

Biografía erótica de la corte valenciana (Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia)

Carla Perugini

(cperugini@unisa.it)

UNIVERSITÀ DI SALERNO

Resumen

En la renacentista corte virreinal de Germana de Foix y Fernando de Aragón, florecieron dos escritores, Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia, muy representativos por las relaciones de erotismo y de poder entre hombre y mujer. A la luz de la datación del *Cortesano* de Milán (1535-1561), se adelanta la presencia de Lope de Rueda en Valencia.

Abstract

In the Renaissance Valencian court of Germana of Foix and Fernando of Aragon, two writers flourished: Luis de Milán and Juan Fernández de Heredia, who were very representative in the literature of love and power relationship between men and women. Judging from the composition date of Milán's *El Cortesano* (1535-1561), it is possible to anticipate Lope de Rueda's presence in Valencia.

Palabras clave

Valencia
Luis de Milán
Juan Fernández de Heredia
Erotismo
Lope de Rueda

Key words

Valencia
Luis de Milán
Juan Fernández de Heredia
Eroticism
Lope de Rueda

AnMal Electrónica 32 (2012)
ISSN 1697-4239

*¿La muerte? No. La vida todavía, con un más acá
y un más allá, pero sin remordimientos ni afanes.
Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas
la perla, este momento irisado y perfecto. Ahora.*
(Cernuda 1993: 649)

LA CORTE VIRREINAL, O DE LAS DISONANCIAS

¿Por qué las palabras de un poeta moderno, tan esquivo en sus modos como totalmente otro en sus expresiones literarias, para encabezar un estudio sobre la

Valencia virreinal? Quizás porque en esta cita van resumidos algunos de los componentes básicos de una corte renacentista en la que se mezclaron, sin llegar a fundirse, la *joie de vivre* de origen cortés con sus ceremoniales y fastos, y los moralismos de los predicadores, las corrientes espirituales y los amoríos de baja ralea, la desenvoltura en los comportamientos y el decoro formal, la hipocresía de modales de la aristocracia y la desfachatez de la servidumbre... Todo envuelto en una dimensión atemporal, en el «momento irisado y perfecto» del Ahora, esa perla relamida y sin asperezas, ciega al pasado y al futuro y cristalizada en un eterno presente.

Si los elegantes galanes y las delicadas damas hubiesen apartado la mirada de los atavíos, bailes, charlas e ingeniosas invenciones que ocupaban la máxima parte de sus días para contemplar el pasado reciente o el inmediato porvenir, hubieran visto tras sí las sublevaciones populares de las *germanías* y los destrozos de la guerra civil con su estela de sangre debida a ejecuciones y torturas, y por delante una enésima campaña de guerra del Emperador contra los turcos, con nuevas muertes y despilfarro de dinero. Pero, al parecer, nada de todo eso toca el mundo encantado de la corte valenciana, tal como está reproducida en las obras de dos de sus escritores más representativos, Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia, a los que dedicaremos nuestras consideraciones.

Contradicciones y conflictos en este mundo; mejor aún: disonancias, al recordar cuántas notas circulaban no solamente por las páginas de nuestros autores, sino también en la Valencia del Duque de Calabria y de su esposa la Reina Germana, cuya pasión por la música vio su máxima realización en la Capilla del Palacio del Real, donde Fernando de Aragón

juntó la mejor capilla de músicos, así de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni la ha auido después acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se juntó allí quanto bueno se hallava en estos reynos, y todos yvan a servirle con mucho gusto (Sigüenza 1595-1605: 128).

Y como acordes no consonantes parecen convivir las parejas que cruzan las obras de los dos escritores valencianos, cuyas relaciones amorosas se nos muestran perpetuamente en vilo entre una apariencia de vasallaje cortés y una realidad mucho más tradicional de esposas burladas por maridos traidores, siempre en acecho de otras mujeres, sean ellas damas o sirvientas o prostitutas:

L'acte d'écriture s'inscrit dans la dialectique courtoise, et pose d'emblée les relations entre dames et chevaliers de la Cour en termes de dominant-dominé. Ainsi se dessine la place privilégiée qu'occupera la femme dans l'oeuvre. [...] la femme-épouse, dans ce *Courtisan* valencien, est adulée pour mieux être bernée (Cozar 1996: 119).

«Ce *Courtisan* valencien» es precisamente uno de los libros de los que vamos a ocuparnos, es decir, el *Libro intitulado el Cortesano*, de Luis de Milán (o Lluís del Milà), publicado en 1561, como recita el colofón: «Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Ioan de Arcos. Corregida a voluntad y contentamiento del Autor. Año de MDLXI» (Milà 2001: gviii v), a pesar de que el sobredicho autor ya hubiera fallecido. Las pesquisas de su más reciente editor han aclarado definitivamente la fecha de su muerte, «acaecida el 9 de agosto de 1559, en Alzira» ([Escartí 2011: 248](#)), donde se había refugiado para huir de la peste que asolaba la ciudad de Valencia. Hay pues que interpretar el colofón como una voluntad del autor ya determinada en sus últimos días, a la que obedeció probablemente su esposa, Ana Mercader, cuyo nombre es igual al de una dama que aparece en el libro de Milán (que narra unos acaecimientos de 1535) como casada con don Miquel Ferrandis d'Herédia, así que difícilmente podría ser la misma mujer de la que él esperaba un hijo en 1555 (como atestigua su testamento) «en cas que hagués enviudat i s'hagués casat amb el nostre escritor» (Escartí 2001: 51). Las reiteradas declaraciones de devoto amor hacia su esposa, «la dita noble dona Anna Mercader y del Milà, molt cara muller mia» (Milà 2001: 94), que encontramos en el testamento, aun respondiendo a unas expresiones formularias, no dejan de resultar «disonantes» en boca de uno de los más célebres galanes de la corte de veinte años atrás, servidor amoroso de un sinfín de mujeres, de alta o baja clase, a menudo compartidas con su amigo y rival Fernández de Heredia. Sin olvidar, por si acaso, que los dos mariposeadores eran titulares de cargos eclesiásticos: Milán fue «rector de la rectoria parrochial de la sglésia de la vila de Onda, diòcesi de Tortosa» y «cambrer de sa sanctedat» ([Escartí 2011: 250](#)), y Heredia «Canónigo, y Arcediano, de la Iglesia de Cuenca», según Josep Rodríguez (1757: 253), biógrafo del siglo XVIII que recoge dudosas noticias de la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio. Seguro es, en cambio, el aspecto devocional de ambos escritores, que manifiestan, por ejemplo, las intervenciones del padre Çapater en *El Cortesano* (a este propósito, argumentaré

más adelante sobre mi convicción que no se trata de interpolaciones sucesivas, sino de partes de la misma redacción del libro), o bien la amplia sección espiritual de la obra poética de Heredia (1955: 223-262): *Obras de devoción del mismo Don Joan Fernández de Heredia*.

