges (als espectadors i als lectors) l'ordre del Duc que inferim s'ha donat mitjançant un gest mut:

*Manda el Duque que partáis
para hacer luego un viaje
por correos de aventaje
pues siempre en todo voláis. (K5r)*

En tot cas, quan acaba la Farsa, el Duc és el primer personatge que intervé, adreçant-se a Lluís del Milà, autor de l'obra: lloa l'obra que acaben de representar, jugant, de nou, amb l'accepció burlesca o còmica del terme farsa:

Dijo el Duque: -Don Luis Milán, bien habéis mostrado que no son farsas las que vos hacéis. Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas. Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas. Como mostraron los comendadores, «Por mi mal os vi...» que esto puede cantar Joan Fernández, vuestro competidor, pues los vio para tener envidia de vos por haberlos hecho tan cortesanos en las burlas como en las veras. (L8v-M1r)

6.3. *MUNTERIA DELS CAVALLERS I DAMES TROIANS* (3a jornada, N3v-4a jornada, N4v-Q2r)

La cacera era una activitat recomanada des dels temps clàssics per als reis i senyors o nobles. Els estudiosos indiquen que una de les fonts literàries més conegudes pels escriptors renaixentistes sobre les activitats de caça va ser el *Cinegetic* de Xenofont (s.IV a.C). L'autor recomanava incloure l'exercici de la cacera en els ensenyaments dels joves prínceps i nobles, a causa dels seus beneficis pel que fa a la preparació corporal i mental, necessaris per a l'exercici de les armes en la guerra.

Els tractats cinegètics medievals i renaixentistes van tenir en compte aquesta font literària. A tall d'exemple indico algunes obres castellanes i catalanes que van tractar els diferents aspectes d'aquesta disciplina²³⁹: *Libro de la Montería* de Alfonso XI (en tenim una edició de Gonzalo Argote de Molina l'any 1582), *Llibre de nudriment he de cura dels ocells* (manuscrit del segle XV), *Llibre de cetreria* d'Antoni de Vilaragut (finals del segle XIV-començaments del S.XV), *Llibre de cetreria* del vescomte de Rocabertí (manuscrit de la segona meitat del segle XV) o *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto que va viure entre el 1547-1595.

El mateix Castiglione recupera aquests arguments a la primera jornada d'IC per indicar la la seva predilecció per aquestes activitats com a millors passatemps dels senyors i dels cortesans:

Puédense también hallar muchos otros ejercicios, los cuales, aunque no procedan derechamente de las armas, tiene con ellas muy gran deudo y traen consigo una animosa lozanía de hombre. Entre estos son los principales la caza y la montería, que en ciertas cosas se parecen con la guerra; y sin duda son los pasatiempos que más convienen a señores y a hombres de corte; y los antiguos los usaban mucho. [I,22]

La munteria és un tipus de caça major, sobretot de porcs senglars i cérvols, que se serveix de cavalls i gossos. Lluís Milà reporta una munteria a la tercera jornada, que té com a protagonistes els cavallers i les dames de la història troiana. Ara bé, no és la primera munteria que apareix a EC, ja que a la primera jornada després de l'entrada dels personatges que he analitzat a l'apartat 5.4 i 5.5, cadascun dels cavallers presenta l'animal

239 Fradejas (2003).

caçat a la seva dama. En tots els casos són animals que es caçaven a les munteries, amb predomini dels cèrvols i els porcs senglars. A continuació, en reporto alguns passatges il·lustratius:

Salió un puerco muy bravo, que puso espanto a todas las damas porque iba entre las mulas y mató la de la señora doña Violante Mascó. Y don Luis Margarite, su marido, saltó del caballo y púsose a las espaldas su mujer y el puerco vino para ellos. Y este galán le puso la espada por la boca hasta la empuñadura y muerto el puerco dijo este requiebro:

*Cuando en vos me vi salvar
de la muerte que moría,
nunca llegaré a pagar
con esta muerte la mía. (B6v)*

Don Miquel Fernández vio un ciervo no muy lejos de donde estaban y dijo a la señora doña Ana, su mujer: -Yo quiero ir a matarle como a servidor y no como a marido, porque si lo presento a vuestra merced le tomará de mejor gana, pues yo le daré con mejor modo. Y tomó un arcabuz de un montero y mató el ciervo y presentóselo con este requiebro:

*Tenedme por recibido
ciervo, vuestro servidor,
y sabrá os mucho mejor
que de marido. (C2r)*

La narració s'omple d'enginy i d'humor en diferents seqüències, especialment quan els quatre personatges principals intervenen en la cacera, tal i com demostra aquest passatge on el porc senglar caçat per Dídac Lladró és personificat fins al punt de parlar amb el seu caçador:

No muy lejos deste placer donde staban se levantó un puerco muy fiero y don Diego Ladrón tomó una lanza y fue para él y diole una lanzada por los costados que le pasó de parte a parte. Y el puerco le rompió la lanza con los colmillos y le hirió el caballo y dijo estas palabras: -Mahoma, no me faltes. Joan Fernández se rio diciendo: -A no decirse vuestro caballo Mahoma pensáramos que sois moro. Respondiole don Diego:

-Mas antes yo lo soy, después que moro con vuestra amistad, aunque más lo parecistes vos el tiempo que trujistes la turca de grana que enojastes en traerla a dos veranos de calientes y a tres inviernos de frío. (B8r)

A continuació analitzo la munteria que protagonitzen els herois troians, tot recordant que el mateix Barahona, seguint minuciosament Xenofont, ens indicava l'origen de l'activitat de la caça: aquests personatges l'havien rebuda dels mateixos déus²⁴⁰:

[Aquél] Dice que la caza fue invención de los dioses Apolo y Diana, y que la ejercitó Chirón, el centauro sapientísimo, aquel que inventó la medicina, y este la enseñó á Céfalo y a Esculapio, y a Menalion y a Néstor y a Teseo, y Hipólito y a Palamedes y a Ulises y Amnesteo y a Diómedes y a Cástor y a Pólux y a Macaón y a Podalirio y Antiloco y a Eneas y a Aquiles, que por aquellos tiempos fueron amados de los dioses.

6.3.1. ANUNCI DE LA MUNTERIA (3a jornada, N3v-4a jornada, N4v-N8v)

La 3a jornada finalitza amb una intervenció del Duc on acomiada i convida els seus interlocutors a trobar-se el dia següent a la mateixa hora, per tal de parlar sobre la cort del rei Príam de Troia i comenta la supremacia de Lluís del Milà sobre Joan Ferrandis: «Y sea sin falta porque si Joan Fernández la hace don Luis Milán le ganará quince y treinta, con la ventaja que mostraría tenerle ganándole a este juego» (N3v-N4r). Lluís del Milà iniciarà la 4a jornada amb una intervenció adreçada a Joan Ferrandis, però sembla que és un monòleg/apart o un escrit, ja que tot seguit demana al patge que es dirigeixi a casa de Ferrandis per comunicar-li el missatge («Y vos paje id a casa de don Diego, y don Francisco, y Joan Fernández que menester será, según se ha ido enojado para que no hagan falta sino a todos les ganaré el juego» N4v). Milà prega a Joan Ferrandis que assisteixi a la representació de la munteria del rei de Troia, les seves dames i els seus cavallers, que el Duc ha fet escenificar. El motiu és competir literàriament amb Joan Ferrandis, i per això necessita que aquest tingui l'oportunitat de veure l'obra de Milà: «Porque no digan que si yo gané en la conversación fue por vos no estar en ella», (N4r). Els folis següents narren el

240 Citació reportada per Montoya (2003:109).

desafortunat recorregut del patge per les cases dels convidats (Joan Ferrandis, Dídac Lladró i Francesc Fenollet), per manament del Duc i del mateix Lluís del Milà. En darrer lloc, també hi apareixen un grup de dames convidades: Mencia, Violant, Castellana i Lluïsa, que són rebudes per la Reina. La seva intervenció en referir-se a l'espectacle demanat pel Duc al Milà revela cert to irònic que es fonamenta en el verb 'endechar'²⁴¹:

Dijo la Reina: -Bien seáis venidas amigas mías, a esos caballeros que os han traído no digo nada, pues vienen a endechar. Que el Duque, mi señor, quiere resucitar hoy muertos con una montería que me han dicho que nos trae de las damas y caballeros de Troya don Luis Milán. (N8r/v)

Aquest to contrasta amb el desig que manifesta el Duc per escoltar-la el més aviat possible. Per tant, la munteria consistirà en una lectura en veu alta del mateix Lluís del Milà, tal i com ho expressen molt clarament tant el Duc com la Virreina:

Dijo el Duque: -[...] Y roguemos a don Luis Milán que lea, que ya stá con la obra en las manos, esperando que vuestra Alteza se lo mande.

Dijo la Reina: -Don Luis Milán, por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que leáis, que yo os prometo de oír de buena gana por ser la obra milana.

Respondió don Luis Milán: -Con el favor de vuestra Alteza será el obra del alteza que será. Por oír quién la oirá. Y dice así. (N8v).

241 *Tesoro de la lengua* de Covarrubias: «ENDECHAS. Canciones tristes y lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente o en su sepultura o cenotaphio...».

6.3.2. MUNTERIA DELS CAVALLERS I DAMES DE TROIA. ESTRUCTURA I ANÀLISI (4a jornada N8v-Q2r)

La *Munteria* s'inicia amb una llarga tirada d'estrofes, on predominen les cobles amb combinació de versos, amb rima consonant entre els versos 2 i 3 de cadascuna i entre versos 4 i 1 de la següent. S'hi diferencien les següents seqüències:

- La primera, (N8v-P7r), on es narra l'entrada de les parelles troianes que participaran a la cacera: Helena i Paris; Polixena i Troilos; Andròmaca i Hèctor; Cassandra i Corebo; Creüsa i Enees; Príam i Hècuba. La majoria de les entrades finalitzen amb una cançó de les dames de cada parella²⁴². El narrador els presenta i relata la seva història, tot descrivint el tipus d'inversions dels seus vestits, mitjançant llargues tirades d'estrofes (de 10 a 41):

*Toda va invencionada
de rubís toda salió,
pues que Paris la robó
a su grado.
En sus pechos una joya
con un rico diamante,
por aquel hermoso amante
amigo della. (O1r)*

*Salido ha
la real reina Hécuba
en esta caza y montería
con la mesma fantasia
que sacó
su marido Príamo
toda su ropa broslada
de manos con una spada
en cada mano. (P6v-P7r)*

242 Veure les cançons d'Helena (O1v); Policena (O3r/v); Andròmaca (O5v); Casandra (P1r) i Creusa (P4r).

- La 2a seqüència (P7rQ1v): un cop han aparegut totes les parelles per tal de caçar («Y allegando en un gran llano/ de altos montes rodeado/ allí fue determinando/ de montar...», P7r) té lloc una intervenció profètica de la mateixa Cassandra alertant del perill d'entrar en guerra amb els grecs, ja que la fortuna i els presagis semblen estar a favor seu. Però, tal i com explica la història, els troians no van fer cas d'aquest profecia i així ho indica una estrofa del text («La troyana valentía/ y sus fuertes corazones/ burlaron de las razones/ desta infanta» P7v) i tots els cavallers se li adrecen per tranquil·litzar-la (P7r-Q1v). Finalment, el rei Príam intervé per tal d'anunciar que tindrà lloc la guerra («No hay hablar sino de guerra» Q1v).
- La tercera seqüència (Q1v-Q2r) és la més breu. S'hi narra la munteria, on cadascun dels cavallers troians caça un animal ferèstec diferent i el presenten a la seva dama: Hèctor, un lleó; Troilos, la lleona de l'anterior; Paris, un ós; Corebos, un tigre; Enees, un lleó; el rei Príam, un bou. En finalitzar la munteria, marxen cantant i disposats a continuar la festa durant la nit: «Teniendo esta montería/ por agüero de vencer/ a todo el griego poder» (Q2r).

Certament, el text narra una cacera, però no s'allunya gaire de l'estructura del torneig de la *Farsa* anterior. L'única diferència és que ara la lluita té com a adversaris els animals. Cal tenir en compte les referències finals d'aquest passatge que indiquen la continuació de la festa al llarg de la nit («Dijo Joan Fernández: -Porque no muera de vanagloria don Luis Milán, quiero rogarle que hagamos una máscara para mañana a la noche aquí en el Real, contrahaciendo la montería» (Q2v), ens recorden les pràctiques festives de les corts, històricament contemporànies, i vinculen estretament la munteria amb la mascarada següent²⁴³. Així doncs, a diferència de l'obra anterior, la munteria és un text enunciat pel seu autor, el personatge Lluís del Milà, a petició del Duc. En tot cas, al llarg de la lectura de l'obra apareixen dos aspectes que ens obliguen a matisar aquest plantejament inicial sobre la lectura de l'obra en veu alta:

- El primer consisteix en la introducció de cants en boca dels personatges femenins. De fet, les indicacions com: «Entonó este cantar/ y cantó» (O1v), o «Policena se entonó/ muy suave/ a cantar como aquel ave/ que la nombran

243 Veure apartat 7.5 de *La Mascarada de grecs i troians*.

ruiseñor...» (O3r), i posteriorment el text del cant, fan pensar que el mateix recitador, Lluís del Milà, entonava la cançó. Aquesta hipotesi és coherent amb l'actuació del personatge al llarg de tota l'obra; ja que, com he indicat anteriorment, en diverses ocasions li demanen que toqui i que canti algunes composicions poètiques.

- El segon està relacionat amb la incorporació d'indicacions, a manera de didascàlies. En podem diferenciar els següents tipus:

- Indicacions de l'entrada de parelles de personatges i que estan enunciatades impersonalment, per exemple: «Aquí salen Héctor y Andrómaca» (O3v); «Aquí salen Corebo y Casandra», (O5v).

- Indicacions, força peculiars, d'un diàleg entre Corebos i Cassandra en estil directe però introduint les abreviatures dels noms dels personatges: Co. i Ca. Evidentment, són per als lectors, no per als oïents; però mitjançant aquests petits connectors es dibuixen diferents nivells enunciatius/narratius dins el diàleg en reportar la munteria. Tal i com succeeix en una narració, el narrador en tercera persona omniscient introdueix petites pinzellades que mostren les decisions i sentiments, així com els caràcters i la psicologia dels personatges. Tal i com s'observa en aquests textos:

*Invinción de crueldad
pues que le costó la vida
dél ni della no entendida
mas gustada. (O1v)*

*Un griego le contrahizo
aquel día junto a la tierra
de la gran matanza y guerra
que Héctor hizo
porque vio
desde el puerto Tenedo
los griegos en perdición
y salió como un león*

*en solo ver
que Héctor pudiera vencer
solo a la griega armada. (O3v-4r)*

El narrador de la *Munteria* manifiesta la seva opinió des de la tercera persona («Que si Héctor no muriera/ Troya nunca se perdiera» O5r; «De Corebbo pareció/ que fue ley lo que él habló/ y el callar/ de Eneas quiso mostrar/ que en su caso el sufrimiento/ es gran don de entendimiento/ y cordura» P3r), demostrant el seu coneixement de la història clàssica, o bé des de la primera persona, sovint amb la utilització del pronom personal, participant-hi de manera activa, interpretant els esdeveniments ocorreguts («No sé si fue a traición/ pues se puede presumir...» ; «Hablar quiero en libertad/ y a los ánimos mover,/ que digan su parecer/ sin pasión,/ que verdad está en razón»; «Yo diré/ por lo que ya dicho he...»; «Sin pasión/ yo culparé/ al ingrato de Hércules/ pues que tan sabida es/ su historia» P4r-5v) i que, fins i tot, s'adreça al públic que l'escolta («...como véis que se perdió» O3r). Àdhuc tenim un cas de metalectura, quan en el diàleg en estil directe entre Corebos i Cassandra hi ha una referència a passar el full per continuar la lectura:

Ca. Corebbo, ¡vuelve la hoja!

Co. Vuelta stá, señora, ya,

si en mí leer querrá

tu mercé.

Ca. ¡Qué verdades que hallaré!

No quiero decir mentiras.

Co. Verdad dices que me tiras,

verdad es.

Ca. Corebbo, ¡vuelve otra vez

la hoja cómo se staba

porque no desvariaba

tanto aquella!

