



La farsa del Canonge Ester en *El cortesano* de Luis Milán: espectacularidad teatral en la corte de los duques de Calabria

Soledad Castaño Santos
Universitat de València

RESUMEN:

Desde los primeros estudios se ha señalado la teatralidad como un elemento esencial en *El cortesano* de Luis Milán, hasta el punto de llegar a ser definida como una sucesión de escenas dramáticas. La pieza bilingüe conocida como la *Farsa del Canonge Ester*, inserta en la quinta de las seis Jornadas que componen la obra, es un ejemplo señero de esa teatralización. Partiendo del contexto de la corte virreinal que refleja *El cortesano*, se estudia el sentido de la inclusión de la *Farsa* en el texto, sus antecedentes y congéneres literarios, los precedentes teatrales de la figura del Canonge como bufón de corte, la estructura y escenografía, y la presencia del bilingüismo.

PALABRAS CLAVE: *El cortesano*, Luis Milán, farsa teatral, literatura renacentista, duque de Calabria, Germana de Foix.

ABSTRACT:

From the first studies, theatricality has been pointed out as an essential element inside *El cortesano* by Luis Milán. As a matter of fact, the play is being defined as a succession of dramatic scenes. The bilingual piece known as *La Farsa del Canonge Ester*, inserted in the fifth of the six acts that comprise this book, is a good example of this theaterlization. Starting from the context of the viceregal court reflected in *El cortesano*, the article studies the meaning of the inclusion of the *Farce* in the text, its literary antecedents and congeners, the theatrical precedents of the Canonge's character as a court buffoon, the structure and scenography of the *Farce*, and the presence of bilingualism.

KEYWORDS: *El cortesano*, Luis Milán, theatrical farce, Renaissance literature, duke of Calabria, Germana de Foix.

1. Luis Milán y *El cortesano* en el contexto de la corte virreinal

El cortesano (1561) de Luis Milán es uno de los principales documentos literarios de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana se puede servir a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Distribuida en seis jornadas, el narrador, identificado con el poeta y músico Luis Milán, va desgranando, como si de un reportaje periodístico se tratara, toda una sucesión de episodios de caza, banquetes, torneos, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, aderezados y enlazados a través de un rosario interminable de piezas literarias que o bien se ofrecieron, o bien pudieron haber sido llevadas a cabo en la corte de los duques. Para ponderar la importancia que tiene esta obra para la historia y la literatura, cabe insistir en que esta corte fue uno de los principales focos de cultura y humanismo en España, entre 1526, cuando se produjo el matrimonio de Germana de Foix con el Duque de Calabria, y la muerte del Duque en 1550.¹

Pocas informaciones poseemos de la vida de Luis Milán, autor de *El cortesano*, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales.² El nombre y la figura del poeta y escritor fueron desde un principio identificados con el músico homónimo, autor del primero de los siete tratados sobre vihuela que se han conservado del siglo XVI: *El libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en 1536, en la imprenta valenciana de Francisco Díaz Romano. La investigación de Escartí (2001), en la introducción a su edición de *El cortesano*, ofrece nuevos e importantes datos sobre su vida, empezando por la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559) y siguiendo por la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader. Su vinculación con la familia Borja, su pertenencia al estado eclesiástico y la influencia italiana de *El maestro* (1536) —reconocida por críticos musicales— inducen a pensar que fue posible que residiera en Roma. Por otra parte, la dedicatoria de *El maestro* (1536) al rey de Portugal hace plantear a Escartí, asimismo, la hipótesis de una estancia en Portugal, no sabemos en qué fechas.

1.– Germana de Foix (? 1488- Liria, Valencia 1536) fue hija de Juan de Foix y María de Orleans. Educada a cargo de Ana de Bretaña, esposa del rey francés Luis XII aprendió todas las disciplinas que se consideraban convenientes en una dama de la nobleza. Siguiendo a Ríos Lloret, a Germana: «se le enseñó a leer, escribir, tañer, danzar y cantar» (2003: 33). El primer matrimonio, teniendo apenas 18 años, con Fernando el Católico y como consecuencia del tratado de Blois (1505) le permitió obtener el título de Reina que conservaría hasta las postrimerías de su vida. Tras la muerte del Católico, contrajo segundas nupcias con el marqués Juan de Brandemburgo-Ansbach, en Barcelona el año 1519. Con este segundo matrimonio obtiene un privilegiado cargo de virreina y lugarteniente en la ciudad de Valencia, aunque con una dificultosa misión, a la hora de enfrentarse a la represión de los agermanados. Su tercer matrimonio, con el Duque de Calabria, no supuso una transgresión del *modus vivendi* cortesano al que estaba acostumbrada. Fernando de Aragón (Andria, Pulla, 1488 –Valencia, 1550) fue uno de los hijos de Federico II, conocido como el rey destronado de Nápoles. Su formación tuvo lugar en la corte italiana de Nápoles hasta su traslado a la corte de Fernando el Católico en 1502. Encarcelado por el rey Fernando el Católico debido a causas políticas relacionadas con el derecho sucesorio de la corona de Nápoles, fue liberado por Carlos I en 1523 y concertado su matrimonio con Germana en 1526. Tras el fallecimiento de Germana, tuvo unas segundas nupcias con doña Mencía de Mendoza en 1541, otra personalidad humanística importante que influiría muy positivamente en la vigencia y esplendor cultural del virreinato. Para la situación histórico-social del virreinato valenciano, véanse, entre otros, Almela y Vives (1958), Pinilla (1982 y 1994), Oleza (1984b), Elias (1987), Marino (1992), Burke (1999) y Ríos Lloret (2003).

2.– Para la biografía de Milán, los estudios principales son los del Marqués de Cruilles (1891), Ruiz de Lihory (1903), Romeu Figueras (1951), Rubio (1983), Ferrer (1993), Solervicens (1997), Escartí (2001, 2009, 2010), Vega (2006), Lorenzo (2009), Villanueva (2011) y Sánchez Palacios (2015). Seguiremos fundamentalmente los datos más actualizados de Escartí (2001, 2010), Villanueva (2011) y Sánchez Palacios (2015).

En 2011, la publicación del artículo de Villanueva en torno a la identidad del autor de *El cortesano* aportó nuevos datos sobre la verdadera personalidad de Luis Milán. A partir de un estudio exhaustivo del *Proceso de coplas* conservado en el manuscrito 2050 de la Biblioteca de Catalunya, el musicólogo plantea la existencia de tres Luis Milán a partir de la rúbrica del poema nº 16:

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

Luis Milán, escritor y poeta; su tío Luis Milán y Llançol, señor de Massalavés, apodado el loco; y su primo llamado también Luis Milán i Eixarch. Daría fe de esa confusión homónima el poema nº 22, vv. 5-9 (f. 136v) del citado manuscrito: «Pregunté ¿por quién se dan / las coplas no me dirés? / Dixo: en ellas lo verés; / por don Luis del Milán. / Como hay tres no sé cuál es» (2011: 73).

Aceptando la hipótesis de Villanueva, se resuelven, en efecto, al menos dos incongruencias existentes en la obra de *El cortesano* (1561). Por un lado, la referencia que se hace a Pedro Milán en la obra, como primo de Luis: «Dixo la reyna: por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que léays» (Escartí, 2001: 390). Luis Milán, poeta y escritor, sería efectivamente el primo de Pedro Milán y Eixarch, hermano de Luis Milán i Eixarch. Por otro lado, la incompatibilidad en relación con el colofón de la obra impresa, en que se señala la corrección previa y la aceptación de la publicación por su autor, desaparece, ya que este Luis Milán podría haber estado vivo en el año 1561. Es cierto, en fin, que pese a los avances en la investigación sobre la identidad del autor de *El cortesano*, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en su producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán ha sido considerada como una trilogía pedagógica cohesionada que constaría de tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Este último mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición.³ El objetivo fundamental que habría guiado desde sus entrañas la concepción coherente de esa trilogía consistiría en una suerte de intento de Milán por contribuir a la adaptación de los nobles valencianos al proyecto imperial —proyecto histórico y cultural— del rey Carlos I.⁴

En ese sentido, cada obra se asociaría a una tarea específica. El primer libro del proyecto correspondería a *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), con el que se trata de enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte.⁵ Se vinculan estos

3.- En ello coinciden tanto Escartí (2001), como Ravasini (2010) y Sánchez Palacios (2015).

4.- Similar papel habría cumplido el *Libro del emperador Marco Aurelio, con el reloj de los príncipes* (Valladolid, 1527) de Antonio de Guevara, en la corte castellana. Escartí (2001) pautó el recorrido didáctico en tres fases correspondientes a la publicación de cada uno de los tres libros. En esa marcación nos guiamos para la explicación que sigue.

5.- El mejor estudio crítico de esta obra es el de Vega Vázquez, quien muestra perfectamente cómo a través del prólogo de la obra obtenemos detalles exactos de cómo debía jugarse: «En su parte 'técnica', el autor nos pinta un cuadro en el que no es difícil imaginar a damas y caballeros sentados formando un círculo y pasándose el librito de mano en mano» (2006: 21).

motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana. Considerando que el intercambio de roles en la obra es ficticio, el único fin de estas composiciones es provocar el entretenimiento inteligente y la diversión en sus lectores. Como dice Perugini: «La mise en œuvre d'un jeu littéraire et verbal, destiné à divertir et générateur de rire, aboutit à l'inversion des rôles de dominant et de dominé qu'établissent les prémices de l'œuvre» (2012: 310). Composiciones similares de la época las encontramos en *Flor d' enamorats* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.