Y por cierto, nada tiene de asombroso, para un literato del tiempo, conciliar lo sacro con lo profano (bastaría por ejemplo pensar en el Aretino, autor tanto de *La humanità di Christo* como de los *Sonetti lussuriosi*), sin que, siglos después, podamos nosotros arrogarnos el derecho de juzgar falso uno de los dos. Por lo que a los cargos eclesiásticos atañe, bien sabemos que no eran ningún obstáculo como para mantener relaciones con el otro sexo, desde los más modestos frailes hasta los más poderosos pontífices (y en Valencia Borja *docet*). Lo que extraña, sin embargo, es el absoluto silencio sobre tales cargos por parte de los escritores, lo que produce como consecuencia unas lagunas autobiográficas, o voluntarias (lo que implicaría una especie de autocensura) o bien involuntarias (lo que quitaría importancia al papel de la religión en sus vidas). En todo caso, por lo que se desprende de la obra más estructurada de aquellas examinadas, es decir *El Cortesano* (en adelante, *EC*), en esta sociedad el rol de la fe y de la devoción se mezclaba «sin remordimientos ni afanes» —para volver a la cita inicial— con la descarada falta de cualquier cumplimiento de los deberes de un sacramento como el del matrimonio, hecho objeto, precisamente en esa época, de importantes reflexiones teóricas y doctrinarias.

El matrimonio: ¿sacramento o escarnio?

«Señoras damas. Resplandeciente virtud. Estrellas relumbrantes. Gloria de los cavalleros. [...] No hay ninguno que ignore que con mucha razón os podemos dezir señoras damas: pues soys tan señoras que no ay poder humano que sea poder delante el vuestro» (Milán 1535a: Aii). El panegírico prosigue con la enumeración detallada de los títulos de superioridad del género femenino respecto al masculino, en línea con esa corriente literaria que se levantó en defensa de las mujeres contra los *torrellistas*, partidarios del poeta catalán Pere Torroella y de su difamatorio *Maldecir de mugeres* (h. 1458). El encomiástico prólogo abría un muy curioso librito de bolsillo, el *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar*.

Compuesto por don Luys Milán. Dirigido a las damas, publicado en 1535 en Valencia, y ofrecido en lúdico homenaje a las damas de la corte virreinal de Germana de Foix, libro de diversión cuyas minúsculas páginas ornadas por figurillas de damas y caballeros habían de abrirse al azar, para que ellas pudiesen imponer a los varones una penitencia cualquiera que cumplir en total obediencia: «Y el cavallero que no será obediente sea condenado por las damas en lo que les pareciere y echado de la sala» (1535a: Bi). En las instrucciones que preceden a los *motes*, o sea, esos juegos de ingenio en que los cortesanos valencianos lucían su destreza retórica junto con socarronas alusiones sexuales, se aclara que nos hallamos delante de un «juego de mandar», cuyo valor ficticio se deduce no solamente de la ocasión festiva, sino de la representación misma de quien da las órdenes y quien las recibe, en un vuelco de los papeles de género que puede encontrar su justificación dentro, y sólo dentro, del perímetro de la ficción: «C'est bien la dame qui commande. Ce n'est qu'un jeu. A ce jeu-là, c'est lui qui a le dernier mot. C'est pour elle un peu un jeu de dupes» (Battesti-Pelegrin 1987: 113). Y todavía: «la mise en œuvre d'un jeu littéraire et verbal, destiné à divertir et générateur de rire, aboutit à l'inversion des rôles de dominant et de dominé qu'établissent les prémices de l'oeuvre» (Cozar 1996: 119).

La convicción de que estamos dentro de un acto de lenguaje, que sólo tiende a la risa, sin discutir en absoluto los roles sociales del hombre y de la mujer, se infiere también por unas penitencias sucias y desagradables, a las que el caballero se dobla sin sobresaltos ni objeciones. Doy unos ejemplos:

[Ella] Descalçaos los çapatos / y si bos hieden vuestros pies / calçaros al revés.

[Él] Yo bien me descalçaré / y por lo que me hazéis / plega Dios que me halléys / çapato de vuestro pie (Milán 1535a: Bvi).

[Ella] Limpiaos las narices / que no diga algún donoso / que soys suzio y mocoso.

[Él] También lloran mis narices / lo que lloro con mis ojos / lágrimas de mis enojos (1535a: Cii).

[Ella] Limpiaos vuestros ojos y pestañas / questán llenos de lagañas.

[Él] Secáronse por mi mal / lágrimas de mis entrañas / y an quedado en las pestañas / secas por una señal (1535a: Cvi).

Son las mismas parejas que aparecen en la primera jornada de *EC*, donde se narra una «caça de monte» cerca de la villa de Liria, donde los Virreyes poseían una finca. Nada podría ser más sintomático del clima de ficción y de embellecimiento de

la realidad que el desfile inicial de estos nobles matrimonios, abierto por la pareja real¹, en una atmósfera amorosa propiciada por el «tiempo deleytoso de la hermosa primavera [...] con guirnaldas de flores y frutos» (Milà 2001: Aiiij). Señores y señoras, ricamente ataviados con ropas de terciopelo y brocados «passamanadas de oro y plata» (2001: Av v), cabalgan acompañados por monteros, criados y bufones. Cada pareja lleva en algún detalle de su atuendo unos motes, cuya inteligencia va confiada a la letra y a la imagen, según los cánones tradicionales del amor cortés. *D'emblée*, pues, el lector cree estar entrando en una de esas narraciones de ámbito cortesano, entre disfraz pastoril y crónica de palacio, de las que un antecedente ilustre podría ser la anónima *Cuestión de amor*², y descendientes *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor (1558 o 1559), la *Diana* de Alonso Pérez (1563), la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564) o *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader (1600) ([Ferrer Valls 2007](#)).

Y sin embargo algo desentona, desde el principio, con la premisas (o las promesas) del género alto, y es la aparición, ya en la primera página, de un bufón, Gilot, vestido de verde, con una mona en la cabeza y el mote «por remedar» (Milà 2001: Aiiij v). El sucesivo diálogo entablado con la Reina opera un rebajamiento inmediato de registro, debido, por un lado, al tono confidencial que revela una intimidad inquietante entre personajes de alta alcurnia y truhanes; por otro, al rápido descubrimiento por parte de Germana de la ambigüedad del disfraz y del mote de Gilot escogidos por su señor el Duque, a quien aquel sirve de alcahuete.

¹ Germana de Foix (segunda esposa de Fernando el Católico) y Fernando de Aragón eran de sangre real: ella, «nacida en 1488, era hija de Juan de Foix, conde de Estampes y vizconde de Narbona, y de María de Orleans, hermana de Luis XII. [...] La casa francesa de Foix había sido la dinastía reinante en Navarra [...]. Germana se crió en la corte de Luis XII y de Ana de Bretaña» (Ríos Lloret 2003: 30-31). «El duque de Calabria había nacido en Andria (Pulla) en 1488, siendo hijo del rey don Fadrique de Nápoles, destronado por Fernando el Católico, y de la reina Isabel [del Balzo]»; trasladado a España, «su duro cautiverio en Játiva duró diez años [...] Ya en la corte del Emperador, el duque de Calabria fue tratado por el soberano como su pariente y deudo» (Querol y Roso 1931: 103-104).

² En mi edición (Perugini 1995) había atribuido, contrariamente a otros editores y críticos, la autoría de la obra al Comendador Escrivá. Al esclarecer la figura del Comendador, Parisi confirma mi hipótesis ([2009: 143](#)).