Co. Pues tu mano scribe en ella

no las aguas de carbón

que letras de tu mano son.

(O7v)

6.4. FESTA DE MAIG

La *Festa de maig* és una de les peces més interessants i complexes del diàleg, ja que representa una versió renaixentista de l'evolució del torneig medieval. Teresa Ferrer descriu clarament els elements característics de cada part²⁴⁴: la primera està constituïda pel desafiament o lectura del cartell i la segona pel torneig. En aquest cas, s'abandona el motiu guerrer o armat en favor d'una mínima acció dramàtica i s'incorporen elements força innovadors en relació al model medieval.

*Torneos como el descrito en El Cortesano o como el de Binche de 1549, ofrecido por la emperatriz María a su hermano Carlos V y a su sobrino Felipe II, o como el de Villaviciosa, organizado en 1603 en el marco de los festejos por las bodas del duque de Braganza y de la hija del Condestable de Castilla, todos ellos, siguen el mismo esquema de desarrollo: el desafío es elaborado dramáticamente por medio de unos personajes, que plantean un conflicto a resolver y enuncian a través de un cartel las condiciones del torneo que habrá de dirimir el conflicto. Con ello se cohesiona el espectáculo en torno a una mínima acción dramática, se dota al torneo de una especie de leiv-motiv.*²⁴⁵

6.4.1. CARTELL I DESAFIAMENT: NARRACIÓ DE L'AVENTURA A LA MUNTANYA IDA I CARTELL DE MIRAFLOR DEL MILÀ (4a jornada, N8v-M4r)

El cartell planteja el desafiament, és a dir, el conflicte que cal resoldre i les condicions per aconseguir-ho. El nostre diàleg s'inicia quan un rei d'armes, anomenat Mirafior de Milà, irromp a la cort, mentre els cortesans i els Ducs mantenen punyents diàlegs. El Duc intueix que l'enviat ve de part de Lluís del Milà (només cal observar la similitud amb el nom del personatge), ja que aquest vol preparar una festa en honor de la seva dama. El rei d'armes es presenta amb permís del Duc i narra l'aventura que el mateix personatge ha viscut al regne de Frígia, d'on

244 Ferrer Valls (1991 i 1993).

245 Ferrer Valls (1993: 34).

acaba d'arribar. Explica la seva trobada amb tres parelles mitològiques, a partir del seu recorregut per tres fonts del muntanya, anomenades per l'apel·latiu femení de cadascuna d'elles: Políxena, Cassandra i Helena. Hi ha una identificació entre les fonts i els dons del Judici de Paris: la bellesa, la ciència o saviesa i l'amor que només podran ser assolits si Miraflor aconsegueix beure l'aigua de les fonts. Els tres personatges masculins de les parelles: Aquil·les, Corebos i Paris, respectivament, apareixen com a protagonistes a la narració i són presentats a partir de les divises de les seves armes, en el cas d'Aquil·les i de Corebos, i de la celada, en el cas de Paris, amb tres lemes o paraules de l'emblema, en quartetes, que acompanyen la descripció corresponent. Tots tres intenten impedir-ho lluitant individualment amb el protagonista, però els enfrontaments finalitzen amb la intervenció d'una veu en estil directe, dos tercets i un díptic octosíl·lab amb rima consonant respectivament, on es sol·licita a cada heroi que deixi beure de la font a Miraflor.

Un cop superades les tres proves, Miraflor arriba a una plaça i a la muntanya on es troba el palau reial, construït pel rei Príam. Un bell home el guia fins a la sala de l'alegria, on es troben els beneficiats de Cupido, i reconeix que els pertany perquè ara és més bell, savi i venturós. Quan entra s'hi troba Cupido i la seva mare. Miraflor s'adreça amb temor a Cupido i aquest li respon, atorgant-li el seu favor. Cupido es dol perquè no regna entre els cavallers i les dames de la ciutat de València i l'envia per tal de convèncer-los dels seus grans beneficis amb un cartell, convidant-los a pujar a la muntanya Ida i a beure en la font que Miraflor protegirà. La recompensa serà idèntica a la viscuda pel mateix rei d'armes, així com el lliurament d'un anell anomenat '*El venturoso*'. Posteriorment a la proclamació del cartell, cadascun dels personatges de la cort manifesten els seus desigs amorosos.

6.4.2. EL TORNEIG: *LA FESTA DE MAIG* (6a jornada, Z6r-a7v)

El torneig, molt elaborat en aquest cas, presenta els cavallers sotmesos a diferents proves per tal d'obtenir la finalitat plantejada al cartell. D'aquesta manera a la 6a jornada el Duc convida els seus cortesans a baixar al jardí, on són els seus cantaires, per tal de celebrar la Festa de Maig, a semblança de les d'Itàlia. El mestre Sabater argumenta les virtuts del mes de maig i tot seguit baixen al jardí del Reial on troben l'escenografia de la festa (Z6r-Z7v) i l'ambientació musical. S'intueix que l'espai escenogràfic combina elements del mateix hort-jardí del Reial amb d'altres artificials, tal i com ho indica el text: «Estaba un cielo de tela pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidrio como vidirera que los rayos del otro verdadero daban en él y le hacía dar luz, no faltando strellas que por subtil arte resplandecieron a la noche» (Z6r-v). Cal destacar que té com a element central una plaça i una font d'argent amb la figura de Cupido sobre una columna amb un text escrit.

El narrador indica que cadascun dels que volen participar en l'aventura de la muntanya Ida ha de dir quins són els seus desigs. Si la font resta sense aigua quan s'apropin a beure, significarà que no els hi seran atorgats. Durant l'entrada a l'horta del Reial, el cor de músics del duc els acompanyen, vestits de nimfes i amenitzen la festa presidits per un 'confaloner' i cantant: «Bien venga el Magio, el Confaloner selvagio» (Z7v)²⁴⁶. Un cop entren té lloc la presentació i el parlament del confaloner i les diferents nimfes: la de les muntanyes, de les aigües i dels floratges. Tot seguit, de manera organitzada, cadascuna de les parelles s'apropa a la font per tal d'aconseguir el compliment dels desigs amorosos que formularan (en dues intervencions en estil directe consecutives): Joan Ferrandis i Jerònima Beneito, Dídac Lladró i Maria de Robles, el Duc i la Virreina, Lluís Margarit i Violant, Francesc i Francesca, Pere Mascó i Castellana, Baltasar Mercader i Isabel, Lluís Vic i Mencia, Berenguer Aguilar i Elionor, Miquel Fernàndez i Ana. Cap d'elles no aconsegueix beure de l'aigua de la font.

246 Gómez Muntané (2000:140) indica que devia ser una de les cançons recopilades a *Canzon a balli composte dal Magnifico Lorenzo et de M. Angelo Poliziano* editat a Florència el 1568, ja que els primers versos diuen així: «Ben venga maggio,/ e'l gonfalon selvaggio».

Tot just les parelles veuen frustrats els seus desigs, apareixen dos personatges disfressats amb vestits bells i luxosos: Miraflor de Milà i el personatge al·legòric del Desig que mantenen un diàleg sobre la força del desig. En la seva descripció s'utilitzen les corresponents lletres ('mote') que revelen la seva identitat («Miraflor del Milán», a4v, i «El deseo siempre vela,/mira y vuela», a5r). Tots dos es col·loquen davant la font i formulen els seus desigs. Cal indicar que aquesta formulació es fa mitjançant una cessió de la veu narrativa als mateixos personatges. El text que se'ns reporta marca la intervenció de cadascun d'ells indicant el seu nom (a5r-a6v): Miraflor i Deseo a les primeres i, posteriorment, l'abreviació Mi. i De. respectivament. Miraflor alerta de sa força i el Desig il·lustra els seus arguments favorables amb diferents parelles literàries i històriques d' enamorats marcades per una sort tràgica: Lerià i Laureola, Leandre i Hero, Calixte i Melibea, Samsó i Dalila, Aquil·les i Políxena, Tarquí i Lucrècia. L'última parella inclosa en aquesta prestigiosa llista sembla estar formada pel mateix Miraflor del Milà i la dama que desitja:

*Mi. Deseo, ya podéis ver
lo que nos puede seguir
si vos no os dejáis regir
yo no me podré valer.*

*De. ¿Y qué seso bastará
quién tal dama mirará
que se pueda regir más?
Pues que tu mirado la has
quien la vio deseará.
¡Calla, pues,
que amor pasa todo arnés!
Si con esta dama mata
nombrada Margarimata
que en su nombre stá quien es. (a6v)*

En aquest moment desapareixen les indicacions Mi. i De. de les intervencions en estil directe i es va recuperant progressivament un discurs narratiu on s'acaba identificant la veu del narrador del diàleg amb la del personatge Miraflor del Milà mitjançant l'aparició dels pronoms i verbs en primera persona (els indico en negreta al text):

*El Duque y la Reina quisieron saber quién **yo era**. Yo respondi: -Mi nombre traigo por mote.*

Dijéronme: -Luego, vos debéis ser aquel Miraflor del Milán que nos hizo publicar con el Rey de armas el cartel de la Aventura del monte Ida, dónde vos os hallastes muy favorecido de Cupido.

*Quiteme el disfraz y **dije**: -Yo soy quién siempre fue muy gran servidor de vuestra Alteza y su Excelencia.*

Rieron mucho de mi arreboz²⁴⁷ tan disimulado. (Que buen engañar, no enoja al engañado).

*Mandaron que leyese la carta. **Yo dije**: -Quien me la dio debe saber si en público se ha de leer. (a7r/V1r)*

Al llarg d'aquest passatge, Miraflor de Milà manifesta els seus anhels i el do que se li ha atorgat de beure de la font del desig. D'aquesta manera, assoleix tot allò que havia sol·licitat gràcies a la intervenció de Cupido davant Desig que ha destacat la qualitat del desig de Miraflor («Y que no te niegue cuanto me pedirás, pues tan bien deseado has» a7r). També li dóna una carta de part de Cupido i, alhora, concedeix a la resta de parelles l'aigua que els havia negat. Posteriorment, tal i com hem vist al text reportat, gràcies a la petició del Duc i de la Reina, Miraflor descobreix la seva identitat. Ell indica que el seu nom és la lletra que porta i, per tant, l'identifiquen amb el Rei d'armes que havia publicat l'aventura que han viscut. Tot seguit, es treu la disfressa, mostra el seu respecte com a servidor als lloctinents i llegeix la carta de Cupido lliurada pel Desig (una estrofa de 10 versos endecasíl·labs amb rima consonant ABBAABBACC) on li demanava que aturés la festa que ell mateix li havia demanat fer per tal de veure-la ella mateix i la seva mare:

247 DRAE. Arrebozo, rebozo. 1. Modo de llevar la capa o manto cuando con él se cubre casi todo el rostro. 2. Simulación.

*Buen amador con quien amor recrea,
no l'amador por quien fui ahorcado,
detén la fiesta que yo te he mandado
del monte Ida porque yo la vea.
Mandamos esta carta que se lea
para mostrar lo que he determinado:
que por mi mano seas muy honrado,
porque mejor de tus manos lo sea.
Yo llevaré mi madre en compañía
y ella dará jornada deste día. (a7v)*

6.5. MASCARADA DE GRECS I TROIANS (6a jornada, e2r-e6r)

La *Mascarada de grecs i troians* manté una íntima relació amb el segon text, la *Munteria dels cavallers i dames troianes*. Tal i com he indicat anteriorment, els darrers versos de la *Munteria* ho indiquen, fent referència a l'enemic grec que serà el contrincant dels troians a la *Mascarada*: «Teniendo esta montería/ por agüero de vencer/ a todo el griego poder» (Q2r). Posteriorment, el mateix Joan Ferrandis demana a Lluís del Milà de fer-la junts:

Dijo Joan Fernández: -Porque no muera de vanagloria don Luis Milán, quiero rogarle que hagamos una máscara para mañana a la noche aquí, en el Real, contrahaciendo su montería. (Q2v)

El Duc acull de molt bon grat la proposta i fixa la data de realització:

Dijo el Duque: -Demos parte a la noche y Joan Fernández y don Francisco hagan paz que si están en guerra no ternemos cierta la máscara. (Q3v)

El dia següent, el mateix Duc ajorna el sarau i la màscara i encarrega avisar els participants al canonge Ester i al patge que s'adreçaran a les dames de part de la Virreina i als cortesans de part del Duc, respectivament:

Aquí acaba la jornada cuarta y comienza la quinta. Y dice el Duque: -Señora, si le parece enviemos a las damas y caballeros a rogarles que sea el serau y la máscara después de mañana por no poderse hacer más. Y vaya el canónigo Ster de parte de vuestra Alteza y de la mía el paje del mal recaudo, que no les faltarán motes y apodos a la giba del uno y al mal nombre del otro. Y ternemos parte de las burlas por relación de los burladores que yo comenzaré la plática para que riamos. (Q4v)

Dijo la Reina: -[...] Canónigo, diréis de mi parte a las damas que mañana habían de venir a la fiesta que el Duque, mi señor, la manda alargar hasta después de mañana por estar ocupado y que no dejen de acudir por nos hacer placer. (Q4r-5r)

Aquesta continuïtat cercada entre els esdeveniments respon a l'estructura celebrativa de les corts, des del segle anterior, tal i com ens explica Eugenio Asensio²⁴⁸:

Primero, durante el día, se habían celebrado los torneos y justas; y luego, por la noche, después de la cena y en la misma sala del palacio, tenían lugar los momos, quedaba todo enmarcado en el común ritual cortesano y se producía una sugerente asociación y continuidad entre la justa y el momo, la lucha y la mascarada.

D'altra banda, el patge aprofita l'avinentesa per proposar a Lluís del Milà que la màscara sigui feta entre un familiar seu i ell mateix. En la seva intervenció, exposa la forma de composició de la màscara, així com la seva estructura.

El paje del mal recaudo dijo: -Señor don Luis Milán, vuestra merced sabrá que el canónigo Ster y yo salimos hoy de palacio de parte del Duque y de la Reina para que la máscara se alargase hasta después de mañana. Dímonos de motes y enojose conmigo. (Porque el hombre que toma las burlas de veras, las veras toma de burlas). Y fuime para entender en lo que a vuestra merced diré.

Yo tengo un amigo que tiene un familiar y habemos concertado él y yo de hacer por arte mágica la máscara de la montería de Troya que vuestras mercedes querían hacer. Y harémosla contrahecha al natural, cada uno de los troyanos en su propia figura como por esta arte se puede hacer. Y tras estos entrará una contramáscara de los más fuertes y valientes griegos que sobre Troya stuvieron y la tomaron y combatirán un torneo de pie uno a uno y serán: el rey Priamo Trayano, con el rey Agamenón griego; y Paris con el rey Menalao porque robó a la reina Helena su mujer; y Troilo troyano con el rey Diómedes griego; y Héctor con Aquiles; y Eneas troyano con Ayaz Talomón griego. Y acabarán con una folla.

Vuestras mercedes no saquen la suya, pues más al natural será esta. Y diga al Duque lo que yo le he dicho y cada vez que mandará cesar el combatir haga señalar a un trompeta. Y acabado el torneo oirán una música y cantarán un romance de cada uno de los troyanos y griegos y acabará la fiesta. Yo me voy a ponerlo por obra. (R2v)

Posteriorment, serà el mateix Duc qui ordeni la realització de la Màscara de Malfaràs el dia següent de nit (d5v). Així doncs, tal i com era previst, comencen a arribar tots els

248 Asensio (1974:151).

convidats (Joan Ferrandis, Jerònima Beneito, Dídac Lladró, Lluís del Milà, Francesc Fenollet i Mestre Sapater) que, juntament amb el Duc, acaben tenint converses punyents i iròniques amb el canonge Ster (d5v-dc2r). El toc de trompetes i clarins marquen les diferents transicions entre els diferents moments del torneig, tal i com indica el mateix Gilot a l'inici: «Trompetes i clarins sent, la màscara deu venir» (c2r). El Duc indica els dos elements essencials: «...gocemos de las invinciones y motes y del combatir que será cosa de ver» (e2r). Cal distingir-hi quatre seqüències que articulen la mascarada amb els diferents nivells narratius que s'utilitzen:

1. La primera seqüència (e2r-e4v): Malfaràs presenta els cinc personatges troians, en una intervenció en estil directe adreçada al Duc («Porque vuestra Excelencia mejor goce de ver las invinciones que traen los de la máscara stá ordenado que al pasar cada un dellos le estará delante, hasta que señale que pase. Yo voy a guiarlos que cerca están» e2r): Príam, Hèctor, Paris, Troilos i Enees; davant el Duc i, posteriorment, dels cinc grecs: Agamèmnon, Menelau, Aquil·les, Àiax, Telamó i Diomedes.
2. La segona seqüència (e4v-e5v): s'hi narra el combat entre troians i grecs per parelles en el mateix ordre que a les llistes anteriors.
3. La tercera seqüència (e5v): se'ns reporta en unes breus línies la lluita final de tots contra tots, lluita qualificada com a 'folla'.
4. La quarta i darrera seqüència (e5v-f5r): es narra l'entrada, pròpia d'un encanteri, que fan Apol·lo i Siringa provocant la finalització de la batalla i pels 11 romanços, de cadascun dels personatges de la mascarada, que aquests músics havien cantat.