La segunda parte del proyecto coincidiría con la publicación del *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro* (1536). El principal propósito de esta composición sería ilustrar a los nobles en los conocimientos musicales, esenciales en la formación —ejecución musical y cultivo de la sensibilidad estética— tanto masculina como femenina. La obra ofrece, efectivamente, con todo un muestrario de composiciones musicales, desde fantasías y pavanas, hasta villancicos y romances. Siguiendo a Ravasini, *El maestro*: «se configuraba como un arte en el dominio de la música, del canto y de la danza —otros saberes imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte—» (2010: 9).

Finalmente, *El cortesano* (1561) sería la última parte de este proyecto didáctico y se ofrecería complementariamente, como repertorio amplísimo de pautas y modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010: 9). A lo largo de las seis jornadas se exhibe como en un escenario un reportaje que va presentando el *modus vivendi* de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades principales —cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón—, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se declara un *maître à penser* (Colella, 2015: 232).

Sobre la tardanza en la fecha de publicación de *El cortesano*, en 1561, respecto a las otras obras y a los hechos contados, que sin duda acaecieron en 1535, se han sugerido diferentes hipótesis. Gran parte de la crítica asume que el proceso de la creación de la obra fue contemporáneo a los sucesos narrados, partiendo del enfoque realista, cercanísimo y detallista con el que se retrata la sociedad cortesana de la tercera década del siglo.⁶ En todo caso, si se plantea una escritura de la obra posterior a la redacción contemporánea, es a partir de una revisión posterior del texto antes de su publicación. Y se justifica esa revisión por la alusión a personajes históricos que vivieron en Valencia en años posteriores a 1535, como el predicador Lluís Sabater o Lope de Rueda (Romeu Figueras, 1951: 326-327); o por la referencia que se hace a la rescritura de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia, redactada con motivo del segundo enlace del duque de Calabria, celebrado en 1541.

De cualquier manera, el contexto de la época en que pudo tener lugar la salida a la luz de la obra es de vital importancia, como indica Ferrer (1991). El virreinato fue gobernado tras los duques de Calabria, ya entre 1558-1563, por don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y Cardona, quien demostró un sincero interés por la espectacularidad teatral. Y no solo se publicaría en ese contexto *El cortesano* en el año 1561, a cargo del editor Juan de Arcos, sino que un año más tarde saldrían a la luz las *Obras de Juan Fernández de Heredia*, cortesano contemporáneo a Luis Milán y coprotagonista de *El cortesano*, en la imprenta valenciana de Joan Mey.

6.- Entre los principales estudios que defienden esta postura, figuran Romeu Figueras (1962), Oleza (1986), Sirera (1984, 1986, 1992), Merimée (1985), Ferrer (1991, 1993) y Tordera (2001).

Si atendemos al género literario de la obra, nos enfrentaremos con verdaderas dificultades a la hora de su clasificación o integración. Si bien adscribir *El cortesano* al género dialógico, como hacen Solervicens (1997) y Sánchez Palacios (2007), permite analizar el texto desde una perspectiva literaria determinada, lo que puede aportar unos ingredientes de objetividad o fijeza, no hemos de olvidar que el carácter marcadamente teatral no sólo discurre a lo largo de toda la obra, sino que se llega a convertir en un elemento constitutivo de la misma. Y se trata de una característica que está ausente —o es apenas existente— en los diálogos renacentistas. Como declara Oleza: «*El cortesano* recoge la vida de la corte como un perpetuo juego de salón y como una inacabable representación, y recuerda inevitablemente la vida en las cortes principescas italianas» (1984b: 66).

En el estudio introductorio de *El cortesano*, Escartí (2001) propone definir la obra como «crónica dialogada». No nos parece ni arriesgado ni inconveniente seguir esta definición, ya que Luis Milán emplea el diálogo como un recurso literario para construir su obra, pero su intencionalidad práctica —aparte de la didáctica— es retratar con fidelidad los usos y costumbres de la corte. Y de acuerdo con Ravasini, en efecto, la obra se podría caracterizar como ambiciosa «representación» o «desmesurada pieza de teatro» (2010: 12).

No podemos olvidar, en ese sentido, que la influencia más evidente y directa de *El cortesano* fue sin duda la de *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione (1528), texto de gran éxito entre el público letrado y con el que Milán —como si no fuera suficiente el título homónimo— justifica explícitamente desde el prólogo la creación de su obra. El conocimiento de la obra italiana llega a España en 1534, gracias a la traducción de Juan Boscán, quien tenía vínculos familiares con Juan Fernández de Heredia, que fue, como acabamos de señalar, coprotagonista de *El cortesano* y buen amigo de Milán. La traducción se daría a conocer rápidamente entre los miembros de la corte virreinal valenciana. Y Luis Milán manifiesta abiertamente el interés suscitado entre las damas de esa corte por la creación de su propio *Cortesano*: «Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra el *Cortesano* que le mandaron las damas que hiziesse» (2001: 249). Son evidentes las semejanzas entre las dos obras, que Sánchez Palacios (2015) ha analizado al detalle. Los dos *Cortesanos* reflejan los nuevos usos sociales y culturales que se van imponiendo en su época en los determinados círculos nobiliarios, cifrados o sustanciados de alguna manera en el hecho de que se hace imprescindible saber: «llegir, escriure, parlar de poesia, sonar instruments i mostrar il gusto dell'argucia e della facecia, con la burla» (Escartí, 2001: 30-31).

2. La práctica teatral cortesana y las influencias del teatro medieval

La práctica escénica cortesana que se desarrolló en el siglo XVI valenciano, entendida como práctica social,⁷ se debe comprender desde la perspectiva de dos momentos de auge y apogeo de la espectacularidad: uno presidido por el Duque de Calabria y la corte virreinal (1526-1550), y el segundo protagonizado por el Duque de Lerma (1595-1597)

7.— La articulación de ambas la sintetiza Oleza: «La práctica escénica cortesana es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales» (1984a: 9). Como subraya Quirante, esa práctica escénica comprendería: «El conjunt de dades, fets, teories i tècniques al voltant de la representació, els seus condicionants i les seues concrecions espectaculars» (Quirante 1992: 129-130).

(Oleza, 1984b: 69). El primero de estos momentos y la primera de estas cortes se caracterizó por una fuerte tendencia italianizante, que se refleja en las ficciones creadas en el seno de la misma, pero aun así hay escasez de documentación sobre las fiestas cortesanas con respecto a las relaciones de los fastos cortesanos italianos precedentes o simultáneos (Ferrer, 1993: 14). Por ello *El cortesano* se erige como obra esencial a la hora de comprender el entramado social y cultural de la corte valenciana. La literatura teatral que se va a componer en esta época abarca una serie de textos heterogéneos, desde las églogas pastorales hasta las piezas dramáticas costumbristas, como *La vesita* de Juan Fernández de Heredia o algunos de los fragmentos del propio *El cortesano*. Esta práctica escénica cortesana originada claramente en los fastos confluyó en su tiempo con otras dos: la populista y la erudita. Y el conjunto de las tres prácticas daría una base sólida para la creación de lo que se ha considerado la nueva comedia barroca (Oleza, 1984a: 10-11).

Por una parte, la práctica populista tenía un origen juglaresco, aunque coincidiría también parcialmente, en sus orígenes, con aquel teatro religioso que comenzó a representarse fuera de la Iglesia. Este tipo de teatro fue impulsado por los gremios artesanales e incentivó la formación de las primeras compañías. El ámbito de estas representaciones estaría directamente relacionado en sus inicios con las fiestas cívicas, hasta que se desarrollaron unos lugares específicos de representación. Dentro de esta tradición se pueden incluir representaciones como la del Obispillo, la fiesta de los Inocentes o los autos del Corpus.⁸ Cabe recordar el papel esencial que el editor y dramaturgo Joan Timoneda ejerce con su producción teatral de influencias italianas, destacando la publicación de sus obras profanas agrupadas en *La Turiana* (1564- 1565).⁹

Por otro lado, la vertiente de prácticas escénicas de los círculos eruditos, concebidas habitualmente en los círculos universitarios, cultivó en este siglo XVI una serie de comedias elegíacas y humanísticas de suma importancia. Este tipo de teatro se distinguía por ser ilustrado, con toques classicistas y de clara influencia italiana. Ejemplos de ello son las *Comedias Thebayda, Seraphina e Hipólita*,¹⁰ y la *Comedia de Sepúlveda*.¹¹

Estas prácticas conciernen a la literatura escrita en castellano, pero se ha de considerar también la perspectiva del teatro medieval en catalán. Aunque *El cortesano* está redactado principalmente en castellano, no se puede obviar el bilingüismo presente en la obra, en el ámbito de la corona de Aragón, así como las influencias del teatro catalán en la misma. El teatro medieval valenciano, escrito en catalán, persiste en el ámbito de la religiosidad, de modo que las representaciones dramáticas se dan en ceremonias como la *Visitatio sepulchri* o *La processó de l'Angel Custodi*, plenamente religiosas, o bien en el *Cant de la Sibilla* y la *Coloma de Pentecosta*, de contenido semi-litúrgico (Sirera, 1984b: 89-90). Otra parte importante de estas representaciones son los misterios relacionados con la Asunción, entre los cuales la *Festa o Misteri d'Elx* es el más conocido de todos.¹² Romeu i Figueras data

8.- Vid. Romeu i Figueras (1988, 1994), Massip (1992, 2012), Sirera (ed.) (1984, 2008).

9.- Vid. Diago (1984: 329-353).

10.- Vid. Canet (1984: 283-300; 1986, 2003).

11.- Vid. Alonso Asenjo (1984: 301-323).