Sin querer excluir también la alusión ofensiva a una posible cojera de la Reina³, lo que resalta en el libro es la estrecha interconexión entre las costumbres de los aristócratas y las de la servidumbre, cómplices en urdir tramas en contra de las legítimas esposas, en llevar y traer embajadas, cartas o retratos de amantes concretas o soñadas, en organizar entradas nocturnas en casas ajenas (a menudo sin salidas) y tretas para engañar a maridos cornudos de mujeres complacientes. La escena de la caza, pues, es ejemplar, ya que establece de inmediato una cadena de alusiones y obscenidades entre los varios personajes que siguen haciendo su salida en escena, como si de una representación teatral se tratara, con las mismas modalidades de la pareja modelo: motes, invenciones y ademanes de estilo cortés seguidos por acusaciones recíprocas entre mujer y marido, intervenciones de los bufones o de los criados, breves canciones o cuentecillos conformes a la situación, refranes de rancia sabiduría popular, y continuas variaciones sobre el tema de «burlas y veras», que parece resumir las ideas básicas alrededor de las cuales se construye el armazón conceptual de la obra⁴.

Su autor, que es también el *deus ex machina* de todas las ocasiones festivas que van desarrollándose en ocho días (aunque *EC* está dividido sólo en seis jornadas), es el único personaje sin pareja fija, aunque parezca servir a una tal Margarita, en la que hay que individuar a la noble Margarita Peralta. A pesar de obtener el apodo de segundo Calisto por decir de sí que «Yo Margarite so» (Milà 2001: Gii v), menudean en la obra episodios procaces y groseros a propósito de su constante búsqueda de otras mujeres, casi siempre casadas. Muy típico de la actitud del protagonista, así como de los maridos burlados, de las esposas desleales y de las engañadas, es el tomárselo en broma, riendo y quitando importancia a las traiciones o a las revelaciones más escabrosas. Parece como si las esposas estuvieran «más preocupadas por la condición social de las amantes de sus maridos que por el hecho del propio adulterio» (Morant 2003: 363), o bien que a las charlas sobre relaciones extraconyugales y enfermedades

³ «Gilote respondiò. Senyora, vostra alteza es exida huy ab lo peu esquerre. Y tot lo dia va coxo: qui ab mal pensament hix de casa» (*EC*, I Jornada, Aiv v). De la cojera de la Reina habla el obispo Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Amberes, 1681, pero su juicio, como el de todos los cronistas castellanos, denuncia la ojeriza hacia la sucesora de la venerada Isabel la Católica.

⁴ Sobre las analogías y las discrepancias con las *facezie* de *Il Cortigiano* nos detendremos más adelante.

venéreas por ellas provocadas «the women do not blanch at the mention of these topics, but instead seem to know of their husbands' transgressions and the unsavory consequences» (Marino 1992: 4).

Afirma la camarera de la Reina: «Gilote a la Reyna mi senora no le pesa que seas alcahuete del Duque mi señor. Que pues no se puede escusar por hauer tantos desse officio. Mas vale que tu lo seas, que no el reuerendo canonigo Ester» (Milà 2001: Aiiij v). Es este último un ridículo truhán, calvo y giboso, presunto judío y amancebado con una negra de la que ha tenido un hijo, Corbinet. Presa de crueles burlas por parte de los criados y de los señores, busca amparo en la Reina y, a pesar de su figura grotesca, sirve a la señora Hierónima, mujer de Juan Fernández de Heredia, servicio amoroso conocido y mofado por todos. En una corte donde los caballeros no esquivan ocasión para enfatizar la propia sumisión a sus legítimas esposas, vemos que cada cual dedica abiertamente su servicio, aceptado socialmente, a otra dama igualmente casada, sin sortear tampoco ninguna ocasión de dar la caza a mozas de casa, sirvientas o mancebas. Todo eso es objeto de conversación, de risas y de narración en *EC*, lo que podría atestiguar la gran libertad de costumbres de la época, su falta de rémoras moralísticas y casi diría la inocencia de estos juegos eróticos, si no fuera por un par de elementos que estorban el juicio: el primero está en el tradicional desequilibrio entre la libertad de la mujer y la del hombre; el segundo, en una sensación de obscenidad que nace de la completa falta de intimidad y de *privacy* por todo lo que atañe a la vida matrimonial, con lo cual defectos y fechorías, vida sexual y problemas genitales, se ven expuestos al escarnio y a la irrisión públicos, como si de un *reality show* del siglo XVI se tratara.

La acostumbrada viveza de ingenio y prontitud de los personajes en contestar (la mayoría de las veces en prosa rimada) al motejar y burlar de cada uno, no impide pasajeras reacciones de enfado o de tristeza al aceptar una teatralización de lo más íntimo y privado, reflejadas en una escritura que tiende a «la espinosa conciliación de lo literario con lo obsceno, más concretamente, con la claridad meridiana de lo obsceno» (Guillén 1998: 240).

La señora Ana Mercader, esposa del hermano del poeta Heredia, después de unas pullas sobre los celos y el mal francés, al verse presentar un ciervo matado por el marido, pronuncia esas consideraciones sobre los casados: «siempre ha de saber a servidor el marido: porque no sea tenida en poco la muger: pues en ser casada es olvidada: lo que no devría ser» (Milà 2001: Cij). La más ingeniosa y maliciosa de las

damas, doña Hierónima⁵, malcasada por antonomasia al tener que soportar los continuos chistes sobre la vergonzosa conducta de su marido, Juan Fernández de Heredia, se queja ante la reina de que no pueda una mujer divorciarse y de que deba soportar cualquier enlace. Ella resiste gracias a su «fuerte temperamento y peculiar sentido del humor» (Beltrán y Pérez Bosch 2006: 225), ya que el matrimonio, al ser un sacramento, no puede ser disuelto.

Hay que recordar que, en las primeras décadas del siglo, esa institución había sido objeto de muchas disquisiciones doctrinarias. Erasmo de Rotterdam, aún sosteniendo su indisolubilidad, había abogado por el respeto recíproco de los esposos y por el amor conyugal, exaltando los beneficios del matrimonio. De sus obras dedicadas al argumento, el *Encomium matrimonii* (1518, luego recogido en el *De conscribendis epistolis*, 1522) y el *Uxor Mempsigamos* de los *Colloquia* (1524), hubo pronto traducciones al español, de las que recordaremos el *Colloquio de Erasmo intitulado Institución del matrimonio christiano: traduzido de latín en lengua castellana por Diego Morejón* (Valencia, Juan Joffre, 1528), y el *Sermón en loor del matrimonio*, a continuación del *Enquiridion*, por Juan de Molina (Valencia, Jorge Costilla 1528).

Este último traductor nos importa especialmente por ser el mismo bachiller que aparece en el *EC* de Milán como moralista más burlado que apreciado, sobre todo si lo comparamos con la estimación de la que goza el Maestro Çapater, a menudo interrogado por el Duque sobre las leyes del perfecto cortesano, leyes que la frívola sociedad que le rodea está intentando darse precisamente a través del libro que Milán va escribiendo a lo largo de las jornadas. Con estos dos personajes, tan *disonantes* con los demás, Milán parece intentar levantar el tono más bien jocoso y licencioso de su obra, buscando, en lo serio de los sermones y de las amonestaciones, un discurso elevado más acorde con el hipotexto de *Il Cortegiano* de Baldassar Castiglione, modelo insuperado para una larga genealogía europea de libros análogos. La copresencia de Molina y Çapater me parece una prueba fehaciente para sostener mi tesis de que toda la redacción de *EC* se ha de fechar en el mismo año, 1535, de los hechos narrados (poco antes de la partida del Duque de Calabria para acompañar

⁵ «Se llamaba doña Jerónima Beneyto y Carroz Pardo de la Casta. Su matrimonio con Juan Fernández se celebró en Murviedro en agosto o septiembre de 1510» (Mérimee 1985: 74). El poeta, a través de su sobrina Ana Girón de Rebolledo, emparentó con Juan Boscán, cuya traducción del *Cortigiano* de Castiglione salió en 1534.

a Carlos V en su campaña contra el moro Barbarroja), datación que en cambio ha sido cuestionada por la hipótesis de interpolaciones sucesivas (en torno a la fecha de publicación, 1561), debido precisamente a la presencia de la figura del Maestro Çapater y de las alusiones a Lope de Rueda.