A la primera seqüència, tot just quan comença la mascarada, Malfaràs presenta els personatges al Duc per ordre d'entrada, primer els cinc troians (Príam, Hèctor, Paris, Troilos i Enees) i després els cinc grecs (Agamèmnon, Menelau, Aquil·les, Àiax Telamó i Diomedes). Ho fa indicant una característica física («Y este postrero del puesto de los troyanos que aquí está es Eneas troyano, sobrino del rey Príamo. ¡Mire cuán bien proporcionado y grande era y que bien invincionadas armas que trae...!» e3r), o els esdeveniments històrics més rellevant que havia protagonitzat («Este es Paris Alexandre, el troyano, que juzgó las tres deesas y robó a la reina Helena» e3r). També descriu les armes pròpies de cadascun d'ells: l'element visual que les acompanya (la

divisa) i l'element textual que explicita el seu significat: el lema o 'mote' («Pues mire vuestra Excelencia este otro que viene, que ya delante tiene, el muy valeroso y nombrado Héctor troyano, ¡qué lindas armas verdes que trae, cubiertas de hiedra de esmeraldas que es el árbol que más dura y jamás pierde la hoja si no le roe el gusano! Y el mote dice: Mi hiedra no morirá/que en su muerte vivirá»).

A les divises, hi apareixen els retrats de dames, emperadors romans o bé animals, com ara l'escurçó, però, destaca l'ús de pedres i materials preciosos («diamantes y rubíes», «con muchas manos de oro de martillo», «llenas de medallas de emperadores romanos», «con relieves de oro de martillo», ...) que sovint posen en un primer pla el seu cromatisme, alternant entre el verd, símbol de l'esperança, i el vermell, símbol de la lluita i de la passió («¡Oh cuán espantosas armas trae, de color de fuego y sangre son», «¡Qué bien invincionadas y ricas armas que trae, con relieves de oro de martillo, que hacen unos corazones abrasados sobre brasas de fuego de esmalte de ruchicler», etc.)

A la segon seqüència, torna a aparèixer-hi el narrador amb un canvi temporal: es passa del present narratiu al pretèrit («Ya que todos fueron entrados, estando donde habían de combatir, hecha que fue la señal. Vinieron con muy gran saña uno para el otro...» e4v). Posteriorment, el narrador explica el combat de les cinc parelles formades per un troià i un grec que es desenvolupa sobre una lliça (*palenque*), l'element escenogràfic propi dels torneigs. Els combats acaben amb una violenta batalla entre tots plegats, narrada amb gran plasticitat i teatralitat a la tercera seqüència. Cal destacar-ne la descripció de les actituds dels personatges envers la batalla, les al·lusions a elements auditius i visuals, la referència repetitiva a les reaccions dels espectadors i l'opinió del mateix narrador en veure la violència de la lluita, amb espases i piques. A continuació, il·lustro els diferents aspectes que configuren la narració d'aquest espectacle:

- Descripció de les actituds dels personatges envers la batalla a través de sintagmes preposicionals i d'adjectius superlatius, entre d'altres: «Vinieron con muy gran saña» (e4v); «Héctor troyano, con muy gran braveza, contra el ferocísimo Aquiles» (e4v); «Vino como un bravísimo toro» (e5r); «Vinieron dos tan furiosos al palenque» (e5r);
- Elements visuals –cromàtics-, auditius i cinètics: «Y poniéndose a sus espadas, salían grandes centellas de fuego de los espantosos golpes que se daban...» (e4v); «La mayor parte de las lumbres se mataron del aire que movían los

grandes golpes que se daban» (e5r); «Y arremetieron cinco a cinco, unos contra otros al palenque y de la gran furia dieron con él en tierra, que temblando estaban las hojas de los árboles. El aire que levantaron del combatir, la mayor parte de las lumbres mataron» (e5v); «Diéronse tan grandes encuentros de picas que la tierra que pisaban temblaba» (e4r); «Que de temblar todo aquello, algunas gorras que damas traían en las cabezas cayeron» (e5v); «El Real pensaron que cayera del terremoto que sintieron que parece que el mundo se hundía de la cruel batalla y grandes golpes que se daban, que jamás sintieron el trompeta que señalaba que cesasen» (e5v).

- Reaccions dels espectadors i consideracions del mateix narrador: «Que gran espanto ponían los golpes que se daban» (e4v); «Y el Duque mandó señalar al trompeta porque las damas habían perdido la color de sus caras de la ferocidad dellos» (e4v); «Las damas de temor de ser abrasadas señalaron al Duque y el trompeta señaló y cesaron de combatir» (e5r); «Que Gilot de gran miedo se echó a los pies del Duque [...]. Y el canónigo Ster se puso en las espaldas de la señora doña Jerónima...» (e5r); «Las damas se pusieron detrás de sus caballeros» (e5v).

A la quarta seqüència, el torneig finalitza de forma abrupta amb l'entrada inesperada d'Apol·lo tocant una cítara i de la nimfa Siringa cantant, representats per dos músics, que interpreten un romanç dedicat a cadascun dels personatges que han lluitat. Com podem observar, la peça anomenada "màscara" és molt més que això, ja que inclou diferents tipus de torneig: l'individual i la lluita col·lectiva, així com elements poètics i musicals reflectits en els romanços cantats al final de la festa. Aquesta seqüència destaca pel canvi de temps narratiu a l'hora de reportar el cant de romanços sobre cadascun dels personatges troians i grecs per part d'Apol·lo i Siringa. Si l'entrada d'Apol·lo i Siringa es fa en temps pretèrit perfecte («Entró en esta fiesta con la ninfa nombrada Siringa, que tan dulcemente cantaba como él con la cítara tañía» e6r), el cant dels romanços és introduït per un verb en temps futur, "oiréis", que suscita alguns dubtes: «Representaron a Siringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos que cantaron los romances que oiréis. Y el primero es del rey Príamo de Troya, que es este presentes romances» (e6r). El caràcter omniscient del narrador, que s'ha anat revelant al llarg del relat, sembla haver superat, fins i tot, el mateix narrador, qui identifica la seva

veu amb la del personatge que possiblement recitarà o cantarà els romanços dels troians i dels grecs.

6.6. CARACTERÍSTIQUES DE LES NARRACIONS D'ESPECTACLES A *EL CORTESANO*.

Els textos que narren les representacions teatrals a *El cortesano* són introduïts a través de diferents mecanismes que afavoreixen la inserció d'un nou nivell narratiu dins l'obra. A manera de conclusió, en destaco els més rellevants:

- & La intervenció de personatges del nivell narratiu del diàleg en el de la representació: amb intervenció verbal o sense, personatge 'mut' (turcs i Duc) o amb disfressa (Miraflor de Milà). Recordem que en el cas dels personatges muts que trobem a la *Farsa* el narrador mai no ens ofereix respostes de cap d'ells: esdevenen muts gràcies a les contínues al·lusions de la resta de personatges o del mateix narrador.
- & El manteniment del mateix narrador entre el nivell narratiu del diàleg i el de la representació, que es manifesta sobretot mitjançant el seu punt de vista omniscient. Sovint, observem un narrador que transmet les percepcions i els sentiments dels diferents personatges que hi apareixen, tant si són individuals com col·lectius. Realitza una funció efectiva d'implicar el lector en la complexitat i en l'escenografia de les representacions o de les festes. També, aconsegueix transmetre'n un judici positiu a partir de la disposició favorable dels diferents personatges; així com, presentar els fets i els personatges des de la perspectiva personal dels seus judicis i de les seves impressions. En altres textos, la seva narració destaca per la descripció versemblant de la lluita (la violència, les armes, els moviments...) i, alhora, per l'efecte que provoca en els espectadors; és el cas de la màscara.
- & La introducció dels personatges de la representació per part dels personatges de la ficció. Els personatges del diàleg introdueixen els de la representació, és el cas de Francesc Fenollet a la farsa i al cartell que precedeix a la *Festa de maig* i, fins i

tot, els presenten, per exemple Malfaràs ho fa a la màscara. D'altres vegades, en el cas de la *Festa* amb Miraflor de Milà, són ells els qui irrompen a la sala.

- & Les referències als lectors/oïents del diàleg des del nivell narratiu de les representacions. Tenen un matís ambigu perquè poden referir-se tant als espectadors com als oïents que escolten la narració de les representacions, a manera de diàleg teatralitzat; o com als lectors o als oïents del diàleg, les dames a qui s'adreça l'autor en el pròleg de l'obra.

- & Les indicacions en el text, a manera de didàscalies, de les intervenció en estil directe dels personatges de la representació.

La narració d'espectacles a la cort dels Ducs de Calàbria, molts d'ells amb personatges de la història i mitologia clàssica, afavoreix la imatge d'una cort que sap divertir-se d'una manera sofisticada, elegant i culta. De fet, els esdeveniments teatrals, siguin torneigs, mascarades o festes de maig, s'esdevenen al llarg de les tres darreres jornades, especialment la tercera, la quarta i la sisena i tenen lloc al llarg d'amplis períodes de temps ficcional.

QUARTA PART. LA LLENGUA CATALANA A *EL CORTESANO*: PRESENCIA I USOS

CAPÍTOL 7. PLURILINGÜISME A *EL CORTESANO*

7.1. PLURILINGÜISME A LES OBRES LITERÀRIES DE LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XVI

Durant la primera meitat del segle XVI, tenim testimonis literaris de diferent tipologia que són perfectes exponents de plurilingüisme. D'una banda, destaquen els reculls de poesies o narracions breus que combinen textos en castellà i en català: l'edició de 1514 del *Cancionero General* d'Hernando del Castillo, el cançoner *Flor d'enamorats* (1562)²⁴⁹ i el recull de contes de Timoneda, *El sobremesa y Alivio de caminantes* (1563). D'altra banda, sorgeixen obres que utilitzen diferents llengües per caracteritzar els personatges que hi intervenen: obres teatrals com la *Seraphina* de Torres Naharro (1514), *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia (1524) o el mateix diàleg de Lluís del Milà. Contemporàniament, un dels gèneres poètico-musicals més conreat a l'àrea catalana, com l'ensalada, també utilitzarà aquest recurs, convertint-se així un dels seus elements definitoris més significatius²⁵⁰.

La peça teatral és el gènere que millor exemplifica l'ús de diferents llengües segons la tipologia dels personatges. Els investigadors destaquen dos autors castellans que fan un ús primerenc d'aquest recurs. El cas més emblemàtic és el de Juan del Encina (1469-1529) amb el seu personatge pastoril, que esdevé còmic gràcies en part a l'ús d'un parlar propi d'una localitat de la província de Zamora, Sayago, que s'anomenarà 'sayagüés' i que esdevindrà la marca còmica dels rústecs del teatre castellà del Segle d'Or²⁵¹. Posteriorment, Gil Vicente (1465?-1537) també farà ús en la seva prolífica producció teatral del mateix recurs alternant el sayagüés (heretat de Juan del Encina), el castellà, el portuguès i, fins i tot, el francès i l'italià a l'obra *Auto da Fama* (1510). En tot cas, el personatge més significatiu pel que fa a l'ús de diferents llengües en les seves

249 Fuster (1989: 101-142).

250 Aspecte treballat a l'apartat 3.2. d'aquest treball.

251 Canonica (1996: 111).

comèdies és el mencionat Bartolomé Torres Naharro (1485-1540)²⁵². El seu itinerari biogràfic per diferents palaus i corts cardenalícies romanes va influir certament en la configuració de les seves comèdies. L'any 1517 va publicar la seva obra amb el títol de *Propaladia*. En relació a l'ús del plurilingüisme amb una participació important de la llengua catalana, hi destaquen dues comèdies: *Tinelaria* on es parlen sis llengües (castellà, italià, català, portuguès, francès i llatí) i *Seraphina* on es redueixen a quatre (castellà, català, llatí i italià). Torres Naharro incorpora diversitat de llengües en les seves comèdies, però també de varietats estilístiques i dialectals, sovint aprofitant el potencial còmic que ofereixen, tal i com també fan l'Aretino o Maquiavel. Atorgarà un paper determinant al llenguatge com a eina indispensable al servei del *decorum*:

*L'autore si pone chiaramente il problema del decoro formale della commedia: la lingua deve essere adeguata al personaggio «dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso».*²⁵³

Perquè, de fet, segons Teresa Cirillo, la veritable funció del plurilingüisme en la comèdia està subordinat a la mimesi de la realitat que tenia, en la fórmula tripartita de Ciceró, un resum clàssic: *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*²⁵⁴. Gran part d'aquestes comèdies es van concebre per a un públic culte i plurilingüe que reconeix en la utilització de diverses llengües en escena un reflex de la situació lingüística de la Roma de l'època²⁵⁵. Altres autors també utilitzen aquest recurs plurilingüístic a les seves comèdies. Canonica va explicar una gairebé segura vinculació de Ferrandis de Herèdia amb Naharro en relació al plurilingüisme (català, castellà i portuguès) present a *La vesita* i, fins i tot, va indicar que la rellevància que se li dona al català en la seva expressió oral, utilitzat tant per les dames com per les criades, podria ser un indicador del progressiu abandonament de la llengua catalana com a literària²⁵⁶.