12.- Declarado Monumento Nacional desde el año 1931 e incluido en el año 2001 como Patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Otros misterios serían el *Misteri de València* y el *Misteri de Castelló*, por ceñirnos exclusivamente al ámbito valenciano.

los misterios de *Adam i Eva*, del *Rei Herodes* y de *Sant Cristòfor*, relacionados todos ellos con las procesiones del Corpus, en el siglo XVI. En cuanto al teatro de ámbito profano se conservan algunos entremeses, que se introducían en un conjunto más amplio de festejos, como los torneos y los bailes de tipo pantomímico, entre otros. Sirva de ejemplo el fragmento conservado en el *Cancionero de Híjar* y otra parte en la *Farsa d'en Corney* (Romeu i Figueras, 1994: 50). De acuerdo con Romeu i Figueras este teatro «degué constituir un teatre realístic y còmic [...] que es perpetuà més endavant en el teatre escrit per al poble i conservat per ell» (1988: 13).

Sin embargo, siguiendo a Massip, el teatro religioso valenciano —el catalán, en general— mantiene su vitalidad gracias a la tradición popular, mientras que «el teatre profà, però, si bé obert a la nova mentalitat renaixentista, tindria una escassa pervivència i seria ben aviat absorbit pel castellà, incapaç el país d'endegar un teatre modern autòcton» (1986: 250-251). Las características preponderantes del arte dramático valenciano son: «el realisme, l'esperit satíric i el popularisme», las cuales mantienen las formas juglarescas y la tradición de los géneros dialogados en textos satíricos como *El procés de les olives* (1495-1496) de Bernat Fenollar y *El somni de Joan Joan* (1497) de Jaume Gassull, precedente este último de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia, a causa de la semejanza de los diálogos de las «comares» en ambas obras (Romeu i Figueras, 1988: 16). Considerando que *El cortesano* es heredero en cierto modo de este arte dramático, se pueden considerar sus fragmentos de farsas bilingües, que hallamos dispersos a lo largo de las diferentes jornadas, como los vestigios que quedan de ese arte que se vio relegado por el teatro castellano.¹³ Más aún, Romeu i Figueras, partidario de la influencia valenciana en *El cortesano*, señala:

Milà hi sap captar l'ambient, retratar els personatges i usar les dues llengües que s'hi parlen, com pel to desimbolt, massa sovint groller i proçaç intencionat i al·lusiu a persones i fets coetanis. Lafany de realisme s'alia ací amb el gust valencià pel dramatisme de manera que *El cortesano* és també un llibre teatral, no solament per l'ús abundós, gairebé exclusiu, del diàleg sinó encara pel conjunt d'escenes fàcilment destacables que el constitueixen. (1988: 58)

En cuanto al papel del autor, actor y espectador, en la práctica escénica cortesana no mantienen unos límites delimitados, sino que el autor puede encargarse de la representación e incluso actuar de forma activa como actor. Como puntualiza Massip, este teatro cortesano: «busca la cohesió entre els dos grans sectors espacials de la representació: la sala i l'escenari, l'actor i el seu públic. Aquest darrer s'integrarà fins i tot en la representació» (1992: 39). Baste como muestra el papel de Luis Milán en *El cortesano*, donde es evidente autor, pero en múltiples ocasiones se convierte en actor dentro de su propia obra.

Por lo que se refiere al espacio escénico de estas representaciones, se considera que en los inicios se debieron representar en patios o salas de algunas casas: «situades al carrer que ja en 1566 era conegut com el *carrer de les comèdies*, no lluny de la Universitat; cosa que ens fa pensar que els estudiants [...] van ser un sector important del naixent públic teatral valencià» (1992: 158-159). Por último, este teatro se basaría en dos núcleos temáticos fundamentales: la celebración profana y los principales actos de la religión:

13.— «El teatre català del segle XVI [es veu] com una realitat en procés d'extinció i sotmesa [...] a tota mena d'influències per part d'un puixant teatre, el castellà, sorgit gairebé del no-res a les acaballes de l'Edat Mitjana» (Quirante, 1992: 153).

«representacions on s'exalten els grans eixos que fan de la cortesana una societat ideal» (Quirante, 1992: 112).

El lugar de representación de las prácticas escénicas generalmente es la sala, en la que se representarían las églogas pastoriles y los *momos* (Massip 1992: 39).¹⁴ El patio o *cortile* se convierte en el Renacimiento en uno de los ejes vertebradores del edificio, de modo que también es considerado un lugar apropiado para las representaciones teatrales. A. Chastel apunta, a propósito del *cortile*: «La représentation [...] à trois lieux possibles: place publique, le cortile, cour du palais. [...] Le cortile a été défini avec autorité a Florence per Michelozzo au palais Médicis, l'adaptation civile du cloître devenu le lieu commun de la demeure» (1968: 42). El Palacio del Real fue sin duda el epicentro de la vida cortesana valenciana durante la corte virreinal. Sus amplias dimensiones permitirían combinar el espacio rural y el urbano, el público —calles y plazas— con el privado, el espacio cubierto —sala— y el descubierto —patio y jardín—, la naturaleza y el artificio (Quirante 1992: 135). El tipo de escena que se emplea en el teatro palaciego, de acuerdo con Massip, es la escena paratáctica:

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

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

Entretenimientos que tuvieron sus orígenes en Francia y al parecer se introdujo en la Península durante el siglo XIV. [...] *L'entremets*, como se desprende de la palabra misma, es en sus orígenes un enfrentamiento literario que se hace entre los platos de un banquete. (1992: 68-69)

Según Corominas, la palabra deriva de *entremettre* y ésta a su vez del latín *intermissus* (Varey, 1992: 72). La segunda expresión es «farsa», que Romeu i Figueras (1994) equipara en significado a «entremés». Jacquot destaca la importancia que tuvo la farsa en el teatro europeo de la época: «Les farces forment le répertoire le plus courant de ces théâtres forains, répandus, comme l'attestent un certain nombre de gravures, en France et en Italie aussi bien qu'aux pays-Bas» (1968: 487). Finalmente, Massip ofrece la siguiente proyección ideológica de la farsa:

14.— Según Tordera (2001), el Palacio del Real contenía en su Sala mayor «un teatro instalado de quince gradas de alto para que se acomoden el duque y la reina con su corte de damas, criados y bufones, mientras que los caballeros estaban según Milán sobre un cadahalso o tarima y las damas en otro».

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

3. La farsa del Canonge Ester-convida festes: teatralidad en *El cortesano*

Luis Milán actúa a lo largo de toda la obra de *El cortesano* como el autor, el organizador del texto (narrativo y teatral) y en muchos casos como actor. El carácter teatral de la obra es indiscutible, como hemos tratado de demostrar. Lo resumiría perfectamente Oleza:

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

El cortesano se convierte así, en su momento de composición, como señala Sirera, en un «hilo imprescindible en la formación del teatro valenciano desde el punto de vista cortesano y recogiendo las influencias autóctonas, castellanas e italianas» (Sirera, 1984c: 266). En cuanto a la disposición de las representaciones identificables en el texto, hay que tener presente que éste se articula en seis Jornadas, que se suceden a lo largo de ocho días. La teatralidad aparece desde el primer momento, con todo tipo de diálogos, coloquios, gestos acompañando las enunciaciones de los personajes, etc. En cambio, los espacios textuales explícitos de representación teatral no se desarrollan hasta la Jornada Tercera, y la *Farsa* que nos interesa se sitúa en la Quinta:

DISTRIBUCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES					
PRIMERA JORNADA	SEGUNDA JORNADA	TERCERA JORNADA	CUARTA JORNADA	QUINTA JORNADA	SEXTA JORNADA
Día 1	Tarde del día 2	Tarde del día 3	Día 4 y día 5	Resto del día 5	Días 6, 7 y 8
		Farsa de los caballeros de San Juan. Anuncio de la Montería de los caballeros y damas troyanos.	Entremés de criados Paje del Mal Recaudo, Peladilla y Guzmaná. Montería de los caballeros y damas troyanos.	Farsa del Canonge Ester-convida festes.	Fiesta de mayo. Máscara de griegos y troyanos.

Algunos de los estudiosos de la obra enumeran solamente cinco espectáculos teatrales (Sirera, 1986; Sánchez Palacios, 2015), pero hemos decidido incluir el *Entremés de criados*, de la Jornada Cuarta, y la *Farsa del Canonge Ester-convida festes*, de la Quinta, porque definitivamente son escenas cómicas que enlazan con la tradición satírica valenciana y contienen ingredientes teatrales evidentes.¹⁵

3.1. Argumento y características de la Farsa

La *Farsa* se inicia con la propuesta del Duque a la Reina para que el Canónigo Ester y el Paje del Mal Recaudo visiten a los nobles para invitarlos a la fiesta que va a tener lugar en el Palacio del Real: «sarau y máxcara después de mañana, por no poderse hazer más» (2001: 431). La sucesión de secuencias coincide con la visita que estos personajes han de hacer a los distintos nobles invitados. Estos le pagarán el favor de la visita y el aviso de diversas formas, todas ellas desagradables para el Canonge Ester (Sirera, 1984c: 268). En primer lugar, el canónigo visita la casa de Juan Fernández de Heredia, y allí se incorpora a la farsa una falsa criada, la perra Maricorta: «Ah, senyora Maricorta! Estem segurs? Fora d'aquí! Fora d'aquí! Quin diable de gossa és esta, que m'ha esqueixada la clotxa?» (2001: 436). La segunda visita tiene lugar en la casa de Diego Ladrón (de Guevara), donde aparecen las criadas Marimancha y Martineta, quienes increpan verbalmente al canónigo: «Dijo Marimancha: Rabo rastrando: heme aquí, que no traigo sambenito. Más porque veo, san maldito, que sois vos» (2001: 438); y «Salió Martineta, la criada de casa...» (2001: 438). La siguiente parada se sitúa en casa de Francisco Fenollet y allí conversa con un paje: «Un patge veig a la finestra, que hi prenc plaer» (2001: 439). En los tres casos, se burlan del Canónigo, quien regresa humillado al Palacio del Real, donde vuelve a ser objeto de nuevas burlas: «Dijo el duque: Canónigo, descansad, que yo haré con la reina que no tengáis más ese oficio, sino guardadamas o guardapolvo» (2001: 441).