El Maestro Çapater y el Bachiller Molina

El rol superior que juega Çapater respecto a Molina no se descubre solamente por la largueza de sus intervenciones y por el tono deferente que le rodea, sino también por el matiz despectivo, en lenguaje y ademanes, que varios personajes de la corte (especialmente los bufones) utilizan en relación con el segundo. Antes de entrar en los episodios del libro, voy a dar unas noticias históricas sobre los dos.

La presencia de Çapater en Valencia ha constituido un *terminus ante quem* para la datación de *EC*: Tordera, uno de sus editores modernos, escribe en su estudio preliminar que la llegada del teólogo Luis Sabater en la quinta jornada de *EC* es una interpolación hecha por el autor en la época de Felipe II (a quien el libro va dedicado), ya que aquél predicó en Valencia en 1553 y murió dos años después (2001: 116-117). Ravasini, refinada estudiosa del texto al que ha dedicado más artículos, a partir de este dato elabora su interpretación sobre los cambios ideológicos de *EC* entre unas presuntas primera y segunda redacción (2010b: 85). Sin embargo, el presbítero Vicente Ximeno, que es la fuente de Tordera, con el año 1555 no entiende dar la fecha de la muerte de Sabater, sino la de la publicación de su *Confessonari novament ordenat, lo qual ensenya ab molta pericia, y facilitat, com se ha de regir lo confessor...*, en Valencia, por Juan Mey, Flamenco 1555, en 8 (1747: 126-127). Nos cuenta los varios cargos que aquél obtuvo en la Seu de Valencia y las alabanzas de Pedro Antonio Beuter por su copiosa facundia y por haber criado a muchos teólogos con su magisterio. Entre ellos el mismo Beuter, que «obtuvo el grado el 11 de agosto de 1525, siendo su promotor el escotista Lluís Çapater, a la sazón rector electo del Estudio» (Febrer Romaguera 2003: 348), con lo que se puede adelantar en muchos años su presencia en Valencia.

No todos, sin embargo, estaban convencidos de la bondad de su doctrina: Josef Rodríguez, por ejemplo, en su *Biblioteca Valentina*, dice que el *Confessonari*, aunque utilísimo y claro, «no es agradable de leer, por el estilo» (1757: 308). Un erasmista

perseguido por la Inquisición, Jerónimo Conqués, en su correspondencia con don Gaspar Centellas (quemado en la hoguera en 1564), tenía entre los temas predilectos de sus cartas «la solemne y presuntuosa necedad de los predicadores más admirados en Valencia, el Maestro Sabater y el Maestro Lluniela», y hablaba de él como predicador del Duque de Calabria y protector de los primeros jesuitas (Bataillon 1991: 728-731)⁶. El historiador Gaspar Escolano lo recuerda como muy famoso: «En púlpito y famoso crédito de Predicación han resplandecido Fray Climente y fray Alemán, Dominicos; los maestros Palomar, Çapater, Euniela y Messeguer» (1610: 1132). Según Febrer Romaguera (2003: 376), vivía aún cuando la peste asoló la ciudad de Valencia, que causó la muerte del rector del Estudio, Joan de Salaya, al que sucedió en el cargo en 1558. Tuvo también un sobrino (o quizás hijo), Jaume Lluís, que se graduó en medicina en 1559 (2003: 382).

¡Así que también el irreprochable Maestro tenía su hijo ilegítimo, como otros personajes del libro! Heredia tuvo a Lorenzo (a quien se debió la edición de sus obras, aunque murió antes de verlas publicadas), el Duque por lo menos dos.

Se le ha dicho *escotista*: sin querer entrar en cuestiones teológicas, quiero simplemente anotar algunas de las principales tesis del monje, escocés o irlandés, del siglo XIII, Juan Duns Escoto Eriugena, que parecen tener un eco en los discursos de Çapater y en los del mismo Milán, por ejemplo sobre la gracia y la predestinación, el valor de la autoridad y de la razón, o la conexión con la sentencia paulina *Deus omnia in omnibus* (I Cor 15, 28). Alrededor de la lámina de Orfeo que abre las fantasías recogidas en el libro al que Milán debe su fama, el espléndido *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* (Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535)⁷ se leen estos versos: «El grande Orpheo / primero inventor / por quien la vihuela / parece en el mundo / si él fue primero / no fue sin segundo / pues Dios es de todos / de todo hacedor». Y en los avisos a los lectores hay una invocación muy significativa si pensamos en que fue precisamente Duns Escoto, oponiéndose a sus contemporáneos, el primero en dar a María por preservada del pecado original: «Invocando Dei auxilium et gloriose virginis Marie matris sue cuius immaculate

⁶ Las mismas noticias en Gil Fernández y Maestre (2003: 65).

⁷ Hay ediciones facsimilares: Minkoff, Genève 1973; ed. G. Arriaga y F. Roa, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008; y ediciones modernas: ed. R. Chiesa, Milano, Suvini Zerboni, 1974; ed. Leo Schrade, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1976.

conceptionis firmiter credendo incipit ad predicrorum laudem primus liber presentis musice» (Milán 1535b: Bi).

Creemos, pues, que el autor de *EC* más se inclinaba por Lluís Çapater que por Juan de Molina, personaje, en cambio, que ofrece muchos más motivos de interés, sea como humanista, sea como religioso. A pesar de la protección que le otorgó el Duque de Calabria, en 1536 fue condenado por el tribunal de la Inquisición, «cumpliendo prisión en el monasterio de la Trinidad». Había sido el primero en traducir el *Enchiridion* de Erasmo, y fue precisamente por «haber incurrido en proposiciones heréticas junto con otros erasmistas lectores del *Enchiridion*» (Febrer Romaguera 2003: 190) por lo que fue condenado.

La simpatía de Fernando de Aragón se debió probablemente a la traducción que el humanista (originario de Ciudad Real) hizo de

la *Crónica d'Aragón* (Valencia, Jofre, 1524), del *De Aragoniae regibus* de Lucio Marineo Sículo, con la que Molina se propone contrarrestar la única historia aragonesa que corría entonces en lengua vernácula, la falseada y partidista *Crónica de Aragón* del cisterciense Fray Gauberte Fabricio de Vagad, impresa en Zaragoza en 1499; y el *Libro de los dichos y hechos del rey Doñalonso* (Valencia, Jofre, 1527), vertido del animado anecdotario que sobre la vida y la corte de Alfonso V de Nápoles había compuesto Antonio Beccadelli, el Panormita ([Pérez Priego 1981: 37](#)).