252 Sobre B. Torres Naharro, veure veure Cirillo (1988); Canonica (1996); Solervicens (2015).

253 Cirillo (1988:182-183).

254 Cirillo (1988: 195).

255 Canonica (1993:112) ; Solervicens (2012).

256 Canonica (1993:115).

7.2. PLURILINGÜISME A *EL CORTESANO DE LLUÍS DEL MILÀ*.

El diàleg de Lluís del Milà destaca per la utilització de diferents llengües: el castellà, el català, el llatí, l'italià i el portuguès. Tal i com he indicat abans, el castellà és la llengua que hi predomina; en segon lloc, tenim la llengua catalana que esdevé gairebé l'únic instrument comunicatiu d'alguns personatges del diàleg, especialment de Gilot i el canonge Ester i de la muller de Joan Ferrandis, Jerònima Benito (tot i que aquest personatge hi parla indistintament català i castellà). La resta de llengües (llatí, portuguès i italià) són utilitzades, de manera breu i ocasional, en refranys o sentències per tal de caracteritzar els personatges de les narracions breus que són explicades pels mateixos personatges del diàleg. Els següents textos n'il·lustren aquest ús:

El portuguès. *Dijo don Luis Milán: -[...] Y por esto no es bien hablar por otri sino en ausencia de vuestro amigo si le perjudican como en este cuento diré.*

Un caballero castellano dijo una malicia con palabras cubiertas a un portugués competidor suyo. Y no respondiéndole quiso otro castellano responder por el portugués declarando la burla encubierta que su competidor le había dicho. Y enojado desto el portugués dijo al castellano que por él había respondido:

-Castelau, vos falais con tres bocas: con la vostra, e con la miña e con vostro rabo. (Que en Portugal rabo e quien fala mal). (R6r)

L'italià. *Y ella le respondió [Jerònima Beneito a Joan Ferrandis]: -Yo os respondo con lo que dijo 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 trabados y perdidos, para acabarlos del todo, mandó desperar su artillería a todos y dijo: -**Tutti son inimici.*** (B7r)

*Dijo don Diego: -Señora doña Leonor, mucho me tira vuestra merced hoy con flecha y si fuese la de la bella Laura, por quien Petrarca decía Amor m'à posto come segno a astrale²⁵⁷, yo quedaría tan bien asaeteado de vuestra mano como verían en este letro (**Leonor più que la vista**).* (H5v)

257 Sonet CXXXIII del *Canzoniere* de Petrarca.

El català i el llatí. *Dijo Joan Fernández: -Señor Cabanillas, buen sermón habéis estudiado para venir a decirme Joan donaire. Bien será que sepan lo que a vos os siguió en otra comida que don Guerau Bou estuvo en ella y me dijo que don Joan Vilarrasa, vuestro sobrino, convidó a comer a su huerta a fray Palomo, que aquella cuaresma predicaba en Valencia. Y convidole para oírle que era muy buen decidor. Y a la hora que se asentaban a la mesa, vuestra merced entró y dijo (**Pax vobis**). Y sentose a comer y don Joan Vilarrasa fuese a la cocina por no oír vuestros cuentos católicos del tiempo del rey Católico. Que fueron tantos que nunca el fraile pudo envidar con los suyos y a cada paso vuestra merced decía: -Esto digo en este cuento don Joan Vilarrasa lo sabe también como yo.*

*Y él respondió de la cocina donde estaba gritando (**No hi sé res de quant diu puix mal profit m'ha fet entrar lo frare que nunca l'ha deixat parlar**). Y en irse vuestra merced el fraile os puso nombre el gobernador Campanillas porque cuando ellas tañen nadi puede hablar. (C5r)*

*Respondió el canónigo: -Cercau qui us perdone per a una sou los dos, que jo me'n vaig dient: **Quos diabolus conjungit, homo non separet**. (Q7r)*

Romeu i Figueres²⁵⁸ va explicar els passatges en català com a farses en prosa inserides a l'obra i en va editar alguns, resumint els textos en castellà que els envoltaven. Tot plegat era un intent de justificar tres obres teatrals dins d'una suposada crònica de la cort virregnal. De fet, per tal de visualitzar aquesta opinió les va editar com a tals i els va afegir un títol adient. Finalment, Solervicens²⁵⁹ va donar les coordenades adequades per tal d'afrontar el seu estudi i les situava dins el gènere dialògic on adquireixen el seu sentit:

Aquestes preteses farses no estaven «intercalades» com diu Romeu [1951, 332, 335], són part essencial d'aquest text multilingüe on optar per una llengua i rebutjar-ne una altra vol dir “mutilar” i condemnar-se a no entendre res. Val a recordar que EC està dividit en “jornadas”, com la majoria dels diàlegs, i que aquestes jornades que pretesament són sis però en realitat són vuit, formen tota

258 Romeu i Figueres (1951 i 1962).

259 Solervicens (1997:173).

una trama de ficció. Així les coses, les farces que Josep Romeu crea, en sentit escrita, i intitula són en realitat part integrant d'una única trama de ficció i no tenen sentit autònomament.

De fet, les anomenades farses per Romeu són textos dialogats on cadascun del personatges parla en la seva pròpia llengua. Per tant, alguns ho faran en català (Gilot, canonge Ester, Jerònima Beneito, etc.) i d'altres mantindran el castellà (Duc, Ferrandis d'Herèdia, etc). Hi destaquen els passatges amb intervencions en català a la 1a jornada, on predominen les intervencions de Gilot, el patge del Duc, i Jerònima Beneito; a la 3a jornada, amb les intervencions de la mateixa dama i el canonge Ester; a la 5a jornada, amb el canonge Ester i a la 6a jornada, on tornen a aparèixer intervencions dels tres personatges anteriors i d'altres més breus de les dames Isabet i Joana Pallàs.

Abans d'emprendre l'estudi dels passatges més rellevants per mostrar l'ús del català al diàleg del Milà, crec que cal considerar les afirmacions que l'autor fa sobre l'ús del plurilingüisme al pròleg i a l'epíleg d'EC.

- **PRÒLEG DE L'EC.** A la primera jornada, posteriorment a la descripció de les armes i qualitats d'un bon cavaller cortesà a partir de la història de Marc Curci, per tal de justificar la redacció del llibre sol·licitat per algunes dames de València, l'autor-narrador hi explica les parts del seu llibre:

Tiene stas partes que diré.

Da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio.

Representa la corte del Real Duque de Calabria y la Reina Germana, con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo. Haciendo que hablen en nuestra lengua valenciana como ellos hablaban, pues muchos que han scritto usaron scrivir en diversas lenguas, para bien representar el natural de cada uno. (A3r)

- **EPÍLEG DE L'EC.** Als darrers folis d'EC, Lluís del Milà apareix com a autor d'*El cortesano* responnent a la Raó sobre la intenció i realització de l'obra i defensant-la dels atacs dels seus contraris: els personatges al·legòrics de l'envejós, l'ignorant i el boig. De fet, el mateix Milà pregunta a l'envejós sobre les qualitats d'un llibre per arribar a ser bo i davant la seva lacònica resposta, «Respondiome: -Ser bueno» (g6v),

Milà enumera i explica quatre arguments o principis retòrics imprescindibles: la utilitat, la delectació, la inventiva i l'art. Tot seguit desvetlla la intenció de la seva obra:

*La intinción mía en este Cortesano ha sido **representar todo lo que en corte de príncipes se trata. Diversidad de lenguas**, por las diversas naciones que suele tener. **Uso de todos los estilos**, usando el altiloco en las cosas altas que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados; sirviéndome del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos; ejercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y público lugares de señores alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades. (g7v-h1r)*

Si comparem el pròleg i l'epíleg, hi destaca la repetició del verb 'representar', acompanyat del complement directe 'corte' que mostra una voluntat de posar davant dels ulls del lector una imatge literària de la cort valenciana del Duc de Calàbria i Germana de Foix. Aquesta intenció subratlla el caràcter mimètic del diàleg de Milà, així com l'instrument que utilitza per aconseguir-ho: «Dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio». L'autor té clar que un dels instruments més eficaços serà l'ús de diversitat de llengües; de fet, així apareix reflectit als dos textos: «Diversidad de lenguas». En tot cas, el primer text remarca especialment la utilitat del català, en el seu dialecte valencià, per caracteritzar els personatges, mentre que el segon text argumenta la voluntat de reflectir ficcionalment les diferents nacionalitats que hi ha a les corts. En tot cas, posa en relleu l'interès de mostrar diferents estils o registres lingüístics en la caracterització dels personatges («graves cortesanos», «donosos y truhanes»). També cal tenir en compte que l'autor justifica l'ús del plurilingüisme en la pràctica d'altres escriptors que aconseguixen així el mateix resultat: la caracterització dels personatges. D'aquesta afirmació no podem extreure'n més conclusions, perquè, malauradament, Milà no ens va deixar cap mostra de quines havien estat les seves lectures o quins n'eren els autors.

7.3. CARACTERÍSTIQUES DELS PASSATGES EN CATALÀ D'*EL CORTESANO*.

En aquest apartat abordaré l'estudi dels textos en català del diàleg EC de Lluís del Milà, tenint en compte que són converses entre diferents personatges dialògics d'estaments molts diferents. N'hi ha que sempre intervenen en català, com el canonge Ester, el patge Gilot, la minyona Martineta o les dames Isabet o Joana Pallàs. D'altres utilitzen les dues llengües, castellà i català, com Jerònima Beneito i algun personatge que ho fa de manera esporàdica. La llengua de la veu narrativa és el castellà i la majoria dels personatges s'expressen en castellà. Crec que aquest ús evidencia la voluntat manifestada per l'autor, al pròleg i a l'epíleg, d'utilitzar aquest recurs del plurilingüisme, en el cas del català, per caracteritzar alguns dels personatges de la cort.

7.3.1. AFIRMACIONS METALINGÜÍSTIQUES A *EL CORTESANO*.

Abans de presentar els passatges, cal tenir en compte tres intervencions breus de personatges que comenten algun aspecte de la llengua catalana o del seu ús. Dels tres textos, dos d'ells mostren intervencions de la virreina Germana de Foix, adreçant-se a Jerònima Beneito.

La intervenció de Germana de Foix té lloc després de la narració d'una facècia per part de Joan Ferrandis d'Herèdia, tot responent a una afirmació de la seva muller que l'havia anomenat «predicador de bulles falses».

La Reina rio mucho y dijo: -Doña Jerónima 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»²⁶⁰. (D8r)

Després que Joan Ferrandis hagi fet una broma verbal, la Reina s'adreça a Jerònima Beneito, demanant-li ajuda per respondre amb un refrany valencià.

260 Refranç castellà que apareix a Refranes que dizen las viejas tras el fuego del Marqués de Santillana. Va ser editat 5 vegades des de 1508 a 1542. També apareix a la Philosophia vulgar de Juan Mal Lara (Sevilla, 1568).

*Dijo la Reina: -Por mi fe yo no me fiaría de vos, **por un refrán que dicen en valenciano**. Doña Jerónima, ¡adivinadlo! Y responded a vuestro marido que no acertaré.*

Respondió la señora doña Jerónima: -Més val ase que m porte que cavall que m derroque²⁶¹. No sé si acertí a dir lo que vostra Altesa volia. (18r)

A la 6a jornada, la senyora Violant, que parla en castellà, guarneix la seva intervenció amb un refrany en català: «I no fuig qui a casa torna»²⁶². Tot seguit, Joana Pallàs adverteix dels perills d'utilitzar la llengua catalana davant dels castellans.

Su mujer se le rio cara a cara y dijo: -¡Cuán cierto stá! «Que no engaña la ventura». Queriendo darme a entender desear no ser mirado por no idolatrar en mí y todo vais falsificado pues huís siempre de mí. «I no fuig qui a casa torna».

Dijo la señora doña Joana Pallàs: -Senyora donya Violant, amagau lo valencià que castellans van per terra, que per burlar de nostra llengua nos furten les paraule si porten-les a Castella per a farses amb ella. Que mones són de València parlant amb reverència. (a2r)

Considero que els tres textos subratllen una mateixa idea sobre la llengua catalana, en el dialecte valencià, que adquireix diferents connotacions segons parli la Virreina Germana, d'origen estranger, o la dama valenciana Joana Pallàs. En el primer text, Germana de Foix subratlla el caràcter graciós de la llengua valenciana en boca de Jerònima Beneito («en vuestra boca es gracioso») i en el segon text la muller de Ferrandis ajuda a la reina a expressar un comentari mitjançant un refrany

261 DCVB recull aquest refrany en les següents versions: «Més m'estimo ase que em port, que no cavall que m'enderroc» (Barc., Manresa); «Més m'estime un ase que m'arrastre que no un cavall que em tire» (Val.); «Ase qui em duga, i no cavall que m'enduga» (Mall.). La versió d'EC s'assembla més a la versió manresana que no pas a la valenciana per la utilització dels verbs 'portar' i 'derrocar' que no apareixen a la valenciana. També podem identificar el refrany en castellà a la pàg I, 31 de *Coloquios de palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otárola (1550): «PINCIANO. Vuestra fue la culpa en caminar a caballo sin haberlo en vuestra vida, pues, sin embargo de la premática antigua, pudiérades venir en una mula de silla o de albarda, pues para lo uno bastaban vuestros beneficios y para lo otro, vuestra natural inclinación. ¿No habéis oído el refrán 'Más vale asno que me lleve que caballo que me derrueque'?».

262 DCVB recull aquest refrany en aquesta versió «Qui de casa fuig, a casa torna» i indica que és utilitzat a la Ribera d'Ebre (Tarragona) i al dialecte valencià.

valencià molt més adequat que segurament resultava expressiu per a una persona estrangera com Germana de Foix. Crec que puc afirmar que l'ús del català hi apareix vinculat als conceptes de 'graciós' i 'popular'. De fet, el text 3 presenta la queixa de la senyora Joana Pallàs per l'excessiva burla que rep la llengua catalana per part dels castellans. Fuster (1985:57) indica que pot considerar-se una 'desconfiança lingüística' que s'anà imposant a l'època a causa de la progressiva valoració del castellà a la cort, en detriment del català. En aquest sentit, diferents testimonis indiquen opinions semblants de Joana Pallàs, tot i que no aparegui explícitament el conflicte diglòssic. En destaco alguns:

~ Les tibantors que sorgien entre les dames valencianes quan les dames castelles casades amb valencians s'envoltaven de castelles es pot observar en la carta que Jaume Serra escriu a Alexandre XI, datada a València el 7 d'octubre de 1494. Es queixa que aquells que estan al seu servei volen, cita en castellà en una carta en català: «Que todas las cosas de la señora duquesa vayan encima» i que passeja pel carrer acompanyada de molts escuders, «qui pot soferir aquesta pompa castellana a ses despeses». Finalment, identifica les dames al seu servei i explica: «Té, més avant, en sa companyia, una muller de Pero Gago, la qual ha nom Juana Vaca e per consegüent son marit ha d'haver nom Pero Buey. Voll ella regir semblantment. Sols, en suma, té castelles. Una sola donzella té, germana de don Guillem Remon de Borja. Era bé tingués almenys tres donzelles valencianes e una matrona valenciana».²⁶³

~ El personatge valencià Don Pedro d'*Els col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* de Cristòfor Despuig (escrit l'any 1557) comenta amb Fàbio com està afectant a la llengua catalana el contacte amb el castellà a les terres valencianes: «Fàbio: ¿Com ha de la vostra pàtria antiga? Don Pedro: Sí, que los valencians d'ací de Catalunya són eixits, i los llinatges que d'ací no tenen lo principi no els tenim per tan bons; i la llengua, de Catalunya la tenim, encara que per lo veïnat de Castella s'és molt trastornada».²⁶⁴

263 Batllori (1998:163).

264 Ed. de Querol&Solervicens (2011:41).

7.3.2. PASSATGES D'EL CORTESANO AMB INTERVENCIONS DE PERSONATGES EN CATALÀ

Els passatges amb intervencions de personatges dialògics en català apareixen, com ja he indicat anteriorment, només en algunes jornades. Exposo a continuació la jornada, els folis i els personatges que hi intervenen, amb la llengua utilitzada, si és el català apareixen marcats en verd i si és el castellà en blau:

TEXT	JORNADA/FOLIS	PERSONATGES I LLENGUA CASTELLÀ / CATALÀ
1a jornada		
1	A4r-A5r.	Gilot, canonge Ester, Virreina i camarera de la Virreina.
2	A5v.	Mencia, muller d'en Lluís Vich, i canonge Ester.
3	C1v-2r.	Francesc Fenollet, la seva muller Francisca i Gilot.
4	C3r-C3v	Gilot, canonge Ester, patge i Duc.
5	D8r-E1r.	Jerònima Beneito, Joan Ferrandis, Gilot, Virreina i Duc.
6	E8r-v.	Duc, canonge Ester, Lluís del Milà, Joan Ferrandis i els patges.
3a jornada		
7	I7v-I8v.	Dídac, Duc, Joan Ferrandis, Virreina i Jerònima Beneito.
5a jornada		
8	Q4v-R2r.	Duc, Virreina, canonge Ester, patge del Duc, Joan Ferrandis, Jerònima Beneito, les minyones Marimancha i Martineta, Malfaràs i F. Fenollet.

6a jornada		
9	Y7r-v.	Joan Ferrandis, Jerònima Beneito i Duc.
10	Z8v.	Jerònima Beneito i Joan Ferrandis.
11	a2r.	Lluís Margarit i la seva muller Violant i Joana Pallàs.
12	a8r-v.	Dames i cavallers. Assenyalats C. i D. Ana Mercader, Miguel Hernández, Jerònima Beneito, Lionor, Joana Pallàs, Dídac Lladró... només un cavaller té una intervenció en català.
13	c8v.	Mestre Sabater (esmenta un refrany valencià).
14	d1r-d8r.	Gilot, canonge Ester, Molina, Duque, Malfaràs, Joan Ferrandis, Isabet, Gràcia, Jerònima, Dídac Lladró.
15	e2r.	Gilot i Duc.
16	e5r.	Canonge Ester i Jerònima Beneito.
17	f5r-v	Dins un diàleg que enceta el Duc sobre les diferents condicions que s'han de tenir per deixar-se ben entendre, parlen diferents dames (indicat amb D) i cavallers (C). Una D. és suposadament Jerònima Beneito pel contingut de la intervenció i perquè parla en català. També intervenen en català Gilot i el canonge Ester.
18	f6r-v	
19	f8r-v	
20	g2v	

Els personatges que utilitzen la llengua catalana són les dames Jerònima Beneito, amb nombroses intervencions, Joana Pallàs i Isabet (cunyada de Jerònima Beneito), molt puntualment (en dues ocasions la primera i en una la segona); i també els patges Gilot i Ballester, anomenat canonge Ester, així com la minyona Martineta (en una sola intervenció). De fet, com ja he indicat, l'únic personatge que s'expressa en els dos idiomes (català i castellà), tot i que progressivament es decantarà per l'ús del català, és Jerònima Beneito.