En síntesis, la pieza está retratando una situación cotidiana que se vivía en la corte virreinal valenciana: el acto de invitación a las fiestas celebradas en el Palacio del Real se hacía mediante los bufones o pajes. La propuesta que le hace el Duque a la Reina remarca la finalidad lúdica: «Y tenremos parte de las burlas por relación de los burladores, que yo començaré la pláctica para que riamos» (2001: 432). Esta situación cotidiana es reflejada con una captación realista de acciones, circunstancias y diálogos, característica esencial en el teatro medieval profano valenciano, que hereda Luis Milán, del mismo modo que lo hacen otras obras de tema costumbrista contemporáneas como *La vesita* de Juan Fernández de Heredia.¹⁶

Se advierte en el texto que frecuentemente el Canónigo Ester era el encargado de avisar a las damas: «Com se pot comportar açò, que la reyna vulla fer corro de bous tot l'any ab mi, embiant-me a combidar dames, que par que sia andador de festes?» (2001: 432). Sabiendo anticipadamente que va a ser objeto de burla apunta: «Yo yré ab la ballesta pa-

15.- Aunque son escasos son los estudios publicados sobre la estructura y la composición de *La farsa del Canonge Ester*, ha sido considerada casi unánimemente como una escena cómica, que trasciende la influencia del teatro profano valenciano: Rubió i Balaguer (1949), Romeu i Figueres (1951, 1994) Sirera (1984), Massip (1986, 2000, 2012).

16.- Una prueba de ese realismo e historicidad sería la mención del obispo de Fez, que correspondería a un personaje histórico, Francisco Mejía de Molina, dominico que fue arzobispo de Valencia entre 1534 y 1536; autor de diversas obras religiosas y que consta en nómina al servicio del duque de Calabria, al menos en torno a 1550.

rada, puix no faltaran a la mia gepa aljavavirots qu'ém tiraran per a tornar-los a tirar» (2001: 432). Su acompañante, el Paje de Mal Recaudo, prevé las burlas sobre el Canónigo y le contesta al Duque en verso: «Yendo en compañía del canónigo Ster, que para defender su giba, manos y lengua sería menester» (2001: 433). La desaparición del Paje de Mal Recaudo obliga al Canónigo Ester a presentarse solo ante los nobles y sus criados, mientras que la aparición de personajes como Marimancha, Martineta, el paje y la criada que viven con Diego Ladrón, son testimonio de otro nivel de estatus social representado en la *Farsa*.

Milán plantea un mundo cohesionado por la corte, pero también un segundo nivel social que contiene claras reminiscencias a la obra de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia. De modo que otra de las características del teatro profano valenciano, el popularismo, se puede aplicar a la *Farsa*, dado que emplean un lenguaje con menor elaboración retórica y mayores vulgaridades que la de sus señores. Baste como ejemplo la respuesta de Marimancha al Canónigo Ester: « ¿Ha de caso? ¿Ha de caso? ¿Para qué cruzáis la casa? Guardad, no's cruzen la cara, si ya no lo hazéis por entrar el diablo en ella, que soys vos» (2001: 436).

Lo que completa las similitudes con el antiguo teatro profano valenciano es el constante tono burlesco que encierra una clave satírica en las burlas del resto de personajes hacia el Canónigo Ester. Ejemplo de ello podría ser esta intervención de Juan Fernández: «Perdone, señor canónigo, que pensaba que le queríades hurtar sus hijos, que dicho le han que soys hurta perrillos» (2001: 434); o las quejas del mismo Canónigo: «que si tant de cort fossen com ells se pinten, no serien tan descortesos sos criats, que en los servidors se veu lo senyor qual és» (2001: 440).

Una muestra de estas semejanzas fue la representación de la farsa del *Canonge Ester convida-festes* en octubre de 1983 por el grupo de Teatro del Instituto de Experimentación teatral de la Universitat de Barcelona. Se utilizaron para la representación diversos fragmentos bilingües dialogados de *El cortesano*, dos diálogos catalanes del Cancionero de Híjar, un pasaje de la comedia *Seraphina* de Bartolomé Torres Naharro y el *Llibre de les dones* de Jaume Roig.¹⁷

3.2. El personaje del Canonge Ester

Acerca del nombre de Canonge Ester, hay que tener presente que el sustantivo Mosén Ester o Coster ('torcido'), apodo eclesiástico del bufón, estaba definido desde el primer momento como paródico y presuponía una inversión burlesca de roles, puesto que el tratamiento de «mosén» estaba reservado a caballeros y eclesiásticos. Massip explora a fondo la identificación del personaje con un tal Ballester, de origen catalán: «Que en ma terra un temps no em deien mossén Ster sinó mossén Ballester» (2001: 436). Y procedente, al parecer, de algún lugar concreto de los alrededores de la capital Tarragona, como se señala más adelante: «parents meus del camp de Tarragona» (2001: 440). Entre la exigua información que del personaje aporta *El cortesano* se cuenta que era jorobado («giboso»)¹⁸ y que mantenía una relación con una moza de color llamada Corbina —nombre que haría

17.— El libro de Salvat (1986) contiene una edición anotada con aclaraciones históricas y lexicográficas de la farsa del *Canonge Ester convida-festes*.

18.— Esta deformación de la espalda es la que le hace distinto al resto y lo convierte en un ser fuera de lo común y exótico para el mundo cortesano (Bouza, 1991: 18).

probable referencia al color de su piel, negra como la del cuervo—, con la que tenía un hijo: «la mare del seu Corbinet Ster que cascun any la lloguen per a ballar ab los diables de la roca del infern» (2001: 612).

Los estudios de Romeu i Figueras (1951, 1994) y posteriormente de Massip (1986, 2012) relacionan al Canónigo Ester con ese Mossén Ballester que menciona, pero lo consideran, sobre todo, heredero del famoso Antoni Tallander, Mossén Borra, quien fue heraldo y maestro de los albardanes —bufones— de los reyes Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo (1986: 259).¹⁹ Sucesores bufonescos de Borra serán también «el albardán judío Alegre», al servicio de Fernando el Católico, el «Luisico Catalán», que servía en la corte del príncipe Felipe, y el diminuto Pardal (gorrión), enano del Almirante de Castilla Luis Enríquez. Igualmente, existieron truhanas como Alienor d'Aragó, denominada «joglaressa folla» en la corte de Pere III; Caterina «la Comare», quien danzaba, cantaba y se disfrazaba de mora en la de Alfonso el Magnánimo; «Na Graciosa», juglaresa del mismo rey; y Artanda del Puy al servicio de Carlos V y de su mujer Juana, reyes de Francia, etc. (Massip, 2012: 17-18). Otra posible herencia literaria que pudo recibir este Ballester (el Canonge Ester) sería la del famoso bufón de los reyes de Francia, Triboulet, un «sot» cuyo nombre verdadero era Férial, y que según las crónicas de Luis XII también poseía defectos físicos (Massip, 2012: 31). El incremento en la presencia de este tipo de personajes gibosos en las monarquías europeas e incluso en alguna corte de las Indias, como la de Montezuma en Tenochtitlán, se explica en parte por la superstición popular de que los jorobados proporcionan buena suerte. De ese modo, a la vez que provocaban a la hilaridad, ofrecían también una suerte de protección de carácter supersticioso (Massip, 2012: 30-31).

Por último, la actuación del Canónigo Ester ha sido relacionada con la de ciertos personajes tipificados del teatro popular español, aunque su vínculo podría perfectamente extenderse a los de otras literaturas, como el «Pulcinella» o Polichinela de la *commedia dell'arte* en Italia (Sanfilippo, 2007) o su similar en Inglaterra, Punch. Sin olvidar que el personaje tendría conexión con personajes satíricos deslenguados que acusan a las élites de la sociedad directamente, echándoles en cara sin vergüenza sus defectos (Fàbregas, 1986: 101). De hecho, no habría que alejarse del ámbito cortesano valenciano, puesto que en *La vesita* de Fernández de Heredia ese carácter satírico se observa en las criadas, similares en todo —desenfado, descaro, lenguaje— a las que aparecen en esta *Farsa*.

3.3. Estructura y escenografía de la *Farsa*

En cuanto a la estructura y escenografía de la *Farsa*, hemos de partir de que esta escena cómica se interpreta en conjunto como un preámbulo de la *Máscara de griegos y troyanos* que se celebrará en la Jornada Sexta, de modo que se adscribe a un fasto cortesano (Sirera, 1990: 354). Su sencilla arquitectura formal se fundamenta sobre un diálogo mantenido entre los personajes e introducido por una tercera persona identificada con el narrador Luis Milán.

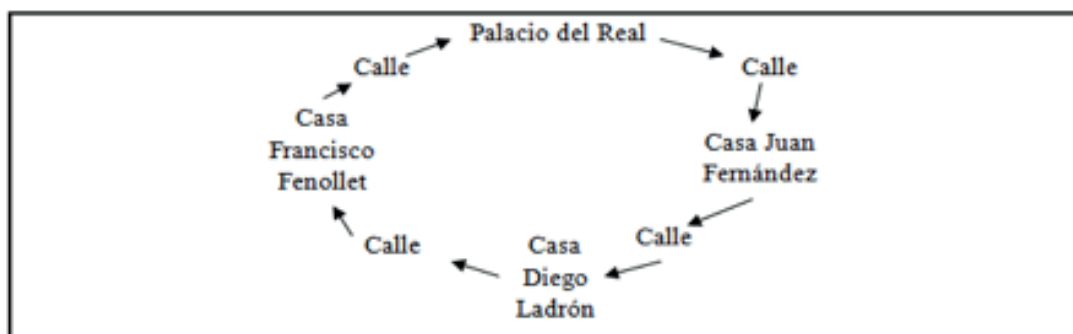
19.— Sobre este personaje se conoce la participación en las fiestas ceremoniales de la coronación de Fernando de Aragón, celebrada en 1414 en la Aljafería de Zaragoza. Antoni Tallander (? - 1446) fue un hombre versado en leyes y gramática, diplomático y eficiente embajador. Mantuvo amistad con Ausiàs March, quien le dedica un poema «Oh, quant és foll». Su relevancia como personaje histórico es tanta que se conserva su lápida sepulcral en la Catedral de Barcelona (Massip, 1986, 2012).