No olvidemos que el desdichado heredero del trono de Nápoles, Fernando, con su aureola de melancólica fascinación, intentó transformar su pequeña corte valenciana en un simulacro de corte real, con la creación de la más fastuosa capilla musical de España, acondicionando, junto con Germana, el Palau del Real para la presencia de un gran número de oficiales y criados, y llevando a las riberas del Turia la famosa biblioteca napolitana de sus antepasados,

así como objetos de devoción y elementos que legitimasen su procedencia dinástica, como la galería de retratos, las magníficas series de tapices, las armas reales etc. Todo ello [...] con el deseo de recuperar una antigüedad histórica y mitológica (Arciniega y Serra 2006: 171-173).

No por casualidad, en el libro de Milán la mitología es clave de lectura para organizar festejos, máscaras, farsas y espectáculos prototeatrales, y tan frecuente es

el recuerdo de la lastimosa pérdida de Troya que me deja sospechar un cripto-parallelismo con la pérdida por parte del aragonés del reino de Nápoles.

En todo caso, respecto al Maestro Çapater, la figura del bachiller es mucho menos *disonante* con la corte valenciana por mentalidad e intereses culturales: se ocupó de literatura de ficción, sea como corrector de imprenta sea como traductor (libros de caballería, leyendas), y se casó con enorme entusiasmo ya entrado en años, como revela la risueña titulación de su opúsculo: *Sermón breve en loor del matrimonio para mayor alegría y consolación de todos los bien casados*. Su primer estudioso, López Estrada (1955) descubrió este librito en que el sermón va tras la traducción del *Enquiridion*, y demostró la reelaboración que del texto de Erasmo hizo el español, contaminándolo con el *Speculum vitae humanae*, un tratado del humanista Rodrigo Sánchez de Arévalo.

Lo que nos interesa ahora del folleto de Molina es la dedicatoria a las «virtuosas dueñas», su defensa apasionada del estado matrimonial como ley natural, y de las bondades de las mujeres contra los vicios de los maridos. Así las cosas, la obra del bachiller se añade de derecho entre las de los defensores del sexo femenino al que pertenece también la declaración entusiasta de Milán en su *Libro de motes*.

No gozó sin embargo de la misma consideración entre los personajes de *EC*: apodado como «bachiller Cigala» en casa de Çapater, según refiere el canónigo Ster, es víctima de un juego cruel entre éste y el truhán Gilot, quienes le tiran un liviano o *lleu*, es decir un pulmón de las reses que se lanzaban por escarnio durante las fiestas populares. El asombrado bachiller, que lo ha recibido no en la cara, como era intención de los bellacos, sino en el cuerpo, reacciona con decoro dirigiéndose al Duque como al que tendría que castigar tales desacatos, que en cambio le suscitan la risa, y cuenta una anécdota sobre Dante Alighieri de donde se desprende que cada truhán tiene el amo que se merece (Jornada sexta). La respuesta del Duque, lastimosamente, está más en línea con las de sus bufones que con la del moralista.

Una biografía erótica

El natural hipotexto de *EC*, por admisión del mismo Milán, es *Il libro del Cortigiano* de Baldassar Castiglione, del cual, aun manteniendo muchos puntos en común, se diferencia notablemente, como ha sido subrayado por la crítica. Esta, en

principio, ha sido unánime al disminuir el valor de la obra del valenciano respecto a su modelo, del que parece imitar la estructura formal, la ambientación, el propósito didascálico y el género dialógico, pero con una acentuada orientación hacia lo lúdico, lo descarado, incluso hacia lo obsceno, sin preocuparse de la falta de consecuencia entre la imagen del «caballero armado virtuoso», «la mejor cosa que debaxo del cielo fuesse criada» (Milà 2001: Aij), cuyo retrato se anuncia en la Epístola, y el nombre con que le bautiza no un cortesano, sino el «canonge Ster», es decir, un ridículo mamarracho solicitado por el Duque: «Senyor yo so content: y de ara li pose nom el Pico, puix picará mes que una picaraza» (2001: Evij v). Como en una farsa, la escena termina con el jorobado perseguido a gritos por pajes y señores («y nosotros tras él, finados de risa hasta llegar a Valencia»), mientras los altisonantes pseudónimos caballerescos atribuidos a los cuatro galanes —Diegoenel, Francisconio, Ioanin y Milanteo—, vienen olvidados en la página siguiente.

Solervicens Bo ha subrayado cómo, para Milán, el mundo del *Cortigiano* se presentaba «farcit de prohibicions i autocontrol» (1997: 188), demasiado púdico para unos cortesanos cuyos «social customs did not demand marital fidelity» (Marino 1992: 10), tanto que estas parejas (y ejemplar en este sentido es la representada por Fernández de Heredia e Ierónima Beneyto) acaban por ser un anti-modelo matrimonial, todo lo contrario de lo que iban predicando los dos moralistas de la historia, el maestro Çapater, con sus intervenciones en el texto, y Juan de Molina con los sermones que acababa de publicar.

En todo caso, la crítica ha dado también relieve a lo que Ravasini define como su «polifonía ed eclettismo» (2010a), ese entramado de diálogo, burlas, juegos amorosos, discursos eruditos y charlas intrascendentes, poesía de cancionero y sonetos *al itálico modo*, representaciones parateatrales y cuentos breves, que, aun dando al texto una fuerte apariencia de realismo, remiten «ad un genere letterario ben definito, [sono] la citazione di un discorso letterario che Milán ingloba nella parola della corte, [...] al fine di realizzare quel processo di nobilitazione» de sí mismo como mejor escritor, mejor amador, mejor músico, mejor caballero, mejor justador, que persigue por toda la obra (Ravasini 2010a: 190-191).

Mientras Castiglione iba relatando unas conversaciones en las que afirma no haber participado personalmente (y efectivamente *Il Cortigiano* carece de *effets de réel* y abunda en idealización), la obra de Milán —como también el pequeño diálogo en verso de Heredia del que hablaremos—, por el hecho mismo de ser la crónica

testimonial de sucesos en los que tuvo parte el autor (cuyo «yo» autobiográfico se cuela a menudo en la narración en tercera persona), produce un efecto de realidad muy fuerte, sobre todo a través de los episodios groseros, de las voces malsonantes y del *gossip* del que se regodean los personajes. Ya se ha subrayado el énfasis concedido a chistes, burlas, motejos y escarnios, siempre encarecidos en nombre de un sinfín de variaciones sobre el tema «burlas hacen veras», hasta el punto de que el Duque mismo viene a sentenciar: «por divertir, locos se pueden çufrir, ques muy grande enfermedad, estar siempre en gravedad» (Milán 2001: diij v). Las mujeres no escapan a estas reglas y, a pesar de que a veces hay alguna queja sobre la falta de buenos modales («Dixo la Reyna. Doña Hieronyma, por adultero meresceria mas ser sacado a la verguença: pues tiene tan poca» [2001: Dviiij v]), ellas también se muestran complacientes, o probablemente sucumbientes, respecto a revelaciones despiadadas de defectos físicos, enfermedades venéreas y esterilidad, cuentos verdes sobre traiciones de sus maridos o donaires ofensivos. Se percibe también, de vez en cuando, una ambigüedad sexual que no se debe solamente a las reiteradas pullas entre maridos cachondos y mujeres autoritarias:

Dixo Ioan Fernández. [...] assi quando las damas me preguntan, que haze doña Hieronyma vuestra muger, yo les digo, señoras no se puede bivar con don Hieronymo mi marido, que yo soy la muger: pues ella no lo quiere ser. Respondio la señora doña Hieronyma. Si yo no hiziesse el hombre: ninguna muger ternia segura en casa de vos. Y a tal marido tal muger. Dixo la Reyna. Doña Hieronyma, reyr me haueys hecho de buena gana. Amostrame como hare el hombre: pues vuestro marido ha mostrado al Duque mi señor a hir tras las de su casa. Respondio el Duque. Vuestra Alteza es tan celosa, que a mi me ha hecho celoso: y por ello voy tanto tras sus damas, para guardallas (2001: Miiij).⁸

En una escena de la tercera Jornada, entre las damas de la Reina y las invitadas hay un intercambio de requiebros y piropos de matiz lesbiano, como si se engendrara un encastillamiento femenino contra la deslealtad masculina:

Dixo doña Ioanilla de Dicastillo, y es esta, a quien la reyna dezia marido [...] dixo la señora doña Mencía. Pues su Excellencia y Alteza, han determinado que passemos

⁸ Cfr. con este villancico de Fernández de Heredia: «Ni hay casado arrepentido / que como yo pueda ser, que otros casan con mujer / mas yo casé con marido» (1955: 167).

por damas: passaremos a seruir las como galanes. Que yo quiero requebrarme con la señora doña Beatriz de Osorio: que es tan hermosa, que es muy poco hazella Rosa. [...] Respondio la señora doña Ioana. Señora doña Castellana, de mi dedo soys anillo. Vos sereys de mi castillo Castellana. Dixo don Diego. Estos amores que se dizen las damas de Valencia con las del real: se encienden mucho (2001: Ivij v-Ki v).

Igualmente hay cantores en travestí, como las ninfas que acompañan al músico Milán en su representación de la aventura del monte Ida y del Mayo (Jornada sexta), ni faltan entre los caballeros sospechas de amores homosexuales. Léase este diálogo entre los dos escritores, que me ofrece también una hipótesis sobre la datación de *EC*:

Dixo don Luys Milan. Señor Ioan Fernandez, pues quereys que tenga pico, repico. Bien se os acuerda, quando fuystes dama de don Eneas ladron: que os saco a dançar en el real. Estando en serau, la Reyna mi señora y su Excellencia: y vos no le negastes vuestro cuerpo: que parescistes la Reyna Dido, que yua dançando con su Eneas Troyano, como vos con el vuestro que parecia Eneas Gitano. Que por parecernos vos tan feo para dama, como el para galan le apodamos a Camafeo, y a vos a dama fea. Pues fue el caso tan feo, que no hallamos con que salvaros sino con Lope de Rueda: que lo quesistes contrahazer por dar plazer, a costa vuestra como esta copla muestra.

Bueno vays señor don Ioan / puesto estays en buena fama / yos tenia por galan / y an me dicho que soys dama. / Bien podeys cantar de oy mas / aquella triste sonada / de Dido la desdichada / Eneas pues que te vas / y me dexas tan burlada (2001: Dvi-vi v).

De los pocos ejemplos expuestos se infiere un consciente cambio de perspectiva respecto al texto base: las virtudes que están en la intención del libro italiano y son promovidas por sus personajes difieren de manera contundente de las de sus homólogos españoles. Baste pensar solamente en la naturaleza de las *facezie* italianas, que deben mantener «festività» y «urbanità» (Castiglione 1987: 157), sin fijarse —para que el cortesano no se acerque a la manera de hacer reír de los bufones— en la irrisión de defectos y deformidades, sin menoscabar la reverencia de las cosas sagradas y, sobre todo, sin ofender a las mujeres presentes con un vocabulario sucio y cuentos chabacanos. En el libro italiano, además, se nota una voluntad no convencional de encarecer en la opinión común el rol de las mujeres,

fiando no en ejemplos inaccesibles de santas o heroínas, sino en su inteligencia y potencialidades y en la fundamental igualdad de los dos sexos. A través de argumentaciones muy equilibradas entre quien defiende y quien ataca las tesis profeministas, el diálogo llega a enunciar unas tesis que mantienen su valor ideológico más allá del contexto un tanto artificioso en el que se expresan.

En cambio, las obras de Milán y de Heredia retratan un ambiente donde la falta de respeto y de sentido de igualdad hacia las mujeres contrasta violentamente con la ficción cortés y caballeresca que, como un barniz deslumbrante, ciega la mirada de quien admira tanto lujo, tantas canciones, tantos desfiles elegantes, tanto artificio arquitectónico. La grieta que percibimos nosotros, los lectores modernos, entre documento (auto)biográfico-anecdótico y reelaboración literaria, se refleja en el esencial dualismo de los textos, en su fundamental disonancia entre propósitos edificantes y brutalidad, entre desmesura e hipocresía, entre uniones endogámicas en la forma (los aristócratas con las aristócratas) y exogámicas en la praxis (caballeros con criadas, damas con bufones). La escritura de Milán y de Heredia es un paradójico ejemplo de heterogénesis de los fines.

A propósito de Lope de Rueda

No es la de antes la única referencia en *EC* a uno de los más antiguos «comediantes» de la escena española, Lope de Rueda, cuya presencia, sin embargo, ha sido escogida por la crítica como un indicio más de la reelaboración tardía de la versión definitiva de *EC*, ya que las noticias fidedignas de su estancia en Valencia se remontan a 1560 (Merimée 1985: 147), aunque no se puedan descartar visitas previas (Cotarelo y Mori 1901: 38). Fue precisamente en Valencia donde, en 1567, Ioan de Timoneda publicó «las cuatro comedias y los dos diálogos bucólicos del excelente poeta y divertido actor Lope de Rueda», a los que añadió más tarde una colección de pasos y el *Registro de representantes*, sin que sean de rechazar posibles plagios en su misma producción (1985: 151-163). Cotarelo menciona una pragmática de 1534 expedida por Carlos V y su madre Juana en Toledo sobre las compañías de actores, para que los comediantes, en virtud de su mala fama de antiguo origen como «*facedores de juego de escarnio, remedadores, etc.*», se vistiesen de manera diferente a los demás para ser reconocibles (1901: 29). Ya que no se sabe la fecha de

nacimiento de Lope (mientras sí se conoce la de su testamento, en 1565), nada impide pensar que pueda haber empezado su carrera y su fama en esa Valencia virreinal tan dada a la teatralización, en fecha más temprana de lo que se ha supuesto hasta ahora. Lo cierto es que en *EC* las referencias a Lope aluden a un autor muy famoso, tanto que ya se le remeda por sus farsas y por los disfraces de sus actores. En la primera Jornada, Heredia (siempre él), por sus pavoneos con nuevos amores, recibe de su amigo Diego Ladrón el apodo de «loan de Rueda»: «Pues digamos le loan de Rueda: y no lo digo porque sea como Lope de Rueda, que no haze farças como el» (Milán 2001: Cv). Más aún: en un atrevido coloquio entre los dos bufones, en la sexta jornada, donde al registro alto de la prédica de Çapater siguen unas blasfemias, se alude a la manceba de Gilot, Beatriz, quien se disfraza de hombre para participar, por la noche, en los espectáculos de Lope de Rueda:

Gilot. Blasfemavit, que ma dit que yo tinch lo diable al cos: teuintlo ell en la gepa. Que si Beatriz ho diu: no te tall de diablessa com la mare del seu corbinet Ster: que cascun any la lloguen, pera ballar ab los diables de la roca de infern⁹.