A continuació, presento els elements més característics dels textos presentats a cadascuna de les jornades:

~ **1a jornada.** Els textos 1-3 són intervencions dels personatges que participen a la Munteria de l'inici de l'obra. El text 4 destaca perquè narra una de les baralles més sagnants entre els patges del Duc i de la Reina²⁶⁵. El text 5 correspon a una facècia de Gilot sobre unes comares del carrer de la Nau de València que desencadena un diàleg punyent²⁶⁶, tot jugant amb l'equívoc de les diferents accepcions del terme, sobre l'esterilitat entre les parelles de Joan Ferrandis-

265 «[...] Y Gilot y el paje teníanle [a canonge Ester] porque los halcones estuviesen como en barra, asidos con las uñas de él, y quedó tan ensangrentado que si el Duque no le socorriera muerto fuera. Y el paje le apodó y díjole: -Señor mosén Agron, ¿cómo os fue con mi halcón?

Y él respondió: -¿I a vos, patge del ganxet, com vos amb lo meu bufet?

A ruegos de las damas el Duque les perdonó y mandó que no se desmandasen más de manos» (C3v)

266 «Dijo Gilot: -[...] Y posare-los nom les Comares. No ho dic perquè sa Excel·lència y Joan Ferrandis ho sien, encara que mai han fet parir a ses mullers.

Dijo Joan Fernández: -Gilot, ¿tú no sabes que a su Excelencia y a mí nos han parido dos mujeres? Queste mal de ser estériles no está en nosotros sino en las rabiosas. (Que por maravilla paren las que rabias conciben, pues que matan y no viven). Según dice la regla de medicina.

Dijo doña Jerónima, su mujer: -Senyora, ¿què li par a vostra Altesa de mon marit? ¿Quin metge i butller que és? Ab butlles falses que preïca diu que posa dones en paradís i ab regles fingides de medicina nos infama que som rabioses i per çò no parim. No seria mal acusar-lo, que l'altre dia tragueren a la scala un butller falsari i un metge no doctorat.

Dijo la Reina: -Doña Jerónima, por adúltero merecería más ser sacado a la vergüenza. Pues tiene tan poca que nos dice cara cara que les han parido dos mujeres.

Dijo el Duque: -Vuestra alteza, ¿sabe lo que me ha dicho al oído Joan Fernández?

Dijome: -Mire qué primor diré, que diciendo una gran mentira, que nos han parido dos mujeres, diré una gran verdad, que dos mujeres que son nuestras madres nos han parido.

Dijo la Reina: -Eso tenéis los hombres engañadores, que de las verdades hacéis mentiras y de las mentiras verdades» (D8v-D9r)

Jerònima Beneito i Duc-Virreina. Al text 6 el Duc, Milà i Ferrandis i alguns patges es burlen de la gepa del canonge Ester, amb la qual conclou la jornada. Aquesta *turtipudo corporis* acompanyarà el personatge al llarg de tota l'obra, tal i com veurem a dos textos significatius en català, perquè recordem que el personatge només s'expressa en aquesta llengua en les jornades 5a i 6a.

- ~ **3a jornada.** El text 7, que ja he reportat, on la Virreina demana ajuda a Jerònima Beneito per recordar un refrany valencià: «Més val ase que em porte que cavall que em derroque».

- ~ **A la 5a jornada,** destaca un dels passatges (text 9) més extensos amb un gran nombre d'intervencions de personatges cortesans o patges que s'expressen en català. Coincideix amb l'inici de la jornada i amb la petició del Duc i de la Virreina al canonge Ester i al patge del Duc que comuniquin a totes les dames i cavallers l'ajornament del sarau i de la màscara per al proper dia. El protagonisme del passatge és del canonge Ester. Després d'una conversa plena d'atacs amb el patge del Duc, amb cançons en català incloses (una versió particular del *Bella de vós só enamorós* aplicada a la gepa del canonge²⁶⁷), marxa en solitari a complir l'encàrrec de la Virreina. Tres aspectes esdevenen cohesionadors de la trama fictícia d'aquest passatge, afavorint la unitat de tot un seguit de converses que funcionen per associació: l'encàrrec de comunicar l'ajornament de les festes; l'al·lusió constant a la gepa del personatge per part dels personatges que visita (que s'havia iniciat a la primera jornada, al text 6) i la constatació del desgrat de Gilot per realitzar aquest encàrrec (tal i com li havia

267 «El paje le respondió: -¡Vamos señor canónigo! Y aunque me ha dicho que soy tábano de su giba, yo le prometo de no picar esta jornada en ella; sino cuanto podré para defenderla. Y por señal que lo haré quiero cantar para daros placer esta canción catalana:

Bella de vós só enamorós,
¡gibeta mia!

Tostemps sospir pensant en vos,
¡la nit i el dia!

Dijo el canónigo: -Puis tu has cantat per a mi, jo vull cantar per a tu.

Tot lo món me stá mirant
com si fos una donzella,
si be em veu anar galant
lladre só per maravella. [Q5v]

anunciat la Virreina al Duc) a causa de les bromes i burles que rep per cortesans i criats. El canonge Ester visitarà les cases de Joan Ferrandis i Jerònima Beneito, de Dídac Lladró i de Francesc Fenollet. En totes elles, es troba amb les corresponents minyones (una falsa serventa: la gossa Maricorta; les criades Marimancha i Martineta i el patge anomenat Malfaràs) que també ataquen el canonge amb atacs verbals punyents i, fins i tot, amb algun altre a la ‘clotxa’ del personatge. No cal dir, que el personatge retorna davant del Duc i de la Virreina amb l’encàrrec realitzat i, alhora, es mostra enfadat pel tractament rebut: «Senyor, jo em vinc a despedir de vostra Excel·lència si no em llevau lo càrrec de ‘convida festes’. I lo demás que em resta a dir sobre açò serà contar les burles que m’han fet los criats destos cortesans, davant ells despús demà. Que si tant de cort fossen com ells se pinten, no serien tan descortesos sos criats (Que en los servidores se veu lo senyor qual és)» (R1r).

- **A la 6a jornada** apareix el major nombre de converses amb intervencions en català i en castellà, segons els personatges interlocutors. Les jornades anteriors s’han caracteritzat més per diàlegs entre els quatre personatges principals (Milà, Ferrandis, Fenollet i Lladró) amb la narració de facècies o apotegmes inserides en les intervencions, per les narracions de festes o espectacles o per la recitació de composicions poètiques. En aquesta jornada el ventall de personatges és més nombrós (cortesans, dames i patges) i diferents jocs o activitats presidits pel Duc propicien la col·laboració de les dames i cavallers presents a la cort (és el cas dels textos 12 i 17-20).

Destaco els vuit folis que configuren el text 14 amb un grup nombrós de personatges del món dels criats (Gilot, canonge Ester, Molina), amb la presència del Duc, de dos cortesans (Joan Ferrandis i Dídac Lladró) i d’algunes dames (Jerònima Beneito, Isabet i Gràcia).

7.4. PLURILINGUISME A *EL CORTESANO*: UN RECURS AL SERVEI DE LA FICCIÓ LITERÀRIA

En conclusió, gran part dels textos en català que apareixen a EC, especialment als passatges més extensos, són intervencions dels diferents personatges que hi dialoguen a diferència de les altres llengües que apareixen sovint en boca dels personatges de les narracions breus d'EC. L'estudi d'aquests textos ofereix tres aspectes remarcables en relació a la possible funció del plurilingüisme a EC de Milà.

El primer aspecte a destacar és el fet no habitual d'utilitzar el plurilingüisme en un gènere narratiu com el diàleg; ja que, els altres textos que en fan ús d'aquest recurs són comèdies teatrals. Sembla que l'ús del plurilingüisme a les comèdies teatrals, especialment a les de Torres Naharro, repon a l'intent d'afalagar i accontentar un públic determinat a qui s'adreçava²⁶⁸. En el cas del comediògraf extremeny, cal tenir en compte que possiblement va escriure tota la seva obra a Roma, on va arribar cap a l'any 1508 i va estar molt vinculat a la cort dels cardenals Juli de Medici i Bernardino Carvajal. En el cas del valencià Joan Ferrandis d'Herèdia, la seva comèdia *La vesita* també té un públic cortesà concret, tal i com ens indiquen els dos pròlegs elaborats per a les dues ocasions en què s'hi va representar. Solervicens la identifica com a comèdia de situació que, a diferència de la de repertori, compta amb la connivència d'uns espectadors concrets i acaba enfortint el seu poder, ja que els aristòcrates o cortesans hi adquireixen tot el protagonisme²⁶⁹. Segons Cirillo i Solervicens, en ambdós autors Torres Naharro i Ferrandis, les comèdies de situació esdevenen essencialment verbals, perquè segons Solervicens «compensa les escasses sorpreses que forneix l'acció amb un conjunt d'enginyosos i sorprenents recursos lingüístics.»²⁷⁰. Crec que aquest és el punt de contacte amb el diàleg narratiu del Milà, on la paraula en boca del personatge esdevé un instrument indispensable per construir l'univers ficcional. Per tant, la tria d'una determinada llengua (dialecte, registre, to...) constitueix una peça clau per aconseguir la versemblança, en definitiva, la mimesi conversacional. En tot cas, respon clarament a la voluntat de representar el món de la cort (o la seva visió del món de la cort), tal i com expressava al pròleg d'EC.

268 Veure Cirillo (1998) i Solervicens (2015).

269 Solervicens (1999:61-62).

270 Cirillo (1988:22) i Solervicens (1999:62).

El segon aspecte és que els únics personatges que parlen català en EC són tres dones, destaca Jerònima Beneito, i els patges Canonge Ester i Gilot²⁷¹. El personatge de Jerònima Beneito apareix a dues obres diferents al segon pròleg de LV de Ferrandis, en la versió del manuscrit de l'any 1555, i al diàleg del Milà del 1561. En les dues utilitza el català i en castellà de manera arbitrària. El manuscrit del pròleg de la comèdia indica el nom del personatge amb les sigles *D Hie*, en el cas de Jerònima Beneito, i *D Jo*, en el de Joan Ferrandis en les intervencions de cada personatge: a diferència del segon pròleg publicat a les *Obras* de Ferrandis d'Herèdia l'any 1562, la introducció és diferent i el nom propi de la muller de l'autor no hi apareix²⁷², ni a la introducció ni al mateix pròleg. Això reforça la hipòtesi que Milà té molt en compte l'edició manuscrita de les *Obras* de Joan Ferrandis d'Herèdia per elaborar EC i en aquest cas pren material literari del segon pròleg de LV, tal i com fa amb els personatges de Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia al PB del manuscrit del 55. El segon pròleg de LV del 1555 permetria a Luís del Milà partir dels aspectes bàsics de caracterització de Jerònima Beneito de 6 folis²⁷³ i construir un personatge que es va consolidant al llarg del diàleg EC en un text molt més extens²⁷⁴. Cal recordar que en els dos textos apareix com a personatge bilingüe. En tot cas, al pròleg de LV utilitza la llengua catalana per adreçar-se al seu marit i a la criada, que parlen en castellà, i quan ha d'adreçar-se als ducs ho fa en castellà. En canvi, a EC alterna les dues llengües, castellà i català, indistintament; tot i que, s'hi pot identificar un progressiu abandonament de la primera a favor de la segona al llarg de la narració dialògica.

271 Només tenim una breu intervenció en català d'un cavaller anònim en un diàleg entre cavallers, indicats amb l'abreviatura C, i dames, D: «D. Senyora donya Leonor, ¿com li va de mal marit?» (a8v)

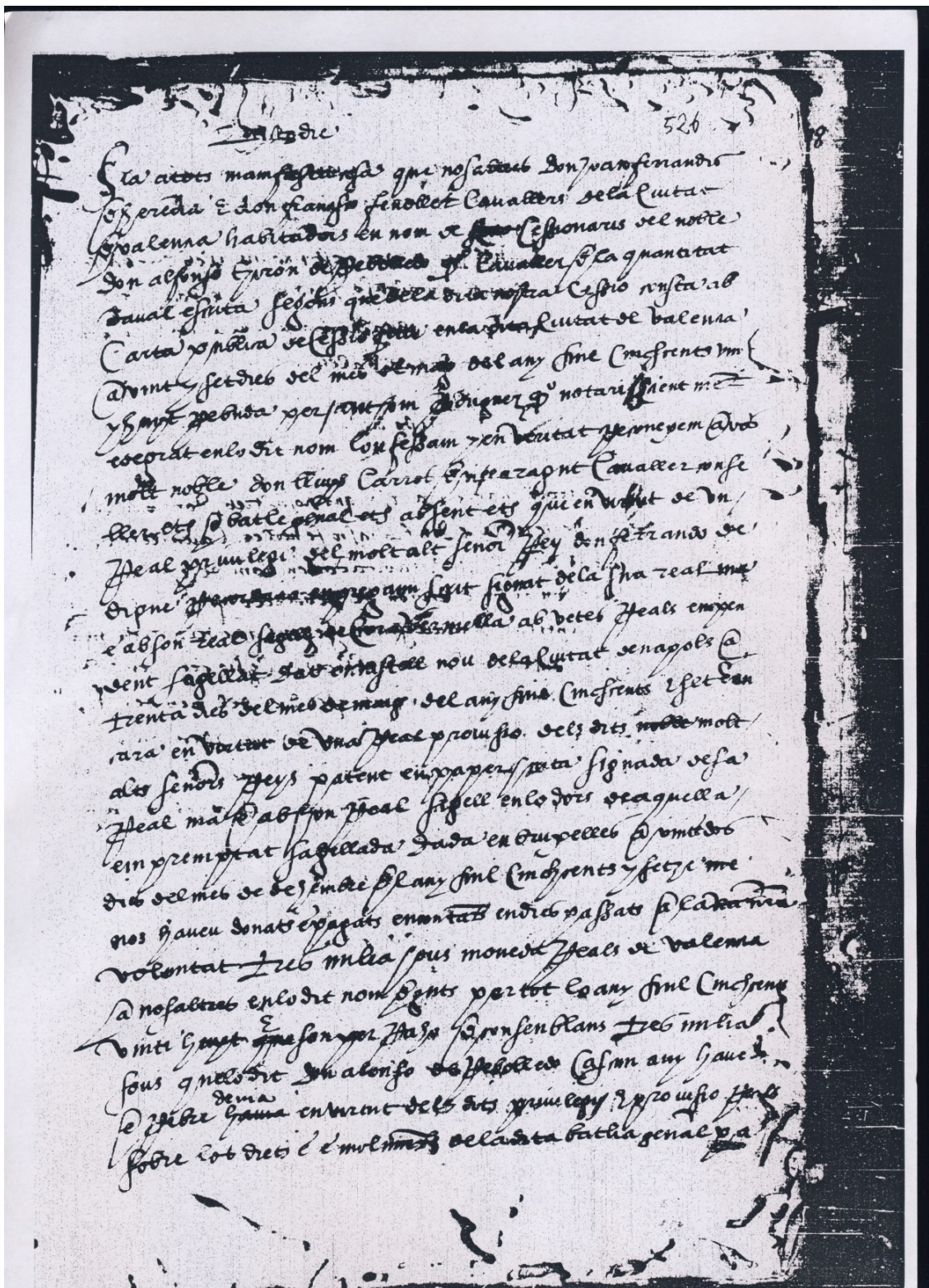
272 Només s'hi parla de Ferrandis i de la seva muller a la introducció: «La Duquesa de Calabria quiso ver representar este coloquio y hubo de hacer otro principio en el cual don Joan Fer. y su mujer van al Duque de Calabria a pedirle la casa prestada para representar *La Visita*» (folis 135v-136r). Les abreviatures que s'utilitzen per a Joan Fernández i la seva muller són Fer. y Se. respectivament.