La *Farsa* no contiene acotaciones explícitas que indiquen su lugar de representación ni cómo debía ser representado. Pero a partir de la distinción que ofrece Massip entre «espacio de la ficción o espacio dramático», «espacio escénico» y «espacio teatral», se puede plantear una hipótesis de la escenografía de la pieza teatral:

Se trata del llamado *espacio de la ficción* o *espacio dramático*, es decir, la proyección física del espacio en el que se coloca la ficción dramática, el lugar concreto y metafórico de los personajes. Por otro lado, el llamado *espacio escénico* o lugar de representación reservado a los actores. [...] El espacio *teatral* que reúne en todo su conjunto a actores y espectadores. (1992: 45)

Partiendo de los estudios previos, las prácticas teatrales medievales identifican de un modo ambivalente el espacio real con el espacio teatral y esta concepción prosigue durante el siglo XVI y XVII. En el teatro palaciego, el espacio teatral se trataría de la sala o el patio, y formaría un recinto con gran capacidad de espectadores (Ferrer, 1990: 307-311). La práctica escénica cortesana que se desarrolla en la sala o el patio debe considerarse que se trataba de un «espai escènic ocasional» (Quirante, 1999: 107-111), pero cuando se produjo la separación entre espacio real y espacio de la representación, estas representaciones quedarían fijadas o adscritas al interior de edificios teatrales (Ferrer, 1990: 314).

El espacio dramático de la *Farsa* incluye diversas localizaciones. En primer lugar se sitúa en el Palacio del Real, ya que quienes intervienen al inicio son el Duque de Calabria y la Reina doña Germana. Tras la orden de los virreyes, el Canónigo Ester y el Paje del Mal Recaudo se trasladan desde el Palacio del Real a las calles de la ciudad de Valencia, hasta llegar a su próximo espacio, que será el formado por las casas de Juan Fernández de Heredia, de don Diego Ladrón y de Francisco Fenollet; y, por último, el círculo se cierra con su vuelta al Palacio del Real. Obsérvese el siguiente gráfico, que sintetizaría el espacio dramático:



¿Cómo representar esa multiplicidad de lugares en un mismo espacio escénico? Si aceptamos que la sala palaciega es el lugar más apropiado para las prácticas escénicas cortesanas, podría proponerse como lugar de representación la Sala Mayor del Palacio del Real de Valencia. La hipótesis que planteamos se centra en la existencia de una escenografía que identificaría la casa de los nobles y en la que aparecerían —en cada secuencia— los diferentes personajes para intervenir en su parte del diálogo. Así, a un lado de la Sala Mayor se situaría el tablado de la representación y al otro los espectadores de palacio. Pero, aun aceptando esta hipótesis como perfectamente factible, resulta difícil imaginar cómo fue exactamente la representación —en caso de que la hubiese—, dada la escasez de acotaciones teatrales explícitas en el texto.

3.4. Bilingüismo

Como se advierte en los diversos estudios sobre el contexto sociolingüístico de la época, uno de los fenómenos más importantes que tuvo lugar en la corte virreinal valenciana del siglo XVI fue el proceso de castellanización. Sin duda la corte fue, como expresa con contundencia Oleza, una «caja de resonancia de la cultura castellana» (1984a: 64). A lo largo del siglo y paulatinamente el catalán iría disminuyendo como lengua de cultura, quedando relegado al ámbito popular, pero pese a ello aún se conservan textos en que la lengua catalana sigue estando presente, reflejando en cierto modo que la castellanización no fue ni inmediata ni absoluta.²⁰ En la *Farsa del Canonge Ester-convida festes* aparecen veintiuna intervenciones en catalán y se ponen en boca de los personajes que pertenecen a la esfera social de los criados —el Canónigo Ester, Martineta—, pero también en boca de Doña Jerónima, esposa de Juan Fernández de Heredia. Dieciocho de estas intervenciones son del Canónigo Ester y las otras tres son de doña Jerónima (dos) y de la criada Martineta (una). De acuerdo con Romeu i Figueras: «les escenes millors són precisament aquelles en què figuren els fragments catalans» (1988: 55), porque en ellos se exhibe la mayor expresividad teatral (Massip, 2012) y son un testimonio, en parte, de aquel teatro profano catalán que perdió su relevancia y del que hoy restan tan escasos documentos. Anteriormente a la publicación de *El cortesano* (1561) hay noticia de obras teatrales bilingües o plurilingües, como es el caso de Torres Naharro y su *Seraphina* (1514), en el que una quinta parte de la comedia está escrito en catalán (Massip, 1986: 253). Otra de las piezas teatrales que utiliza el catalán, entre otras lenguas, es *La vesita* de Juan Fernández de Heredia. El dialecto valenciano, en efecto, es el que emplean las criadas, pero también las nobles, como su mujer Doña Jerónima Beneito (quien igualmente participa activamente en *El cortesano* y en la misma *Farsa*).

El cortesano (1561) se sirve de muchas lenguas pero las que mayor preponderancia poseen son el castellano y el catalán. A la vez, hay personajes que se expresan en catalán continuamente, a lo largo de toda la obra, como es el caso del Canónigo Ester o de su compañero el bufón Gilot.²¹ Asimismo, destaca el caso excepcional de Jerónima Beneito porque emplea las dos lenguas y progresivamente se decanta por el uso del catalán (Sánchez Palacios, 2015: 292). Según Romeu i Figueras, el catalán que aparece en *El cortesano* no es tan rico como el de *La vesita*:

La llengua és el català de València de l'època, però més afectat de castellanismes que el dels textos de Joan Fernández. L'estil i expressió, ben estimables per llur precisió i llur vivacitat, no hi són, però, tan vigilats ni elaborats com en els versos de *La vesita*. (1988: 60)

3.5. Influencias líricas y prosísticas

En la *Farsa*, el diálogo interrumpido de carácter burlesco se entremezcla con unidades líricas, entre las que destacan las canciones y los motes, y con unidades prosísticas, consistentes fundamentalmente en juegos de palabras y proverbios morales. Es en el empleo

20.– Vid. Fuster (1976).

21.– Sánchez Palacios proporciona una tabla con todas las intervenciones en catalán de cada jornada (2015: 290-291).

recurrente de estos elementos compositivos donde el autor, como en el resto de *El cortesano*, demuestra su pericia y conocimiento humanístico, además de dotar a la obra de una profundidad, densidad y hasta calidad estética y literaria. En efecto, la *Farsa* contiene una serie de unidades líricas y prosísticas que poseen influencias clásicas o contemporáneas y que son merecedoras de un comentario y análisis detallado.

Seleccionamos en la *Farsa*, a modo de ejemplo, dos unidades líricas que coinciden con dos canciones. La primera de ellas sería: «¿Quién os ha mal enojado mi buen amor, quién os ha mal enojado?» (2001: 441). La canción se halla recogida en el *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos xv a xvii)* de Margit Frenk, en el apartado de las canciones de amor gozoso (nº 446). Frenk aporta como variantes principales las del *Cancionero* (1508) de Ambrosio Montesino y la ensalada «Vos havéys perdido el seso», incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia. La variante de Montesino es interesante, porque altera la temática amorosa, transmutándola al ámbito divino: «¿Quién te ha niño tornado, / eterno Dios? / ¿Quién te ha niño tornado?». Asimismo, destaca la variante que se ofrece en el romance «Ay Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara», en *Primavera y flor de romances* (1856): «¿Qué es aquesto, doña Lambra?, / ¿quién te ha querido enojar?». Pero Milán le saca más punta todavía a los versos, al traducir al catalán una variante y ponerla en boca del Canonge, como si fueran un eco y una respuesta personal suya, al final de la *Farsa*: «Que l'amor ab lo que enutja, desenutja» (2001: 442).

Ya en la Primera Jornada de *El cortesano*, de hecho, se localizan variantes de esta canción en los diálogos entre el matrimonio de Juan Fernández de Heredia y Jerónima Benito: «Dixo Joan Fernández: ¿Quién os hizo trovadora, mi señora? ¿Quién os hizo trovadora?» (2001: 188); «Dixo Joan Fernández: / Quién os ha mal enojado, mi buen amor, que me hezistes corredor? / Respondióle su muger: / Quién os hizo paxarero, cavallero? Quién os hizo paxarero?» (2001:189).