El Canonge. Nos pijor que cada nit se llogue la tua Beatriz, o farçatriz, pera ballar vestida com a home, en la farça de Lope de Rueda. Y tornat a casa ab lo porro ple de oli, per paga: com a beata almoynera (2001: di v).

La costumbre de ir disfrazadas de hombres era muy frecuente en la vida cotidiana de las mujeres de los siglos pasados, bien por las calles para precaverse de asaltos, bien en la intimidad para juegos eróticos. Es curioso añadir esta anécdota que Asensio (1971: 43) recoge de los rarísimos *Coloquios* (Lisboa, 1568) de Baltasar de Collaços, en los que se narra la juventud de una aventurera en Sevilla: «para desplumar a un mocito flamenco “roguéle mucho que me llevase aquella noche a una Comedia que Lope de Rueda hazía en Cal de las Armas, y que yo iría en ábito de hombre”». Sean las referencias a los moralistas, cuya presencia en Valencia está documentada históricamente ya a partir de la década de los veinte, sean aquellas hechas a las farsas de Rueda, no me parecen interpolaciones que siguieran a la redacción de 1535, que es el año alrededor del cual se escriben los tres libros conocidos de Luis Milán: *EC*, *El Maestro* y *Los motes*. No se entiende por qué Milán hubiera debido interpolar exclusivamente noticias sobre Lope y Çapater tantos años

⁹ Se llamaban *rocas* los carros monumentales de la procesión del Corpus en Valencia.

después de la compilación de su libro. En la coherente estructura de *EC*, en realidad, *tout se tient*, «los códigos de la retórica, que regulan la argumentación de los personajes, y los códigos de la poética, que regulan la ficción». No olvidemos que estamos dentro de un diálogo renacentista que

es un complejo artefacto literario que pone en relación el componente representativo —la creación de personajes, el marco dialógico y la trama de ficción— con el componente argumentativo, característico de los discursos oratorios. Ficción y argumentación fijan no sólo la literiaredad del diálogo sino también su sentido ([Solervicens 2005: 12](#)).

A propósito de Heredia

El deuteragonista de *EC* es un poeta cancioneril, Juan Fernández de Heredia, de producción prevalentemente burlesca y amorosa y en parte devocional, que, en su conjunto, permanecía inédita a la muerte del poeta, acaecida en 1549. De su publicación se preocupó el hijo ilegítimo, Lorenzo, quien también murió antes de cumplir con su encargo. Este fue confiado al amigo y deudo Ximén Pérez de Lloriz, quien logró publicar *Las Obras de Don Ioan Fernández de Heredia, assí temporales como espirituales dirigidas al ilustríssimo señor don Francisco de Aragón*, gracias a la protección de este último, duque de Segorbe y de Cardona, virrey de Valencia entre 1558 y 1563. Lo volvieron a editar en 1913 Martí Grajales en sólo cincuenta ejemplares, y en 1955, basándose en la *princeps* de 1562, Rafael Ferreres en un volumen de *Clásicos Castellanos*. Los poemas recogidos llegan a 147 composiciones, a las que recientes investigaciones de Maria D'Agostino (2006) han añadido otras ventidós, lo que da un total de 169.

Además de su veta burlesca y licenciosa, la poesía amorosa de Heredia posee un lenguaje *carnal*, que lo aísla respecto a la uniformidad de otros poetas cancioneriles, y que, al parecer, expresa «anche una polemica contro la trattatistica di ispirazione neoplatonica in cui l'invito ad usare la ragione deve proprio aiutare l'amante a revocare il desiderio del corpo e a limitarsi a contemplare l'amata nell'immaginazione» (D'Agostino 2010: 177). Al conocer al Heredia personaje de *EC* no podemos sino concordar con el juicio de la estudiosa.

Sin querer profundizar en el análisis de su producción, nos detendremos en la más famosa de sus composiciones, dicha *La Visita*, cuyo larguísimo título empieza: *Coloquio en el cual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas en Valencia acostumbran hazer y tener en las visitas que se hazen unas a otras*; y prosigue con la lista de los personajes: cinco galanes y cinco damas, un capellán que hace de mensajero y un rey de armas, que anuncia un torneo que no se relatará¹⁰, y más informaciones. La pieza, en redondillas intercaladas por villancicos, empieza por un introito y tiene, en su primera versión, 746 versos. Al final, sin embargo, se leen unas líneas en las que el poeta se justifica por haber dado ocasión a algunos maldicientes de calumniarlo ante algunas damas, a las que ofrece unos versos reparadores. Sigue una didascalia en la que se anuncia que se vuelve a escribir el introito por haber cambiado los dedicatarios. Efectivamente, la pieza se escribió y representó una primera vez durante el segundo virreinato (y segundo matrimonio) de Germana, que se había casado, por voluntad del Emperador, con el hermano del Marqués de Brandeburgo, muerto en 1525, así que hay que fecharla en torno a 1524. Cuando el Duque de Calabria, muerta Germana en 1536, se volvió a casar con la marquesa de Cenete, doña Mencía de Mendoza, esta última quiso ver representado el coloquio, por lo cual se añadió un nuevo principio en el que aparecen otra vez Juan Fernández, la Señora su mujer, el paje y Guzmaná, criada.

La obrita es muy agradable, tan verosímil en su lenguaje mezclado de valenciano, castellano y portugués, chispeante de donaires, imprecaciones y falsas cortesías, acompañada por música (el mismo Heredia fue músico) y bailes, abierta a la poesía popular y mimética en los coloquios entre mujer y marido o entre la señora y sus criadas. Es evidente el parecido con el ambiente y el estilo de *EC*: aparecen los mismos personajes y las relaciones matrimoniales ya analizadas.

Fernández de Heredia merece sin duda un estudio más detallado: aún sin ser el genio cantado en los epitafios de los sonetos y elegías escritos para su muerte (Heredia 1955: 257-262), fue escritor interesante y en cierta medida original.

¹⁰ Recordemos que también en *EC*, jornada tercera, se presenta el autor, disfrazado de rey de armas, bajo el nombre de «Mirafior de Milán, caballero errante», para desafiar a toda la corte a beber en la fuente del deseo. En la misma jornada hay asimismo un torneo entre caballeros de Malta y falsos turcos.

CONCLUSIONES

Los escritores a los que se ha dedicado este trabajo presentan una gran variedad de facetas, sobre las que se ha escrito ya mucho. Un aspecto que ha despertado mucha atención ha sido el de su posible atribución a un género proto o parateatral, por tener todas las características de esos fastos cortesanos (fiestas, entradas reales, momos, mascaradas, monterías, églogas, bailes, farsas, etc.), que han sido estudiadas por Teresa Ferrer Valls (1991) y por el grupo valenciano de Juan Oleza, estudiosos a los que se han añadido muchos más en los últimos años.