273 El pròleg reproduït al manuscrit 2050 de la BC comença al foli 149 i acaba al foli 150.

274 Els folis d'EC tenen aquesta extensió A-Z⁸, a-g⁸.

ANNEXOS

- 1. Textos manuscrits, èpoques, en català de l'Arxiu de la Batllia General dels anys 1528, 1529 i 1530, respectivament.



gades entres terras e soluyons del any so es de qual
magnate mejor Per que se nuna am et

Per que per testimonis a les dites cos
honor en alcaso Rodrigo de Joan Torres
vergues de la dita vila contra gent
habitats de Valencia

Dits de

11
12

La atots manifesta rja que nosaltres don Juan fernan
de heredia e don xuan fernand cavallers de la
ciutat de Valencia habitadors en nom de les ditas vil
noche don alonso siron de peboledor cavaller de
la quantitat de alcazava segons que de la dita ma
cessio consta ad carta publica de cessio feta en la dita
ciutat de Valencia a vint e set dies del mes de may
del any mil e ochocientos vint e set de la dita vila
antson Rodrigo q' notari suent mor e de giat on
lo dit nom confesam per veritat de ser negem don
molt noble don eluis rarios de Valera gent cavaller
confeller e de batle general e de absent e de que
en virtut de un real privilegi del molt alt senor Rey
don Ferrand de digne per viano supregant e feta
signat del a sua real ma e ad sen real segell de
Cera Roemella ab vetes reals empendent segell at
dat en astell nou de la ciutat de napollia trenta dies
del mes de may del any mil e ochocientos e set e en ara
en virtut d'una real p'ouicio dels dits molt alts senors
seus patent en poder gnta signada de sa real ma

y restitue l'office de l'ari regne de no fait de auz crebre deus
 en donant de la dite office de no fait de auz crebre deus
 rante nial feli rendat camuel de nolari. Caqan
 fatteres de no fait de auz crebre deus
 dit en l'emp abe dit non alon de re de de do abun
 fer chespondre de no fait de auz crebre deus
 d'aus de no fait de auz crebre deus
 de la dite de no fait de auz crebre deus
 vuz fuis de no fait de auz crebre deus
 gaminie rebre de no fait de auz crebre deus
 de l'ubre de l'any de no fait de auz crebre deus
 et 3. i.

L'esperance

L'isto die

ff
 ff

La atots manifesta l'esa que no fiam garet not f
 del ofu de la batlia general de la xut de l'ut de l'ut
 nio de valenna de la mateza l'ut de l'ut de l'ut
 ment e de giat l'ofe de l'enderitat de no fait de auz crebre deus
 magm ad p'ofe de no fait de auz crebre deus
 toua de la batlia general de la dite l'ut de l'ut de l'ut
 valenna assent et q'no fauou donats l'ofe de l'ut de l'ut
 l'ants de la ma volentat de no fait de auz crebre deus
 quatermedes moneda de la de valenna de no fait de auz crebre deus

CONCLUSIONS

L' il·lustrat valencià Gregori Maians va interessar-se per *El cortesano* de Lluís del Milà tal i com es pot comprovar al seu epistolari²⁷⁵. Va referir-s'hi a *El Cortesano* i al tractat de viola de mà *El maestro* amb una nota comuna 'obres rares' («El cortesano de D. Luis Milán es libro rarísimo y de mucho entretenimiento. Le tengo y estimo, y también el que intituló Maestro, que también es muy raro»²⁷⁶). Aleshores ja va expressar el desig que l'obra fos novament editada («El cortesano con todos sus defectos, es dignísimo de repetirse en la estampa»²⁷⁷). De fet, l'obra 'rara' de què parla Maians ha estat el motiu d'estudi d'aquesta tesi doctoral, una aproximació literària a un diàleg renaixentista que sovint desconcerta, perquè s'hi insereixen tot un seguit de gèneres, estils i llengües diverses.

En aquest sentit, crec que hi ha tres elements que faciliten l'aproximació objectiva a *El cortesano* com a obra literària, és a dir com a producte fictici: un que n'explica la seva estructuració peculiar, la relació entre el diàleg renaixentista i l'ensalada musical; un altre que explica el seu sentit profund, la imatge del possible cortesà ideal a la cort dels ducs de Calàbria; i el darrer, que explica la seva gènesi, el manuscrit 2050 de la Biblioteca de Catalunya. Tots tres interaccionen a *El Cortesano* de Milà afavorint un producte literari peculiar, però atractiu, per la seva capacitat de representar el món d'una cort valenciana de la primera meitat del segle XVI allunyada de qualsevol tipus de preocupació normativa o moral i lliurada a la conversa enginyosa, a l'humor i a la festa. Tot això sota la responsabilitat d'un autor, Lluís del Milà, que els investigadors de tots els temps identifiquen amb l'homònim músic renaixentista, especialista en viola de mà.

1. Peculiar estructuració: un diàleg-ensalada renaixentista

El diàleg del Milà apareix sota els ulls del lector com a un univers fictici sense cap tipus d'estructura, com una obra 'rara' (tal i com indicava Maians) i allunyada de qualsevol classificació genèrica a causa del variat to de les converses; de l'aparició de personatges pertanyents a diverses classes socials com els cavallers i dames valencians, els criats i

²⁷⁵ Destaquen les referències a *El cortesano* i a Lluís del Milà al seu *Epistolari* de les cartes n.561 i n.523 del volum IX; les n.97, n.98, n.109; n.164 del volum XVII.

²⁷⁶ Carta n.562, De G. Maians a M. Martínez Pingarrón, 2 de desembre de 1775.

²⁷⁷ Carta n.98, De G. Maians a F. Cerdà, 30 de juliol de 1779.

les criades, la Reina i el Duc de les seqüències on es canten els sonets o de les narracions i escenificacions d'obres teatrals al Palau Reial; del plurilingüisme de l'obra, entre d'altres. L'anàlisi de l'obra n'indica clarament el caràcter narratiu mitjançant el guiatge del narrador-personatge Lluís del Milà, i l'allunya del tipus de diàlegs renaixentistes més coneguts, on predomina el contingut reflexiu en les converses dels personatges. Només la similitud estructural amb un gènere musical com l'ensalada, de breu recorregut dins la història de la música a València i a Catalunya, permet entendre el concepte de mescla a causa de l'amalgama de tons, llengües, veus, versos i metres diferents, un element que ambdós motlles genèrics, l'ensalada musical conreada per Mateu Fletxa i el diàleg literari d'*El cortesano* del Milà, comparteixen i que l'autor valencià traspasa a un gènere literari que en aquests moments encara no ha estat teoritzat i que sempre s'ha definit com a una forma literària flexible i oberta²⁷⁸. Recordem que els primers tractats sobre el diàleg apareixen a la segona meitat del segle XVI amb el *De dialogo liber* (1562) de Sigonio i *l'Apologia dei dialoghi* (1574) de Speroni. Situar, en paral·lel, dos motlles genèrics contemporanis, l'ensalada i el diàleg, afavoreix una anàlisi més profunda i enriquidora de la pràctica literària d'un autor que és capaç de recollir tradicions literàries anteriors (narracions breus, romanços, cançons, sonets o emblemes i invencions), i que té una formació musical sòlida. La seva obra musical, juntament amb la d'Alonso Mudarra, ha estat considerada anòmala dins una lectura tradicional del desenvolupament de la música occidental. La improvisació instrumental esdevé un dels elements més originals que els musicòlegs en valoren²⁷⁹ i,

²⁷⁸ Burke (1998:36).

²⁷⁹ Griffiths (2003:8): «Dentro de una lectura tradicional del desarrollo de la música en Occidente, las canciones de Milán y Mudarra se presentan como una anomalía».

(2003:9): «Las canciones y obras solistas editadas en la primera colección que se conserva para vihuela, *El Maestro* (Valencia, 1536) de Luis Milán, ponen de manifiesto la madurez y alta calidad ya lograda por tañedores activos en la época que coincide con un sistema de escritura para instrumentos solistas y su divulgación en libros impresos. También ofrece abundante evidencia de lazos con una tradición de música improvisada. Más allá de su virtuosismo, Milán muestra un dominio total de su medio musical y crea obras potentes y elocuentes a base de una técnica intuitiva y hasta cruda comparada con la refinada técnica de los polifonistas contemporáneos. Pero esta rudeza es relativa: comparada con el contrapunto vocal, el suyo carece de finura, pero cualquier deficiencia técnica está compensada por la satisfacción y refinamiento de su lenguaje idiomático instrumental».

per això, el qualifiquen de pont entre dues tradicions, perquè 'les seves cançons parlen l'idioma del barroc amb un dialecte renaixentista'²⁸⁰.

En conclusió, l'heterogeneïtat de materials i l'aparent caràcter improvisat de l'entramat de converses del diàleg són dos dels aspectes estructurals del text que en la tesi s'han interpretat a la llum d'un gènere musical amb una estructura molt semblant, l'ensalada²⁸¹.

2. Sentit de l'obra: la imatge del possible cortesà ideal a la cort del Duc de Calàbria.

La presentació i defensa d'un model de cortesà ideal per a una cort com la del Duc de Calàbria és el motiu de composició de l'obra, que Lluís del Milà explicita per diverses vies:

- 1) La referència explícita, en diferents moments de l'obra, a la petició de les dames de la cort que escrigui un *Cortesano* semblant al del comte Castiglione, desig que també formula el Duc.
- 2) La caracterització d'un model de cortesà excessiu i poc adequat a la cort, l'antimodel: Joan Ferrandis d'Herèdia.
- 3) La imatge del cortesà ideal que representa el personatge homònim a l'autor-narrador del diàleg, Lluís del Milà, als ulls de les dames i del Duc de Calàbria.

El primer aspecte és un motiu reiterat a la bibliografia sobre *El cortesano* del Milà perquè és l'únic punt de connexió amb el conegut manual italià sobre el cortesà ideal de Baldassare Castiglione, publicat a Venècia l'any 1528 i traduït per Joan Boscà al castellà

²⁸⁰ Ref. a Ward dins Griffiths (2003:9): «La descripción de John Ward de la obra de Milán como "el puente entre el estilo improvisado de los laudistas editados por Petrucci i Attaignant y el estilo técnicamente más maduro de la generación de Francesco da Milano» le sitúa históricamente; y, en cuanto a las cuestiones de estilo y procedencia, Ward le identifica con los '*improvvisatori*' italianos cuyo arte depende más de la manera de interpretación que la materia interpretada". En este sentido, Ward define a Milán como el puente entre dos tradiciones, al mismo tiempo que nota las cualidades excepcionales de sus canciones que "que hablan el idioma del barroco con un dialecto renacentista"».

²⁸¹ Ocaña (2004:411): «Como se puede apreciar, esta obra es un corolario de tradiciones novelísticas y poéticas tardomedievales de tipo cortesano. Es de interés para nosotros el hecho de que haya numerosas referencias a máscaras, *farsas* y representaciones (torneos, follas, etc.) de tipo cortesano a lo largo de la obra que pueden servir de referente a la costumbre que parecen haber desarrollado de modo organizado las comedias burlescas en la época de Felipe IV».

l'any 1534. De fet, amb l'obra italiana comparteix el títol, el gènere dialògic i la pretensió de forjar un model ideal de cortesà (que, de fet, no és poca cosa). Segons Burke²⁸², l'ocasió que va motivar l'escriptura d'*Il cortegiano* va ser la petició personal de Vittoria de Colonna, marquesa de Pescara i neboda del comte Guidobaldo d'Urbino, a Castiglione; tal i com indica el mateix autor en una carta datada l'any 1525. Tot i que els estudiosos argumenten d'altres motius de caire polític o personal²⁸³, aquesta referència a una petició femenina posa en connexió el text valencià amb el seu precedent i model italià, tot i que no sabem si Milà podia tenir present la carta o és un simple tòpic.

Els personatges que protagonitzen els quatre llibres d'*Il cortegiano* discuteixen, mostren i problematitzen el perfecte cortesà. Al primer llibre els personatges discuteixen sobre la naturalesa o el mèrit de la noblesa, sobre la virtut de les armes enfront dels mèrits de les lletres o sobre el coneixement de les arts visuals; al segon llibre, sobre l'art de la conversa i els tipus de bromes més adients que es poden fer, és a dir amb 'qui, com i sobre què' pot bromejar un cortesà; al tercer llibre, sobre les qualitats de la *donna di palazzo*; i al quart llibre, sobre la relació entre el cortesà i el príncep²⁸⁴. Quan es comparen les temàtiques i l'estructura del diàleg de Castiglione amb les del Milà, la paraula que millor defineix l'impacte del text en el lector, que cerca alguna relació explícita amb el diàleg italià, és la de sorpresa i desconcert. El ventall de personatges que pul·lulen per la ficció literària del diàleg valencià, explicant històries gracioses, il·lustrant els seus 'motes' amb narracions apotegmàtiques de caire popular i d'origen medieval, és certament molt diferent.

Cal tenir en compte que el model de cortesà de Joan Ferrandis apareix explicitat a través de la mimesi conversacional, en la seva capacitat de mostrar una determinada actitud, més que no en les reflexions explícites sobre un model. Les facècies que es narren sobre ell i les que ell mateix explica són un marc ideal per descobrir un personatge faceciós que traspasa els límits del cortesà ideal. Provoca el riure dels altres personatges que l'acompanyen, però també la recomanació dels seus companys i, fins i tot, dels criats sobre la necessària continència en relació als seus excessos verbals i conductuals. Alhora el seu company de ficció, Lluís del Milà, es va configurant com un cortesà ideal que no necessita explicitar-se ni explicar-se com a tal, perquè el lector n'

²⁸² Burke (1998:49).

²⁸³ Burke (1998:50).

²⁸⁴ Burke (1998: 44-45).

infereix també el model a partir de la mimesi conversacional: de la seva manera d'actuar i dels afalacs i lloances que li dediquen els diferents personatges dialògics.

Així doncs, l'autor valencià aconsegueix crear un personatge homònim que, tot i que no ho sembli, mostra algunes de les característiques més rellevants del cortesà dibuixat pels interlocutors d'*Il cortegiano*. El personatge del Milà és 'afable' i 'agradable'; 'discret' sap utilitzar per això d'*una certa avvertita dissimulazione*'; 'modest'; amb 'encant' i sostinguda '*grazia*' i '*sprezzatura*', la mateixa que valoren els estudiosos de la seva obra musical..

3. Gènesi d'*El cortesano* de Lluís del Milà

El manuscrit 2050 de les *Obras* de Joan Ferrandis d'Herèdia de la Biblioteca de Catalunya és la clau de volta per a la lectura d'*El cortesano* del Milà. El fet que estigui datat l'any 1555 justifica el caràcter de font literària per al diàleg publicat l'any 1561; ja que la data de l'edició impresa de les *Obras* de Joan Ferrandis d'Herèdia és posterior a la publicació d'*El cortesano*, l'any 1562. Els textos més rellevants del manuscrit són: el *Procés de cobles de burles* entre Lluís del Milà i Joan Ferrandis d'Herèdia i el segon pròleg de *La vesita*. Els encapçalaments narratius de les composicions poètiques del *Procés de cobles de burles*, les composicions enunciades per cada personatge (Lluís del Milà o Joan Ferrandis) en atac del respectiu rival i els personatges que protagonitzen el segon pròleg de *La vesita* (el matrimoni Ferrandis-Beneito) es converteixen en un material fonamental per a la construcció de les narracions breus de caràcter apotegmàtic i, sobretot, faceciós que formen part de la trama d'*El cortesano*. Aquesta connexió permet descartar també una suposició reiterada per bona part de la bibliografia, val a dir que *El cortesano* fos una obra coetània al marc de ficció que construeix, datable al voltant de 1535.

Milà exemplifica de manera força original la teoria sobre com havia de ser la conversa del cortesà ideal i sobre quins eren els límits a l'hora de fer bromes, un aspecte tractat al llibre II d'*Il cortegiano* de Castiglione, tot seguint el llibre II del *De oratore* de Ciceró. Les dues obres oferien diferents estratègies per aconseguir fer una conversa agradable²⁸⁵: tant a partir del 'parlar llarg' com del 'parlar breu'²⁸⁶. Lluís del Milà les

²⁸⁵ «Así que para lo que deseo en el cortesano, bastará decir, demás de lo dicho, que procure de ser tal que nunca le falte qué hablar conforme a las personas que tratare; y sepa con una buena dulzura hacer que

recull al diàleg sota la forma de narracions breus (facècies, apotegmes o un exemple de *protonovella*) i de dits breus (al final d'una narració, en les intervencions dels personatges o en els diàlegs de 'motes'). Aquesta pràctica connecta amb el gust cincentista per la narrativa breu, tal i com manifesta la publicació d'obres com les *Novelle* de Mateo Bandello, la publicació dels tres primers volums és de l'any 1554; *El Patrañuelo* de Joan Timoneda (València, 1564) o la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (Toledo, 1574), entre d'altres.