La segunda canción se presenta con su primer verso: «Bella de vós só enamorós» (2001: 433). La forma métrica de la estrofa a la que pertenece este verso consiste en un cuarteto de eneasílabos y pentasílabos de rima consonante, que Luis Milán modifica ligeramente, pero que conserva una evidente influencia directa, en principio del poema de Joan Timoneda en *Flor d'enamorats*: «Bella, de vós só enamorós. / Ja fósseu mia! / La nit i el jorn, quan pens en vós, / mon cor sospira». Pero también, indirectamente, de la versión del poema de Pere Serafi que se incluye musicado por Mateo Flecha el Viejo en el *Cancionero de Uppsala*: «Bella de vos som Amorós, / ja fosseu mia. / Sempre sospir quant pens en vos, / la nit i el dia». Teniendo en cuenta la proximidad de los dos ejemplos aducidos, a los que suma el de la *Farsa*, hemos de deducir, como hace Romeu i Figueras al estudiar la poesía de Serafi, que la canción podía ser una de las más populares en aquella primera mitad del siglo XVI.²²

En cuanto a las unidades prosísticas, si buscamos ejemplos representativos, destacaríamos el uso de frases vinculadas al mundo eclesiástico, pero que se trasladan y adaptan con frescura al marcado carácter burlesco de la *Farsa*. De este modo, leemos desde

22.– El ejemplo ha sido legado a la tradición de la literatura catalana hasta el siglo xx, como comprobamos en las reminiscencias que tiene en Josep Carner: «amor, amor, sóc amorós / de vós» (*apud.* Medina, 1998: 49). La canción, por otra parte, forma parte hoy del repertorio habitual de las corales de los distintos territorios de habla catalana.

advocaciones irónicas, como «Per Deum verum, per Deum vivum» (2001: 434),²³ hasta adaptaciones burlescas de frases bíblicas, como: «Lo que ha unido Dios no lo separe el hombre» (Mateo, 16: 9), cuando afirma el Canónigo Ster: «Quos diabolus conjungit, homo non separet». (2001: 435). *El cortesano* contiene, además, todo un arsenal de refranes y frases proverbiales. Si nos limitamos a las pocas páginas de la *Farsa*, leeremos, entre otros: «Riñen las comadres y dícense las verdades» (2001: 436), refrán expresado por Doña Jerónima.²⁴ O, como ejemplo en catalán: «eixir del foch y donar en les brases», variante de un proverbio todavía en uso: «sortir/eixir del foc per caure en les brases».

En conclusión, la *Farsa del Canonge-Convida festes* es una pieza dialogada que no se puede calificar de totalmente teatral, debido a la falta de acotaciones y a la distorsión y desajuste entre el tiempo y la acción. Sin embargo, el reflejo evidente de una realidad de personajes-actores (empezando por el propio Canonge Ester) y de una representación que se pudo haber dado no sólo en una, sino en varias ocasiones, hace no sólo que la teatralidad sea un ingrediente esencial para su análisis, sino que la *Farsa* se convierta en un texto determinante para el estudio de la evolución de la teatralidad cortesana. De hecho, el protagonismo del personaje del Canónigo Ester permite que el lector conozca una de las figuras más peculiares dentro de la corte virreinal valenciana del siglo XVI y descubra una faceta imprescindible —la de la burla bufonesca— en la cotidianeidad palaciega.

La conexión de la *Farsa* con el antiguo teatro profano—en concreto, con el de la corona de Aragón y el teatro en catalán— incrementa aún más, si cabe, la relevancia de esta pieza bilingüe dentro de una obra tan singular y compleja como es *El cortesano* (1561). Pese a los estudios de Rubió (1949), Figueras (1951, 1988) y Massip (1986, 2000, 2012), la pieza carece todavía de un análisis exhaustivo de todos sus elementos lingüísticos, literarios y, sobre todo, teatrales. El presente artículo ha intentado tratar algunos de los aspectos que hemos considerado de mayor importancia de la pieza, pero el análisis queda todavía abierto a otras perspectivas y posibles interpretaciones. La *Farsa* se erige en el pasado como un testimonio más, pero en este caso bien significativo y original, de los muchos que a través de *El cortesano* permiten intuir el grado de visualización y espectacularidad en la que desarrollaban muchas de sus acciones los actores —incluido actores sociales y actores políticos— de la corte virreinal de doña Germana de Foix y el Duque de Calabria.

23.— *San Mateo*, 26, 62: «Adjuro te, per Deum vivum».

24.— La misma paremia se incluye con variantes en manuales de refranes, como el *Libro de refranes y sentencias de Mosén Pedro Vallés* (1549), o en los *Refranes o proverbios en romance* (1555) de Hernán Núñez. El refrán se halla registrado en otras lenguas (catalán, gallego, francés o italiano, entre otras).

Bibliografía

- ALEMANY, Ignacio (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*, 38, pp. 315-331.
- ALLEGRI, Luigi (1992): «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» - Diputación de Elche, pp. 21-30.
- ALMELA Y VIVES, Francesc (1958): *El duc de Calabria i la seua cort*, Valencia, Siscània.
- ALONSO ASENJO, Julio (1984): «La Comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 301-328.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús (1991): *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy.
- (1995): «Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *Cursus honorum* cortesano», *Manuscrits* 13, pp. 185-203.
- (2003): *Palabra e imagen de la Corte en la cultura oral y visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada.
- BURKE, Eduard (1999): *Los avatares de El cortesano*, Barcelona, Gedisa.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2007): «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, pp. 9-26.
- CANET, José Luis (1984): «La Comedia Thebayda y la Seraphina», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 283-300.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1992): «Teatro fuera del teatro: Tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990* Quirante (ed.), Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» - Diputación de Elche, pp. 31-46.
- CHASTEL, André (1968): «Cortile et théâtre», en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, C.N.R.S., 1968, pp. 41-47.
- COLELLA, Alfonso (2015): «Juegos de palabras y música en *El cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5, pp. 229-252.
- CORREAS, Gonzalo (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Víctor Infantes (ed.), Madrid, Visor.
- CROCE, Benedetto (1915): «La sociedad galante italo-española en los primeros años del siglo XVI», en *España en la vida italiana durante el renacimiento*, Madrid, Mundo Latino.
- DIAGO, Manuel Vicente (1984): «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 329-353.
- ELIAS, Norbert (1987): *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1993): *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- FÀBREGAS, Xavier (1986): «Breve noticia sobre el teatro en la corte de Germana de Foix y en las fiestas populares», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement, Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges 1983*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 247-297.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (1975): *Obras*, ed. R Ferreres, Madrid, Clásicos Castellanos.
- FERRER VALLS, Teresa (1990): «El espectáculo profano en la Edad Media», en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, PUUV, pp. 307-322.
- (1991): *La práctica escénica cortesana*, Londres, Tamesis.

- FERRER VALLS, Teresa (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED - Universitat de València - Universidad de Sevilla.
- (2000): «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, v (=Homenaje a César Simón), pp. 257-271.
- (2007): «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en E. Berenguer (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, pp. 185-200.
- FRENK, Margit (1990): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- FUSTER, Joan (1976): *La decadència del País Valencia*, Barcelona, Curial.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego (2006): *Seniloquium*, Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno (eds.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- HART, Thomas R. (1971): «Teatro vicentino y teatro valenciano», en *Actas IV de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 751- 756 [Centro Virtual Cervantes, en línea]: [Consulta: 15/09/2018]. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_075.pdf>
- HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- INSTITUTO CERVANTES (1997-2017): *Refranero multilingüe*, [En línea]: <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=58712&Lng=7>> [Consulta: 14/09/2018]
- JACQUOT, J., ed. (1960). *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, París, C.N.R.S.
- (ed.) (1968): *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, C.N.R.S., 2a ed.
- LEVER, Maurice (1983): *Spectre et la marotte. Histoire des fous de cour*, París, Fayard.
- MARINO, Nancy (1992): «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanofila*, 104, pp. 1-15.
- MARQUÉS DE CRÜLLES (2007): *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Ernest Belenguer (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana.
- MASSIP BONET, Francisco (1992): *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.
- (2003): *La monarquía puesta en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos de Gante*, Col. Música y Teatro Medieval, núm. 7, Madrid, Consejería de las Artes.
- (2008): «Teatre i Festa», en *L'esplendor de la Festa. Màgia i Misteri de les Festes Antigues*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics-Olañeta, pp. 35-50.
- (2012): «El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento», *Babel*, 25 <<http://dx.doi.org/10.4000/babel.2077>> [Consulta: 15/09/2018].
- y Ramon SIMÓ (1986), «El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de cultura catalana», «Apunts dramaturgics» i «Lo Canonge Ester convida-festes», a *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement, Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges 1983*, Barcelona, PUB, pp. 247-297.
- MEDINA, Jaume (1998): *Les dames de Josep Carner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MÉRIMÉE, Henri (1985): *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2 vols.
- MILÁN, Luis (2001): *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Torde-
ra, Valencia, PUV.
- (2010): *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

- NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, María Victoria (2015): «Plurilingüismo en el teatro tardomedieval y renacentista: juego de voces», *Revista de Filología Románica*, 2015, Anejo IX, pp. 75-91.
- NÚÑEZ, Hernán (2001): *Refranes o proverbios en romance*, Madrid, Guillermo Blázquez editores, vol. I y II.
- OLEZA, Joan (1984a): «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 9-42.
- (1984b): «La Valencia virreinal del Quinientos: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 61-74.
- (1984c): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-218.
- (1984d): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia II: Coloquios y Señores», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 243-258.
- (1986): «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, v, pp. 149-182.
- (1992): «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Institución de cultura Juan Gil Albert - Diputación de Elche pp. 47-64.
- (1995): «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión» en *La comedia*, J. Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp.206.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2009): *Los valencianos del «Cancionero General»: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- PERUGINI, Carla (2012): «Biografía erótica de la corte valenciana. Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia», *Anacleto Malacitana*, XXXII, [En línea]: <http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.html> [Consulta: 10/09/2018]
- PINILLA, M^a Regina (1982): *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- (1994): *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- QUIRANTE Luis, Evangelina RODRÍGUEZ y Josep Lluís SIRERA (1992): *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Valencia, PUV.
- RAVASINI, Inés (2010): «Crónica social y proyecto político en El Cortesano de Luis Milán», *Studia Aurea: Revista de literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, N^o 4, pp. 69-92.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2003): *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- (2009): «Amor, deseo y matrimonio en *El cortesano de Lluís de Milà*», *Tiempos Modernos [Revista electrónica de Historia Moderna]*, 6, pp. 1-17 [en línea]: <<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/153>> [Consulta: 10/09/2018]
- y Susana VILAPLANA SANCHIS (coordd.) (2006): *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- RODRIGO, Ricardo (1984a): «La teatralidad pastoril», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 165-188.
- (1984b): «Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 219-242.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1951): «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Filología Valenciana*, 1, pp. 313-339.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1988): *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 2 vols.
- (1994): *Lectura de textos medievals i renaixentistes*, 'Biblioteca Sanchis Guarner' 29, Valencia, Institut de Filologia Valenciana.
- (ed.) (1994-1995): *Teatre català antic*, a cura de F. Massip i P. Vila, Barcelona, Curial-Institut del Teatre, 3 vols.
- (2000): *Corpus d'antiga poesia popular*, 'Els Nostres Clàssics' B, 18, Barcelona, Barcino.
- RUBIÓ I BALAGUER, Josep (1964): *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62.
- SAFFIOTI, Tito (2009): *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milán, Book Time.
- SALVAT, Ricard (ed.) (1986): *El teatre durant l'edat mitjana i el renaixement*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ PALACIOS, M^a Esmeralda (2007): «Retòrica i subgèneres de la poesia de cançoner: lemes, divises i empreses a *El cortesano* de Lluís del Milà (1561)» en Mirrales, Eulàlia y Josep Solervicens (eds.), *El (re)descobrimient de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, pp. 409-429.
- (2015): *Confluència de gèneres a «El Cortesano» de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- SANFILIPPO, Marina (2009): *Perfiles del teatro italiano*, Roma, Aracne.
- SIRERA, Josep Lluís (1984a): «Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 43-60.
- (1984b): «El teatro medieval valenciano», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 87-108.
- (1984c): «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- (1986): «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, v, pp. 247-270.
- (1990): «Diálogos de cancionero y teatralidad», en R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, PUV, pp. 351-363.
- (2008): *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia, PUV.
- SOLERVICENS, Josep (1997): *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicaciones de la Abadia de Montserrat.
- VAREY, John (1992): «Del *Entrames* al *Entremés*», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Institución de cultura Juan Gil Albert - Diputación de Elche, pp. 65-80.
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2006): *El «libro de motes de damas y caballeros» de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc (2011): «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, 66, pp. 61-118. [en línea]: <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/123/124>> [Consulta: 10/09/2018].

Anejo. Transcripción de la *Farsa del Canonge Ester*

Transcribimos en el siguiente anejo el fragmento de la quinta Jornada que pertenece a la *Farsa del Canonge Ester* incluido en *El Cortesano* de Luis Milán, obra publicada en 1561, en Valencia, en casa de Ioan de Arcos. El impreso que se ha utilizado para la transcripción es el que se encuentra en la BNE con la signatura r/1519 y que puede ser consultado y descargado a través de la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170830&page=1>>.

Este mismo impreso es en el que se basa la edición facsimilar que Antoni Tordera y Josep Vicent Escartí hacen del impreso en 2001 (Valencia, Publicaciones de la Universitat de València). Hay localizados hasta otros cinco ejemplares del mismo, catalogados en la ficha bibliográfica de la base de datos «Producción de la Imprenta de Valencia en los siglos XVI-XVII»: <http://parnaseo4.uv.es/fmi/iwp/cgi?db=imprenta%20en%20valencia%20sxvi_Server&-loadframes>.¹

En cuanto a los criterios gráficos y ortográficos que se han seguido para la edición son los siguientes:

- A) Modernización de puntuación, acentuación y uso de las mayúsculas según el uso actual.
- B) Desarrollo de las abreviaturas.
- C) Introducción de determinadas partículas adicionales como *en* para la mejor comprensión del texto. Estas se colocan entre corchetes. En el caso de la adición de grafías como la *h* y la separación de palabras para dotar de mayor coherencia al texto no se encorchetan.
- D) Separación de determinadas palabras mediante el apóstrofe *quel* pasa a *qu'el*, aunque se mantienen las contracciones propias del siglo XVI: *della*. En cambio, se agrupan aquellas que constan de una palabra en la actualidad: *aun que* pasa a *aunque*.
- E) Modificación o mantenimiento de las grafías según el siguiente criterio:
 - I. La *u* y la *v* se transcriben según su valor, vocálico en *u* y consonántico en *v*.
 - La *i* y la *j* se transcriben según su valor, vocálico *i* y consonántico en *j*.
 - La grafías *q* y *x* se conservan en todo caso, no se hará distinción.
 - Mantenimiento de las grafías dobles.
- F) Las intervenciones de los personajes van anteceditas con un guion y espaciadas para facilitar así la lectura y comprensión.
- G) Los elementos paratextuales (indicadores, hojas) se mantienen en el mismo lugar de aparición ya que los indicadores ‘☞’ señalan determinadas sentencias, y las hojas ‘☛’ destacan el personaje que va a intervenir a continuación.
- H) Anotación de la encuadernación que aparece en el manuscrito.

1.– British Museum, sig. 011451, e.51; Sevilla, Colombina 88-1-8; B. Salvá, B. Pascual Gayangos, B. Blas Hernández, B.N.M, Durham, Duke University; Londres British Museum O. 11451, e. 51 (ex libris de Salvá); B.N.M. R-12.933 (Ex libris de Gayangos), R-1.591 (Con variantes); Nueva York, Hispanic Society.

Aquí acaba la Jornada Cuarta y comienza la quinta.

Y dize el Duque:

–Señora, si le paresce, embiemos a las damas y cavalleros, a rogalles que sea el serau y máxcara después de mañana por no poderse hazer más. Y vaya el canónigo Ster de parte de vuestra alteza, y de la mía el Paje del Mal Recaudo, 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 començaré la plática para que riamos.

☞ Dixo la reyna:

–Parésceme también como al canónigo Ster no le parecerá, que siempre dize [que] le hago ir a combidar damas para fiestas que no las querría mandar, por hallar criadas que se desmandan con su giba. Helos aquí a los dos: ☞ (Por su mal vienen los que para bien nunca se hallan). Canónigo diréys de mi parte a las damas que mañana havían de venir a la fiesta, que el Duque mi señor la manda alargar hasta después de mañana por estar ocupado, y que no dexen de acudir por nos hazer plazer.

☞ Respondió el canónigo Ster: ☞

–Senyora, tostemps me posa vostra alteza a les banyes dels bous per a que burlen de la mia gepa. Done-li quitació, puix li han posat nom la gepa Stera mana-festes. Yo yré ab la ballesta parada, puix no faltaran a la mia gepa aljava, virots qu'em tiraran per a tornarlos a tirar.

☞ Dixo el duque: ☞

–Paje del Mal Recaudo, yrás de mi parte a don Luis Milán y a Joan Fernández y a don Diego y a don Francisco a dezilles lo mismo que la reyna mi señora embía a dezir a las damas. Y en quanto has de hazer, ten buen seso.

☞ Respondió el paje: ☞

–Señor, lo uno haré, más el otro, que es tener buen seso, no sé si podré yendo en compañía del canónigo Ster, que para defender su giba, manos y lengua sería menester.

Dixo el canónigo:

–Com se pot comportar açò que la reyna vulla fer corro de bous tot l'any ab mi, embiant-me a combidar dames, que par que siga andador de _{Qv-r} festes? I ara, per millor adobar-ho, lo duch mon senyor fa venir en ma companya aquest tavà del patje, que tostemps me va picant en la gepa, qu'em fa rabejar com a macho de lloguer. ☞ (Renegau de senyors que, per a riure donen ocasió qu'es riguen de sos criats).

El paje le respondiò:

–Vamos señor canónigo y aunque me ha dicho que soy távano de su giba, yo le prometo de no picar esta jornada en ella sino quanto podré para defendella. Y por señal que lo haré, quiero cantar para daros plazer esta canción cathalana:

Bella de vos só enamorós
gibeta mia
tostemps sospir pensant en vós
la nit y [e]l dia.

Dixo el canónigo:

–Puix tu has cantat per a mi, yo vull cantar per a tu:
Tot lo mon m' [e]stà mirant.
com si fos vna doncella
si be'm veu anar galant
lladre só per marauella.

El paje le dixo:

–¿Qué es esso canónigo? ¿Ladrón me dezís? Para esta que yo lo diga a nuestro obispo de Fes, que os escomulgue y no us absuelva hasta que me hayáys restituydo la fama. ¡Irregular tartuga de mugeres! Que por vuestro vezindado siempre les andáys entorno de las haldas, con una guitarra tañendo y cantando este cantar:

Comed de mi tartugado
la de lo verdugado.

El canónigo le dixo:

–Ves-te'n, endimoniat, davant de mi. ¡Per deum verum, per deum viuum! ¡Jesús, Jesús! Desaparegut es. Per cert, ara crech que deu ser lo familiar de l' italià que tenim en casa. Yo em vull donar pressa en lo que tinch de fer, per tornar prest a contar al Duch mon senyor qu'es guarde del Patje del Mal Recaudo y li faça la creu, si li ve dauant, que cert deu ser dimoni, puix amb conjurs me ha desaparegut. A Joan Fernández veig a la finestra de sa casa ab sa muler. Espantat estich. Pau és esta de hostaler cathalà, que mai la fa ab sa muller, sinó quant la vol enganyar.

–A senyor Ioan Fernández! A senyor! Entrat se n'és de la finestra. No m'ha degut conèixer, o no m'ha oÿt que no se'n fóra entrat.

☞ Dixo Joan Fernández: ☞

–Antes de haveros oído, os he huydo y me soy entrado. Subí y guradáos de Maricorta, mi criada, que bien lo havéis menester.

☞ El canónigo dixo: ☞

–Vejam qui és esta Maricorta que si les paraules son tals com lo seu nom, cerca qui [et] parle. Ah, senyora Maricorta? Estam segurs? Fora d'aquí! fora d'aquí! Quin diable de goça és esta que m'ha esquexada la clocha?