Aquí sólo hemos querido afrontar un aspecto específico y circunscrito, el de las relaciones hombre-mujer en la corte de Germana de Foix y Fernando de Aragón, con su carga de transgresión de la moral cristiana y de erotismo representativo de unas relaciones de poder. Hemos leído este ambiente a través de unas obras que parecen trazar su biografía. Soy consciente de la ausencia del trasfondo histórico en *EC* y *La Vesita*, pero concuerdo con quien ve en la perspectiva (auto)biográfica (con todas las limitaciones de esta definición para nuestros textos) una aspiración a la «verdad» que no se da tanto a nivel de la historia cuanto del discurso, que sigue auténtico aun si los hechos narrados no lo son (Fiordaliso 2008: 30).

Volviendo a la cita inicial de Cernuda, la juzgamos pertinente respecto a estas representaciones de una sociedad autorreferencial, en la que no aparece ni pizca de las recientes luchas por la autonomía de las Germanías (que la misma reina había ferozmente reprimido junto con Heredia y otro personaje de *EC*, Francisco Fenollet), ni del problema de los moriscos en el virreinato o de la próxima guerra contra los turcos, que aquí aparecen como peleles muy obsequiosos hacia sus enemigos cristianos, de los que se dejan vencer sin protestar en la *Farsa de las galeras*.

Un mundo lejanísimo y cercano para nosotros, cuya representación podría compararse a un ingenioso *trompe l'œil*, en el que el artista simula una profundidad que en cambio se revela como una ilusoria pintura de superficie.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- L. ARCINIEGA y A. SERRA (2006), «El Palacio del Real en tiempos de Doña Germana: visitas reales y cortes virreinales», en *Germana de Foix i la societat cortesana*

- del seu temps*, ed. R. E. Ríos Lloret y S. Vilaplana Sanchis, València, Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, pp. 161-177.
- E. ASENSIO (1971), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- M. BATAILLON (1991), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Madrid-Buenos Aires, FCE.
- J. BATTESTI-PELEGRIN (1987), «Le 'Libro de motes de damas y caballeros' de Luis Milán: le jeu rhétorique», en *La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- R. BELTRÁN y E. PÉREZ BOSCH (2006), «"Si amores me han de matar...": literatura y poesía amorosa en la corte de Germana de Foix», en *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, ed. R. E. Ríos Lloret y S. Vilaplana Sanchis, València, Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, pp. 217-233.
- B. CASTIGLIONE (1987), *Il libro del Cortegiano*, ed. G. Carnazzi, Milán, Rizzoli.
- L. CERNUDA (1993), *Variaciones sobre tema mexicano*, en *Poesía Completa*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, I, pp. 619-658.
- E. COTARELO Y MORI (1901), [Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo](#), Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- M. COZAR (1996), «Les relations hommes-femmes dans *El Cortesano* de Luis Milán», en *Relations entre hommes et femmes en Espagne au XVI et XVII siècles. Réalités et fictions*, ed. A. Redondo, París, Travaux du CRES, pp. 119-126.
- M. D'AGOSTINO (2006), «Apuntes para una edición de la obra poética de Juan Fernández de Heredia», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. V. Beltrán y J. Paredes, Granada, Universidad, pp. 319-335.
- M. D'AGOSTINO (2010), «*Lengua, Lenguaje y Linaje* nella poesia di J. Fernández de Heredia», en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, ed. N. de Benedetto e I. Ravasini, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 171-184.
- V. J. ESCARTÍ (2001), «*El Cortesano* i Lluís del Milà: notes al seu context», estudi introductor a LL. del MILÀ (2001), I, pp. 11-97.
- V. J. ESCARTÍ (2011), [«Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán \(1507?-1559\)»](#), *eHumanista*, 18, pp. 248-266.

- G. ESCOLANO (1610), *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia, por el licenciado Gaspar Escolano*, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- M. V. FEBRER ROMAGUERA (2003), *Ortodoxia y humanismo: el estudio general de Valencia durante el rectorado de Joan de Salaya (1525-1558)*, València, Universitat.
- J. FERNÁNDEZ DE HEREDIA (1955), *Obras*, ed. R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe.
- T. FERRER VALLS (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis.
- T. FERRER VALLS (2007), [«Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI»](#), en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, ed. E. Berenguer, Madrid, Fundación Caja Madrid, pp. 185-200.
- L. GIL FERNÁNDEZ y A. MAESTRE (2003), *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- G. FIORDALISO (2008), *Autobiografie spagnole contemporanee. Josep Maria Castellet, José Manuel Caballero Bonald, Soledad Puértolas e Rosa Montero*, Pisa, ETS.
- C. GUILLÉN (1998), «La expresión total: literatura y obscenidad», *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, pp. 234-252.
- F. LÓPEZ ESTRADA (1955), «Textos para el estudio de la espiritualidad renacentista: el opúsculo *Sermón en loor del matrimonio de Juan de Molina* (Valencia, por Jorge Costilla, 1528)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI.2, pp. 489-531.
- N. F. MARINO (1992), «The literary court in Valencia, 1526-36», *Hispanófila*, 104, pp. 1-15.
- H. MÉRIMÉE (1985), *El arte dramático en Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- LL. del MILA (2001), *El Cortesano*, ed. facsímil, València, Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, II.
- L. MILÁN (1535a), *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar. Compuesto por don Luys Milán. Dirigido a las damas* [Valencia, Francisco Díaz Romano], ed. facsímil, Valencia, París-Valencia, 1982.
- L. MILÁN (1535b), *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* [Valencia, Francisco Díaz Romano]; ed. facsímil G. Arriaga y F. Roa, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

- I. MORANT (2003), [«Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones»](#), *Pedralbes*, 23, pp. 347-370.
- I. PARISI (2009), [«La verdadera identidad del Comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI»](#), *Estudis Romànics*, 31, pp. 141-162.
- M. Á. PÉREZ PRIEGO (1981), [«La obra del Bachiller Juan de Molina. Una práctica del traducir en el Renacimiento español»](#), *1616*, 4, pp. 35-43.
- C. PERUGINI (1995), ed., *Question de Amor*, Salamanca, Universidad.
- L. QUEROL Y ROSO (1931), *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Valencia, Imprenta José Presencia.
- I. RAVASINI (2010a), «Polifonia ed eclettismo ne *El Cortesano* di Luis Milán», en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, ed. N. de Benedetto e I. Ravasini, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 185-200.
- I. RAVASINI (2010b), [«Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán»](#), en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro. Studia Aurea Monográfica*, 1, ed. E. Fosalba y E. Vaíllo, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 69-92.
- R. E. RÍOS LLORET (2003), *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, València, Biblioteca Valenciana-Generalitat Valenciana.
- J. RODRÍGUEZ (1757), *Biblioteca valentina compuesta por el M. R. P. Josef Rodríguez, por su muerte interrumpida su impresión, aora continuada y aumentada... juntase la continuación de la misma obra hecha por el M. R. P. R. M. Fr. Ignacio Savalls en Valencia*, Valencia, Tomás Lucas.
- J. de SIGÜENZA (1595-1605), *Historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907.
- J. SOLERVICENS BO (1997), *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, PAM.
- J. SOLERVICENS (2005), [«Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán»](#), en *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, ed. R. Friedlein, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 12-45.
- A. TORDERA (2001), «Drama i estratègies escèniques en *El Cortesano*», estudi introductor a LL. del MILÀ (2001), I, pp. 99-172.
- V. XIMENO (1747), *Escritores del Reyno de Valencia chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista hasta el de MDCCXLVIII*, Valencia, J. E. Dolz.