El cas de Lluís del Milà és peculiar perquè les narracions breus tenen una funció cabdal en l'articulació de la trama fictícia i en la caracterització dels personatges. La majoria de les facècies i de les composicions poètiques referides a Ferrandis d'Herèdia n'accentuen als seus defectes "risibles" (el mal gust per triar els vestits adequats per cada ocasió, les desencertades relacions extramatrimonials, la tèrbola relació matrimonial amb Jerònima Beneito). En explicar- Joan Ferrandis "és mossegat" per Lluís del Milà, però sense "fer sang" perquè han estat extrets de l'obra literària del primer²⁸⁷; és a dir, del material contingut al manuscrit de les seves *Obres*. Gran part de les facècies que Milà explica de Joan Ferrandis tenen el seu origen en els encapçalaments de les poesies del manuscrit. Es repeteixen dins l'entramat fictici a partir del material del manuscrit i que il·lustra el context d'enunciació de la poesia. Però en la ficció narrativa creada per Lluís del Milà desapareix l'horitzontalitat que caracteritzava la relació conversacional d'intercanvi poètic entre iguals, Milà i Ferrandis d'Herèdia, del *Procés de cobles de burles* per articular un discurs on els dos personatges acaben essent caracteritzats segons un model o antimodel de cortèsà sota la batuta, aparentment improvisada i desorganitzada, de Lluís del Milà, el model de cortèsà a emular.

huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin jamás ser pesado, sea gustoso para los que lo hubiere de ser». [IC II, 41]

²⁸⁶ «Dicho, pues, que en la primera suerte que hemos dicho poderse llamar *urbanidad*, la cual consiste en aquella propia y sabrosa manera de contar alguna cosa, no hay necesidad de arte, porque la natura misma hace y forma los hombres hábiles a saber decir un cuento gracioso y acompañarle con un no sé qué, que le da más gracia, concertando el gesto y los ademanes con la voz y palabras y aplicándolo todo como conviene para explicar propriamente y representar lo que quieren. Pues en la otra de los dichos prestos y vivos, ¿qué puede aprovechar el arte? Viendo por experiencia que el donaire, para ser gracioso, ha de ser tan presto que os dé en el alma antes que quien le dice parezca que le pueda haber pensado; de otra manera será siempre frío. Por eso pienso que todo esto sea obra del ingenio y buena natura». [IC II,43]

²⁸⁷ «Mucho sirven también, así a los dichos graciosos para picar como a los graves para alabar, las metáforas o translaciones conformes, en especial si son respuestas y si el que responde se tiene todavía en la misma translación dicha por el otro que le habla» [IC II, 64]

BIBLIOGRAFIA

ABAD ZARDOYA, Carmen (2011): «Entre ascesis y gula: imaginario de la gastronomía monástica y conventual», *Argensola*, 121, 313-344.

AGOSTINO, Maria d'.(2010): «*Lengua, lenguaje y linaje* nella poesia di J. Fernández de Heredia», en De Benedetto, Nacncy de.&Ravasini, Ines (ed), *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, Pensa MultiMedia, Lecce, 171-184.

_____ (2013). «“Atiérrame el porvenir”: la Confesión de Juan Fernández de Heredia», *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, n.2, 1-30.

ALCINA ROVIRA, Juan Francisco (2007): «Literatura neolatina y cultura española en el siglo de Oro: un balance», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 725, 10-12.

ALEJOS, Asunción (2003): «Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, Actas del simposium 1/4-IX-2003, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 2, (Devoción y culto general), 886-712.

ALONSO ASENJO, Julio (1996): «Optimitates laetificare: la Égloga in Nativitate Christi de Joan Baptista Anyés o Agnesio» en *Criticón*, n.66-67, 307-368.

ALVAR, Carlos&GÓMEZ MORENO, Ángel (1987): *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus.

ANGLÉS, Higini (1954). *Las ensaladas*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona.

ALCINA ROVIRA, Juan F & SALVADÓ RECASENS, J. (2007): *La biblioteca de Antonio Agustín: los impresos de un humanista de la contrarreforma*, Instituto de Estudios Humanísticos.

ARCINIEGA, Luis (2001): *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la edad moderna*, 2 vol, València, Biblioteca Valenciana.

_____ (2005-2006): «Construcciones, usos y visiones del Palacios del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, n. 14-15, 129-164.

ARRIAGA, Gerardo (2007): «Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, n.0, 6-35.

_____ (2008): «La obra vocal de Luis Milán», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, n.1 , 6-43.

ARRONIS, Carme (2013): «Juan de Molina, autor –y no traductor- del *Vergel de Nuestra Señora*», en *Studia Aurea*, 7, 389-416.

ASENSIO, Eugenio (1974): «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios portugueses*, vol.2, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian&Centro Cultural Português, 25-36.

AZCÁRATE, ISABEL DE. (1985): «La mujer en los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam», *Anales de la Universidad de Cádiz*, n. 2, 279-294.

BADIA, Antonio M. (1994): «La impronta renacentista en las letras catalanas: latín y romance en los siglos xv y xvi», en *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* (4), 165-180.

BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (2001): «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, Université d'Aix, 95-118.

BELENGUER, Ernest (2007): *Germana de Foix, última reina de Aragón*. València, Universitat de València.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (1981): *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, València, Federico Doménech.

BECKER, Danièle (2003): «Formes et usages en société des pièces chantées chez les vihuélistes du XVI siècle», en Dumanoir, Virginie (coord), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 21-53.

BELTRÁN, Vicenç (2002): *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica.

BERTOMEU, M. José (2007). «Transgredir aquellas reglas de silencio impuestas a las mujeres: Isotta Nogarola e Isabella di Morra», en *Lectora*, 13.

BOU, Enric, dir. (2000): *Nou diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Ed.62.

BURKE, Peter (1998): *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa.

BURKE, Peter & GUREVICH, Aaron & LE GOFF, Jacques; coord, (1999): *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur.

CALLADO, Emilio (2013): «Justas, votos y fundaciones. Valencia y la Inmaculada en la primera época moderna», en *eHumanista/IVITRA* 3, 86-103.

CAMPO TEJEDOR, Alberto (2004): «Trovadores de repente: la improvisación poética en el siglo de oro», en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 4, 119-157.

CANONICA, Elvezio (1996): «Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro prelopesco», en Arellano, Ignacio&Pinillos, Carmen&Vitse, Marc&Serralta, Frédéric (coord), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, 109-117.

CARRILLO, Jesús (1988): «Cultura cortesana e imperio: el *Libro del Blasón* de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Locus amoenus*, 4, 137-154.

CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

CASTAÑEDA, Vicente (1915): *Noticia de algunos libros que integraron la Biblioteca de D. Gregorio Mayans*, València.

CASTIGLIONE, Baltasar de. (1994): *El cortesano*, Pozzi, Mario (ed), a partir de la traducció al castellà de Juan Boscán, Madrid, Cátedra.

CERDÁ Y RICO, Francisco (1778): «Notas al canto del Turia» en *La Diana enamorada* de Gaspar GIL POLO, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-diana-enamorada-cinco-libros-que-prosiguen-los-vii-de-jorge-montemayor--0/html/>, agost 2015).

CIRILLO, Teresa (1988): «Plurilingüismo nelle commedie di Torres Naharro», en *Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza, Annali* 30, Separata, 174-231.

COLELLA, Alfonso (2015): «Juegos de palabras y música en *El cortesano* de Luis Milán», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 5, 229-252.

COLÓN, Germà (2002): «La decadència de la llengua i la castellanització al segle XVI», en *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V centenari del seu naixement 1502-2002*, Valencia, Biblioteca Valenciana&Magnífic Ajuntament de Burriana, 37-47.

CORNUDELLA, Rafael (2009-2010): «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus Amoenus*, n.10, 39-62.

CORTIJO OCAÑA, Adelaida; CORTIJO OCAÑA, Antonio (2004): «Carnaval y teatro en los siglos SXVI y XVII, *El cortesano* de Luis Milán y la comedia burlesca barroca», *Revista de Filología Española*, LXXXIV, 399-412.

CÓZAR, María (2001): «Pico, le courtisan valencien: un manifeste (du) burlesque dans *El cortesano* de Luis Milán», en Civil, Pierre (coord), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe siècles. Hommage du cres à Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne nouvelle.

CRUCIANI, Fabrizio (1972): «Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa», *Biblioteca Teatrale*, V, 1-16.

CRUÏLLES, Marquès de. (1891): *Noticias y documentos relativos a Doña Germana de Foix: última reina de Aragón*. Manuscrit de la Biblioteca Valenciana. (<http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5305>, agost 2015).

CHEVALIER, Maxime (1980): «Entre folklore y literatura: el cuentecillo tradicional (y la novela corta)», en Rico, Francisco&Estrada, Francisco (coord), *Historia y crítica de la literatura española*, vol.2, tomo 1, Siglos de Oro-Renacimiento, Madrid, Crítica, 333-339.

_____ (1990):«Sur le ‘cuentecillo’ traditionnel du Siècle d’or», *Melanges de la Casa de Velázquez*, n.26, 2, Ejemplar dedicado a: Époque moderne, 171-179.

_____ (1995): «Cuento tradicional y literatura del Siglo de Oro», en Díez Borque, José M. (coord), *Culturas en la edad de oro*, Madrid, Universidad Complutense, 113-122.

_____ (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CUARTERO, MARÍA PILAR (1993): «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», en Maestre Maestro, José María&Barea, Joaquín&Brea, Charlo (eds), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 8.11 de mayo de 1990, I*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses&Universidad de Cádiz, 69-91.

DEYERMOND, Alan (2004): «La micropoética de las invenciones», en *Iberia cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Casas Rigall, Juan&Díaz, María (ed), Santiago de Compostela, Universidades de Santiago de Compostela, 403-424.

DÍAZ GARRETAS, MARÍA JESÚS (1999): «Fiestas y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos: Divisas, motes y momos», *Revista de historia Jerónimo Zurita*, n.74, 163-174.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (1987): *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*. Madrid, Taurus.

_____ (1989): «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», en Ruano de la Haza, José M. (coord), *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, 101-118.

DUMANOIR, Virginie (2012): «El problemático estudio de los romances viejos castellanos ‘Durandarte, Durandarte’» en Fernández Rodríguez, Natalia & Fernández Ferreiro, María (coord.) , *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Oviedo, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 517-526.

DURAN, Eulàlia (2004): *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*, edició a cura de Maria Toldrà, València, Edicions 3i4.

DUTTON, Brian & RONCERO, Victoriano, (2004): *La poesía cancioneril del siglo XV: antología y estudio*, Madrid- Iberoamericana; Vervuert, Frankfurt am Main.

ESCARTÍ, Josep Vicent i TORDERA, Antoni (2001): «Estudis introductoris», en *El cortesano* de Lluís Milà, edició facsímil, València, Universitat de València.

FALOMIR, Miguel (1994): «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa: cuadernos de arte*, n.5, 121-124.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Joan.

_____ (1555): *Las obras del egregio cavallero y excellente poeta Don Joan Fernández d’Eredia, señor de la baronía de Andilla, com suma diligencia copiladas, corregidas y puestas en horden*, Manuscrit 2050, Biblioteca de Catalunya.

_____ (1562): *Las obras de don Ioan Fernández de Heredia, assi temporales, como espirituales...*, València, impressor Joan Mei.

_____ (1955): *Obras*, Rafael Ferreres (ed), Madrid, Espasa-Calpe.

FERRANDO, Antoni (2002): «De la tardor medieval al Renaixement: aspectes d’una gran mutació sociolingüística i cultural a través del Viciàna lletraferits», en *Miscel·lània Homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V centenari del seu naixement 1502-2002*. València, Biblioteca Valenciana & Magnífic Ajuntament de Burriana, 21-35.

FERRER VALLS, Teresa (1991): *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, València, Universitat de València.

_____ (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1525-1622): estudios y documentos*, València, UNED.

_____ (2003). “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral” dins *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, págs. 27-37.

FELIPO ORTS, Amparo (1989): «El rectorado de la Universidad de Valencia durante el siglo XVI», en *Estudis: Revista de historia moderna*, 15, 1989, 67-92.

FRADEJAS LEBRERO, JOSÉ (1988): «Las ‘Facecias’ de Poggio Bracciolini en España. Primer centenario», *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, 273-282.

FRENK ALATORRE, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2 vol.

FUSTER, Joan (1985). *La Decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial.

_____ (1989): *Llibres i problemes del Renaixement*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana&PAM.

GARCÍA-BERMEJO, Miguel M. (2008): «En torno al término farsa en Lucas Fernández», *Hápax: Revista de la sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n.1, 45-56.

GARCÍA, Sebastià (1986): «El erasmismo en la Corona de Aragón», en Ijsewijn, J. & Losada, A. (eds), *Erasmus in hispania. Vives in Belgio. Acta Colloqui brugensis*, 23/26, IX, 1985, Lovaina, Peters, 246-264.

GÁSSER, Luis (1996): *Luis Milán on sixteenth-century performance practice*, Bloomington&Indianapolis, Indiana University Press.

GODARD, Anne (2001): *Le dialogue à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France.

GÓMEZ, Maricarmen (ed) (2000): «Puntos de encuentro musicales a las orillas del Mediterráneo: Nápoles-Valencia (ca. 1450-1550)», *Saitabi*, 50. (2000: 139-150).

_____ (2012): *Historia de la música en España e Hispanoamericana 2: De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

GÓMEZ, Jesús (2006), «La caracterización del personaje dialógico desde la ficción conversacional» en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, coordinado por

Ana Vian Herrero y Consolación Baranda. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 212-242.

GRANJA, Agustín de la. (1988): «El entremés y la fiesta del ‘Corpus’», *Criticón*, n.37, 117-168.

GREGORI, Josep M. (1997): «La música del Renaixement, 1450-1590», en *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 239-256.

GRIFFITHS, John (1988): «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain», *Revista de Musicología*, vol.16, n.6, 3309-3321.

_____ (2003): «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Edad de oro*, vol.22, 7-28.

_____ (2005): «Los dos renacimientos de la vihuela», *Goldberg: Early music magazine*, n.33, 34-43.

_____ (2009): «Luis Milán (1490/1510-después de 1559)», *Revista de la Fundación Juan March*, n.386, 2-7.

_____ (2010): «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI», *Hispanica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*, n.12, 10-27.

HART, Thomas R. (1972): «The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia», en *Modern Language Notes*, vol.87, n.2, 307-315.

_____ (1982): «Teatro vicentino y teatro valenciano», en Bustos Tovar, Eugenio de. (dir), *Actas del IV Congreso de la AIH, Salamanca, 1971*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas & Consejo General de Castilla y León & Universidad de Salamanca, 751-756.

HUERTA CALVO, Javier (dir) (2003): *Historia del teatro español, I. De la edad media a los siglos de oro*, Madrid, Gredos.

JOLY, Monique (1982): *La bourle & son interprétation. Espagne. 16e/17e siècles*. Atelier National de Reproduction des thèses diffusion, Université de Lille III. France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

LACARRA, M^a Jesús (1999): *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Barcelona, Crítica.

LAURENZI, Elena (2009): «*Christine de Pizan: ¿una feminista ante litteram?*», *Lectora*, 15, 301-314.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2002): «Dignidad real y acción mayestática en La farsa de las galeras de Luis Milán», *eHumanista*, 2.
(http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_02/Lopez/031303Lopez.pdf, agost 2015).

_____ (2009): «‘Lengua spada’ y ‘buen palacio’ en los motes eróticos y burlescos del ‘El cortesano’ de Luis Milán», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol.38, n.1, 315-331.

LLEAL, Coloma (2001): «Historia de la lengua e historia de la lengua literaria a la luz del catalán de los siglos XVI y XVII», *Epos*, XVII, 89-106.