☞ Salió riendo Joan Fernández y dixo: ☞

–¡Hexe d'ahí, hexe d'ahí, Maricorta! Diablo haya parte en el caçador y en ti, que no te tiene atada, estando parida. Perdona, señor canónigo, que pensava que le queríades hurtar sus hijos, que dicho le han que soys hurtaperrillos.

☞ Respondió muy enojado el canónigo:

–Hàbit de sent Pere! Açò és la Maricorta, criada vostra? D’èsta manera feu lo graciós? Altres gràcies pensava que teníeu millors en vostra casa. Per açò us ha posat nom vostra muller Encasamalo.

☞ Dixo la señora doña Hiéronyma: ☞

–Par-vos que tinch raó, senyor canonge? Qui ha de comportar estes fredors, fer soltar la goça parida per a que esquexe cloches? Puix haueu fet lo graciós, donau-li’n una nova.

☞ Dixo Joan Fernández: ☞

–Ya sin esto se le devía, por un recaudo que llevó de parte mía donde él sabe. Y porque se la tengo aparejada nueva, le [he] hecho rasgar a Maricorta essa vieja que trae. Que assí como puse nombre proprio al Paje del Mal Recaudo por los malos recaudos que me traía, assí por los buenos que vuessa reuerencia me trae, le quiero dezir de aquí [en] adelante el Canónigo del Bueno Recaudo.

☞ El canónigo respondió: ☞

–Vos per altre [em] preniu. No us burleu ab mi de tal manera, que per a respondre a mots que fan alcavot al motejat, abat y ballester só. Que en ma terra un temps no em deyen mossén Ster sino mossén Ballester, que esta gepa que tinch, no es sino aljava de passadors per a passar a podadors d’aquest món en l’altre.

☞ Dixo la señora doña Hiéronyma: ☞

–Riñen las comadres y dízense las verdades. Oh com he pres plaer, de haver sabut que lo canonge Ster no és alcavot en les obres, sinó en les paraules! Perquè los alcavots de paraules, tots parlen com alcauotes. Cert yo hi peccava. Perdone, senyor canonge que per tal lo tenia.

☞ Respondió el canónigo: ☞

–Cercau qui us perdone per a una sou los dos que yo me’n vaig dient: Quos diabolus conjungit homo non separet. Lo recaudo que portava me’n tornava a casa y es que la reyna y lo duch, mos senyors, han allargat la festa per a despús-demà. Preguen-vos que no hi falteu. Y que porteu millors mots que a mi me haveu donat.

–Ab por vaig a casa de don Diego, que per troneres tiren los mots les mocés, que tostempes estan en aguayt com a gent qués recela. Ja só prop la casa, senyalar-la vull, ans que entre en ella.

–Ah de casa! Ah de casa!

☞ Respondió Marimancha criada: ☞

–¿Ha de caso? ¿Ha de caso? ¿Para que cruzáys la casa? Guardad, no os crucen la cara. Si ya no lo hazéys por entrar el diablo en ella, que sois vos.

☞ El canónigo dixo: ☞

–Que tanta por teniu a la creu? Per ventura han vos tret ab ella al cadafal?

☞ Dixo Marimancha: ☞

–Rabo rastrando heme aquí que no traigo san Benito. Mas porque veo, san maldito, que soys vos, yo haré la señal de la cruz, que pienso que huyréys como a diablo, pues lo parecéys.

☞ Dixo el canónigo: ☞

–Ah senyor Don Diego? Sou en casa? Sou en casa? Par que no hi haja amo en ella, segons los criats fan a son plaer.

☞ Respondió don Diego y dixo: ☞

–¿Qué es esto señor canónigo Ster? ¿A qué viene vuessa merced y con quién está enojado?

☞ Respondió el canónigo: ☞

–Senyor don Diego, vaig y vinch y vinch y vaig, y res no fas.²

☞ Don Diego le respondió: ☞

–Señor canónigo, yo no entiendo esse lenguaje. Bolvé a decirme por lo que venís y declaradlo mejor, que se dexen entender.

☞ Salió Martineta, criada de casa y dixo: ☞

–Senyor, yo declararé lo que vol dir: Vaig burlant y vinch fredas y res no fas.

☞ El canónigo se santiguó y dixo: ☞

–No més! No més! Yo só nat en mala planeta, fins a Martineta burla de mi. Yo em despediré de la reina y del duch, si més tinch de anar per cases de orats, combidant a festes que tan mal profit me fan. Y vos senyor don Diego, enfrenau estes gates de vostra casa que arrapen la cara, si no vindrem a creure que elles vos tenen enfrenat. Lo que yo us digui que no volgués entendre, es açò: Que vaig y vinch combidant a festes y vinch y vaig a mon desgrat y res no fas a mon plaer. Lo duch vos fa saber que allargat la festa per a despúdemà si hi voldreu ser. Si no a Déu siau, que bé ens veurem.

–Per l'hàbit de sent Pere, que si en casa de don Francisco me parlen de tal manera les criades yo els reganyaré les dents. Ja veig una delles a la porta, ab una mona, que està quocant y reganyant les dents. Y si ab mi les ha, yo só de bodes.

–Un patje veig a la finestra, que hi prenc plaer. Hola, hola patje, com te dius? No respons? És ton amo en casa, Malfaràs?

☞ Dixo el Paje: ☞

–Mossén Tartugo o Tartuga, ¿Quién os ha dicho que a mí me dizen Malfaràs? Pues venís tan bien hablado como mal carado y peor dispuesto, a pedir de mi amo, preguntadlo a la mona, pues tenéis cara de mono; ¡Quócalo, mona! ¡Quócalo, mona!

2.– Recuerda esta estructura a una adivinanza valenciana: «Salto, baixo, vaig i vinc, / salto i corro sens parar, / tothom qui m'estima em pega / i el qui em pega es qui em fa mal.»

☞ Respondió el canónigo: ☞

–Rapaz, Avallau aquí, que yo us mostraré com haveu de parlar. Y puix per vostres tacanyeries la mona me ha esquexat la clocha. Si vostre amo no la'm paga yo sé lo que faré. Senyor don Francisco, mirau quines bondats se fan en vostra casa, venint de part del duch a fer-vos saber que ha allargat la festa per a despús-demà. Que demanant aquest patge vostre si estaveu en casa, la resposta que m'ha donat és que ha embregat la mona ab mi y m'ha esquexat la clocha.

☞ Dixo don Francisco: ☞

–Señor canónigo, no tome enojo que al paje yo le haré dar dozientos açotes y mañana yo os pagaré la loba para que os hagáys otra nueva. Y podréis hazer paz con la mona porque es muy aparentada en esta tierra, con muchos monos que hay. Y por quitar mal, ya que no tenéys verguença, será bien que seáys amigos vos y ella.

☞ Dixo el canónigo: ☞

–Algun dia tindran fi estes fredors y si lo duch no hu remedia yo hi posaré remei ab uns quants delats del camp de Tarragona, parents meus. Y no passarà així com penseu, que dret me'n vaig al duch. Señor yo em vinch a despedir de vostra excel·lència si no em llevau lo càrrech de combida festes. Y lo demás qu'em resta a dir sobre açò, serà contar les burles que m'han fet los criats d'estos cortesans, dauant 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 es).

☞ Dixo el duque: ☞

–Canónigo, descansad, que yo haré con la reyna que no tengáis más esse officio, sino guardadamas o guardapolvo.

☞ Dixo el canónigo: ☞

–Yo no hu dich, que lo primer que burla de mi es vostra excel·lència! Guardadames me ha fet, com si fos mol·le de sastre y guardapolvo per a qués seguen sobre mi. Yo me'n vaig a clamar a la reyna y serà eixir del foch y donar en les brases.

☞ La reyna le dixo: ☞

–¿Qués esto canónigo Ster? Por mi vida que ^{R-r} no estéis enojado, si no haceros he cantar: ¿Quién os ha mal enojado mi buen amor? ¿Quién os ha mal enojado? Yo, que devia enojarme con vos por hauerme hecho brasas de fuego, no lo estoy ¿Y vos enojáysos? El ratón caça el gato, pues vos soys el uno, y el otro el duque, mi señor.

☞ Dixo el duque: ☞

–Canónigo, desenojaos pues también hay para mí de las burles de la reyna, mi señora, como para vos. Que a mí me ha hecho gato y a vos ratón. Y si lo dize por lo que vos sabéys, adivinado ha.

☞ El canónigo respondió: ☞

– Señor, yo vull parlar clar perquè nom tinga per alcavot la reyna, ma senyora. Que si a vostra excel·lència diu gat per ser caçador de ses criades, yo no só rata que les rosegue de alcavoterías. Yo me'n vaig a reposar, que si fora de casa me han verguejat, ací me han espalmat, que no m' ha restat pèl en la roba.

☞ Dixo la reyna: ☞

– Canónigo, quedemos en paz, que no nos faltará pelo en la ropa. Y hazé que no le tengáis en la lengua para burlar de los cavalleros que dezís que os han enojado por las casas que havéys ido. Y si les ganáys en las burlas, yo os daré un vestido muy de veras. Y será una lobera y cuera de martas y calças de grana y chapeu de terciopelo carmesí con pluma y medalla y mote que dirá: Soy canónigo d'amor por una Hiéronyma que muerto me ha.

☞ El canónigo respondió: ☞

– Bese les mans de vostra alteza. Ab ninguna cosa me podía desenujar sino ab la dama que ha nomenat: ☞ (Que l'amor ab lo que enuja, desenuja).

☞ Dixo el duque: ☞

– Canónigo, espavilar os quiero, que gran pávilo tenéys, de muy encendido de amor.

☞ Respondió el canónigo: ☞

– Senyor per a demà serà millor; y anem a dormir, que hora és.