LLORET, Albert (2013): *Printing Ausiàs March. Material, culture and renaissance poetics*. Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles.

MAIO, Romeo de. (1988): *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2002): *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela.

MARINO, Nancy

_____ (1992) “The literary court in Valencia 1522-1536”, *Hispanofila*, 104 (1-15).
University of North Carolina.

_____ (2014): *El Cancionero de Valencia. Mss. 5593 de la Bibliotheca Nacional*, ed i estudi preliminar, *Arxius i Documents* 56, València, Institució Alfons el Magnànim.

MAS, Albert (1983): *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d’or*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques.

MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (2013): «Manuals de confessió i impremta en el segle XVI: el *baculus clericalis*, de Bartomeu Cucala (València 1524)», en *RCatT* 38/2 de la *Facultat de Teologia de Catalunya*.

MATEU IBARS, Josefina (1963): *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*, València, Publicacions del Archivo Municipal de Valencia.

MAYANS, Gregori (1767-1777): *Obras completas. Epistolario Mayans y Martínez Pingarrón, 3: Real biblioteca y política cultural*, vol. IX, Publicacions de l’Ajuntament d’Oliva, València, edició any 2000. Disponible a la web de la Biblioteca valenciana digital:

<http://bivaldi.gva.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=20000&idUnidad=51177&posicion=1>, (agost 2015).

_____ (1779): *Obras completas. Epistolario. Cartas literarias. Correspondencia de los hermanos Andrés, F. Cerdá y Rico, Juan Bta. Muñoz y José Vega Sentmenat*, vol. XVII, Publicacions de l'Ajuntament d'Oliva, València, edició any 2000.

Disponible a la web de la Biblioteca valenciana digital:

<http://bivaldi.gva.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=20000&idUnidad=56120&posicion=1> (agost 2015).

MÉRIMÉE, Henri (1985): *L'art dramatique à Valencia: depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIè siècle*, València, Llibreries 'Paris-València'-Servei de Reproducció de Llibres.

MILÁN, Luis. (1561): *Libro intitulado el Cortesano, dirigido a don Phelipe...*, València, impressor Joan Arcos.

MOLAS, Joaquim (1963): «Teatre català del segle XVI», *Serra d'Or*, any V, segona època, n.2 (febrer 1963).

MOLINA MORENO, Francisco (1998): *Orfeo y la mitología de la música*. Tesi doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MUÑOZ, Ferran (2001): *Mención de Mendoza y la viuda de Mateo Flecha. Las ensaladas de Flecha "El Viejo", su relación con la Corte de Calabria y el erasmismo*, València, Institució Alfons el Magnànim.

NELSON, Bernadette (2004): «The court of don Fernando de Aragon, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-1550: music, letters and the meeting of cultures», *Early Music*, vol.32, n.2, 195-222.

OTAOLA, Paloma (1993): «Pervivencia del mundo clásico en los libros de música para vihuela y tecla del siglo XVI» dins *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)/ José Maestre Maestre, Joaquín Pascual Borea (coord), vol. 2, 707-718.

_____ (2004): «Los romances para vihuela del siglo XVI», en Lemer, Isáis&Nival, Roberto&Alonso, Alejandro (coord), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 julio de 2001*, vol.2 (Literatura española, siglo XVI y XVII), 435-446.

_____ (2004): «Los romances para vihuela del siglo XVI», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, en Isaiás Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.), Vol. 2, 435-446.

PARISI, Iván (2009): «La verdadera identidad del comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI», *Estudis Romànics*, n. 31, 141-162.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL (2013): «Toma, vivo te lo do»: avatares y reescrituras viejas y modernas de un juego infantil», en Cerrillo, Pedro C.&Sánchez, César (coord), *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk*, Colección Estudios, n.137, Universidad de Castilla la Mancha.

PEÑA DÍAZ, Manuel (1997): «El castellano en la Cataluña de los siglos XVI y XVII», *Manuscrits: revista d'història moderna*, n.15, Catalunya i Espanya a l'època moderna. Homenatge a John H. Elliot, 149-155.

PEREA, Óscar (2007): *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*, Madrid, CSIC&Instituto de la Lengua Española&Anejos de la Revista de Filología Española.

PÉREZ BOSCH, Estela (2001): «Algunos poetas vinculados con Valencia durante la segunda mitad del siglo XV: el Cancionero General (Valencia, 1511)», *Lemir* (revista electrónica), 5. (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/Revista5.htm>, agost 2015).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981): «La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el renacimiento español», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, n. 4, 35-43.

_____ (1989): «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5, 141-163.

_____ (2005): «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, n. 94-95, (Ejemplar dedicado a: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*), 137-146.

_____ (2013): *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED.

PÉREZ SAMPER, M. de los Ángeles (2012): «Entre la intimidad y la sociabilidad: la alimentación según Fray Antonio de Guevara», en *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, n.30, Ejemplar dedicado a: Intimidad y sociabilidad en la España Moderna, 101-122.

POPE, Isabel (1961): «La vihuela y su música en el ambiente humanístico», *Nueva revista de Filología Hispánica* 15, 395-402.

PRECIADO, Dionisio (1987): «La canción tradicional española en las Ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo», *Revista de Musicología*, vol.X, n.2, 459-488.

PRIETO, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos*, vol. 1, Madrid, Cátedra.

_____ (1986): *La prosa española del siglo XVI*, vol. 1, Madrid, Cátedra.

QUEROL, Enric (2006): *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat.

QUEROL, Enric i SOLERVICENS, Josep, ed. (2011): *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa de Cristòfol Despuig*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

QUEROL, Miquel (1980): « 'Las ensaladas' de Mateo Flecha el Viejo, ca. 1481-1553», Discurs llegit en català a la sala d'actes de la Delegació del CSIC, Barcelona, CSIC.

_____ (1989): «Contribució d'Higini Anglès al coneixement de la polifonia profana espanyola», *Recerca musicològica*, n-9-10, 121-133.

_____ (2005): *La música en la obra de Cervantes*, Alcalà de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

RAUSELL, Helena (1999): «Una aproximación al erasmismo valenciano. Cosme Damián Çavall y Pedro Antonio Beuter, catedráticos, sacerdotes y erasmistas», en *Estudis: Revista de historia moderna*, n.25, València, Universitat de València.

RAVASINI, Ines (2010)¹: «Polifonia ad eclettismo ne *El Cortesano* di Luís Milán», en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, a cura di Nancy De Benedetto&Ines Ravasini, Lecce, Pensa MultiMedia, 185-200.

_____ (2010)²: «Crónica social y proyecto político en *El cortesano* de Luis Milán», en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, n. 4, 69-92.

RODADO, Ana M. (2012): «La métrica cancioneril en la época de los Reyes Católicos: la poesía de Pedro de Cartagena», *Ars metrica*, 2012/5. (http://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/wp-content/uploads/2012/12/Rodado-Ruiz_2012_La-métrica-cancioneril-en-la-época-de-los-Reyes-Católicos.pdf, consultat agost 2015).

RENART, J. (1986): *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergi*, Carmona, Fernando (ed), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

RICO, Francisco (1990): «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 189-230.

RICCI, Teresa (2003): «La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione», en *Bibliothèque d'humanisme et renaissance: travaux et documents*, vol. 65, n.2, 233-248.

RÍOS LLORET, Rosa (2003): *Germana de Foix: una mujer, una reina, una corte*, València, Biblioteca Valenciana.

_____ (2009). «Amor, deseo y matrimonio en *El cortesano* de Lluís del Milà» en *Tiempos modernos*. Revista electrónica de Historia Moderna, vol 6, n.18, 1-17.

RIVERO, Olga (2011): «Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam», en *Cincinnati Romance Review* 32, 70-85.

RIVERS, Elias (2010): *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento*, Sevilla, Sibilina.

RODADO, Ana María (2000): «Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena», *Revista de poética medieval*, n.4, 99-152.

ROSSICH, Albert (1986): «La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana», *Els Marges*, 35, 3-20.

_____ (2010): «Panoràmica de la literatura catalana moderna», en *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Miralles, Eulàlia (ed), Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 15-110.

ROMEU FIGUERAS, Josep (1951): «Literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista Valenciana de Filología*, 1, València, 313:339.

_____ (1962): «Introducció» en *Teatre profà*. Barcelona, Barcino-“Els nostres clàssics”, 88.

RUIZ DE LIHORY, José (1903): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València, Establ. Tip. Domenech.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina (1961): «A cuatro siglos de la publicación de *El cortesano* de Luis Milán», *Revista Universidad*, n.47, Santa Fe, Universidad Nacional Litoral.

SÁNCHEZ PALACIOS, Esmeralda (2000): «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 1996-1999, Ajuntament de Tortosa&Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre (Generalitat de Catalunya), 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 al Vè Centenari de Rafel Martí de Viciana*, Burriana, Magnífic Ajuntament de Borriana, 433-458.

_____ (2007): «Retòrica i subgèneres de la poesia de cançoner: lemes, divises i empreses a *El cortesano* de Lluís del Milà (1561)», en Miralles, Eulàlia&Solervicens, Josep (ed), *El (re)descobrimient de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat&Universitat de Barcelona, 209-429.

_____ (2012): «La prosa a la cort dels ducs de Calàbria. València 1526-1550», en Duran, Eulàlia i Toldrà, Maria (ed), *Nou estudis sobre cultura al Renaixement*, Ed. 3 i 4, Institut d'Estudis Catalans, Sèrie "la unitat", 201, 227-265.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1967): «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en Polussen, Norbert&Sánchez Romeralo, Jaime (coord), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega.

SANTA CRUZ, Melchor de. (1997): *Floresta española*, ed, prólogo y notas de María Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.

SERRA, Amadeo i d'altres (2005): *Del Tirant al Quijote: la imagen del caballero*. València, Universitat de València.

SIRERA, Josep Lluís (1984): «El teatro en la corte de los duques de Calabria», en Oleza, Joan (dir), *teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 259-281.

_____ (2000): «Jouer à l'amour: fête e littérature dans la Valence du XVIe siècle», en Jiménez, Dolores&Abramovici, J.C. (ed), *Éros volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*, París, Desjonquères, 70-80.

SOLERVICENS, Josep (1997): *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

_____ (1999): «Civilitats, tanmateix: *La vesita* (1524-25) de Joan Ferrandis d'Herèdia i la comèdia renaixentista», en *Estudis de llengua i literatura catalanes XXXVIII. Homenatge a Artur Therry*, Barcelona, PAM, 57-84.

_____ (2001): «Criats i senyors a la comèdia del Renaixement: *La Vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia i *En Corney*», a A. Rossich; A. Serra i P. Valsalobre (eds), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Edition Reichenberger, 261-271.

_____ (2000): *Literatura Catalana Moderna: el Renaixement*, Barcelona, Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya.

_____ (2005): «Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán» en Friedlein, R. *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

_____ (2011): (ed.) *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa de Cristòfol Despuig*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

_____ (2015): «“Fer carta amunt”: Torres Naharro i la connexió romana del teatre renaixentista en català», Actes deñ setzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes, Universitat de Salamanca, 1-6 de juliol de 2012, a cura d'Àlex Martín Escribà, Adolf Piquer Vidal i Fernando Sánchez Miret, vol. III, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

SORIANO, Catherine (1990): «‘Durandarte y Belerma’ en el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacios», *Filología Románica*, 7, 97-218. Madrid, Editorial Universidad Complutense.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. (2012): «La música instrumental: vihuela, arpa y tecla», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, ed. Maricarmen Gómez, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 215-290.

TIMONEDA, Joan. (1567): *El patrañuelo*, València, Joan Mey. Ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-patranuelo--0/html/>, agost 2015).

TORRALVA, José M.&MARTÍ, Francisco (1883): *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, València, Còpies facsímils del Servei de reproducció de llibres de Llibrerías París-València.

TUBACH, F.C. (1969): *Índex exemplorum: a handbook of medieval religious tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

VÁLCARCEL, Carmen (1988): «La realización musical de la poesía renacentista», *Edad de Oro*, vol.7, 143-160.

_____ (1993): «‘Salgan los músicos y cante una mujer’: Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista», *Edad de oro*, vol.12, 333-356.

_____ (2003): «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Dumanoir, Virginie (coord), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, 93-106.

VEGA RAMOS, M. José (1993): *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética en el siglo XVI. La poética neoaristotélica en el Decameron*, Salamanca, Cromberger.

_____ (2006): «Poesía y música en el Quinientos: la fantasía aristocrática», Res Publica Litterarum: Documentos de trabajo del Grupo de Investigación “Nomos”, número 3.

VEGA VÁZQUEZ, Isabel (ed) (2006): ‘*El libro de motes de damas y caballeros*’ de Luis Milán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

VIAN HERREO, Ana (1987) «El mimesis conversacional en el ‘Diálogo de la lengua’ de Juan de Valdés», *Criticón*, n. 40, 45-79.

_____ (1988) «La ficción conversacional en el diálogo renacentista» en *Edad de oro*, vol. 7, ejemplar dedicado a La literatura oral, 173-188.

_____ (1992), «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», en *El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género*. Ínsula, 542, 7-10.

_____ (1998): «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la moxca y la hormiga* de Juan de Jarava», Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda: Cuadernos de filología hispánica, n. 7, 449-494.

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: Revista de musicología del CSIC*, n.64, 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*, n.66, 61-118.

WHINNOM, Keith (1981): *La poesía amatoria de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.

ZÚÑIGA, Francés de. (1529). *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Sánchez Paso, J.A. (ed), año 1989, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CRITERIS D'EDICIÓ DELS TEXTOS

Es modernitzen les grafies que no tenen valor fonètic, per exemple:

1. Fricativa velar sorda: dixo→dijo; muger→mujer; axedrez→ajedrez.
 2. Fricativa interdental sorda: plazer→placer; cabeça→cabeza.
 3. Alternança gràfica s/ss: passar→pasar; tuviessa→tuviese.
 4. Alternança i/i amb valors vocàlics i semivocàlics: reynar→reinar; oya→oiga.
 5. Alternança u/v amb valors consonàntics i vocàlics: uvario→vario.
 6. Alternança v/b: boz→voz.
 7. Alternança qu/cu: quando→cuando.
 8. *h* etimològica: ombre→hombre.
 9. Grups consonàntics o vocàlics cultes *ph, th, ch, ee, ll, ff, cc* (abans de les vocals a, o, i), *tt, pp*: philosopho→filósofo, thesoro→tesoro, excellencia→excelencia, mostralle→mostrarle.
 10. Grafia llatinitzant *ti*+vocal: justitia→justicia.
 11. Grafia italianitzant *sc* en paraules com: nascer→nacer; conoscer→conocer.
 12. Contraccions amb *que*: ques→que es; quel→que el.etc.
 13. Ús de *n, m* davant de *p, b*: cambiar→cambiar; canpo→campo.
 14. Desenvolupament de totes les abreviatures: qua ndo→cuando; q→que.
 15. La separació de paraules, la puntuació, l'accentuació i les dièresis es normalitzaran, segons l'ús modern.
 16. L'ús de les majúscules es normalitzarà, segons l'ús modern.
- Els títols nobiliaris s'escriuen amb majúscula només quan substitueixen un nom propi; si el títol va seguit del nom o d'un complement s'escriu en minúscula. També s'escriuen amb minúscula els títols usats en sentit genèric.
17. Els noms propis (antropònims i topònims) es modernitzen, segons les normes anteriors. Les variants gràfiques i fonètiques dels noms propis seran senyalades en una nota a peu de pàgina.

Es conserven les grafies que reflecteixen una variació fonètica, tot i que sigui mínima.

1. Les oscil·lacions en els grups consonàntics cultes *t/ct, c/cc* (abans de la i, e), *n/gn, s/t, s/bs, n/nn, m/nm/mm* es deixaran sense modernitzar: efeto/efecto, dino/digno, oscuro/oscuro...
2. Les oscil·lacions vocàliques: escribir, inivinción...
3. L'ús de la *s* líquida: screbir, scena...
4. Les contraccions amb *de*+pronomen o adjectiu demostratiu: della, desto, deste, dél, dellas...
5. *Aqueste, aquesta, aquese*...
6. La "a" absorbida en frases com «voy hablarla» es deixa sense modernitzar.