

CONSTRUCCIÓN DE UN CANCIONERO Y ROMANCERO EFÍMERO EN LA CORTE DEL III
DUQUE DE CALABRIA

*Ignacio López F. Alemany**

LA CORTE DE DON FERNANDO DE ARAGÓN Y GERMANA DE FOIX

El tercero de los que ostentaron el título perteneciente al ducado de Calabria fue don Fernando de Aragón. La vida de este noble de origen italiano está marcada por una irregular fortuna que, de igual forma que le retuvo durante once años preso en el castillo de Játiva por orden de Fernando el Católico, le regaló posteriormente una corte cuajada de esplendidez literaria y musical. Gracias a su leal comportamiento con la corona durante la revuelta de las germanías, fue indultado de su pena de privación de libertad por el emperador Carlos I.

Al poco de este suceso, casaría —a instancias del trono español— con Germana de Foix que, aunque viuda del rey que le encarceló y también del duque de Brandemburgo, tenía la misma edad que su tercer marido.

A don Fernando de Aragón se le entregó junto con la mano de Germana la guarda del virreinato de Valencia y conservó el trato de excelencia que correspondía a su condición y matrimonio. Sus cometidos eran de escasa importancia política debido a la fuerte centralización de la monarquía hispánica de la época, lo que causó que el palacio de residencia de ambos fuera fundamentalmente un ambiente propicio para toda manifestación del ocio cortesano.

Así pues, y como la reina viuda, además, no había aún tenido oportunidad de vivir los esplendores palaciegos, ya que su gran diferencia de edad con el Rey Católico, junto con la poca afición de éste, y los escasos meses que disfrutó de su marido en dos años que duró su segundo matrimonio con el duque de Brandemburgo no le posibilitaron gozar mucho de los placeres cortesanos¹. Todo esto hizo que la recién estrenada libertad del duque junto a la alegría y juventud no gozada en la envejecida corte de Fernando el Católico, sino tan sólo durante los viajes en los que el matrimonio se desplazaba a Italia,² construyeran una peculiar corte de gusto italianizante y pálido reflejo de la napolitana que sostuvo Alfonso V.³

* C/ Villa de Marín, 14, 1ª dcha. 28029 Madrid. España. <lopal@ctv.es>.

¹ El rey Fernando de Aragón nunca llegó a querer a Germana de Foix como a su primera esposa y la relación fue algo distante entre ambos. El duque de Brandemburgo, por su parte, marchó pronto de viaje tras su matrimonio con Germana, muriendo en uno de sus viajes. Esta apreciación tan extendida históricamente, puede, a su vez, comprobarse en el reciente y riguroso estudio de E. Belenguer, *Fernando el Católico*, Barcelona, Península, 1999, pp. 305-308.

² Luis Querol Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Madrid, Tesis doctoral de la Univ. Central, 1931, p. 75

³ Josep Romeu Figueras: "La literatura valenciana en *El cortesano* de Luis Milán", *Revista Valenciana de Filología* (1951), p. 317, y también, Dinko Fabris, "El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época

La corte de este duque de Calabria pronto adquirió merecida fama como gran espacio de diversión y de mecenazgo de las artes literarias y musicales. De ella formaron destacada parte el músico Luis Milán y los escritores Joan Fernandez de Heredia y Francisco Fenollet, además de Mateo Flecha el Viejo etc.

Los músicos, compositores y cantores, cuya situación por aquella época era bastante irregular, encontraron un sueldo adecuado a sus pretensiones en la casa del duque don Fernando de Aragón,⁴ el cual es el único que se salva de las quejas que formula el personaje Música de la ensalada *La viuda* del “viejo” Flecha, a causa de la pobre acogida de las artes en este tiempo de decadencia del mecenazgo de las casas nobiliarias:

¿Qué fue del papa León?
Los reyes y los señores
¿do se fueron?
¿Qué fué de aquel gualardón,
las mercedes que a cantores
se hizieron?
Rey Fernando, mayorazgo
de toda nuestra esperanza,
¿tus favores a dó están?
Tu, turutú, turutú.
¡Oh duque del Infantazgo,
que fuiste la mejor lança
qu'en Francia comía pan!
Tu, turutú, turutú.
— ¡Qué marido perdí, mezquina,
qué marido y qué afanador!
— Arçobispo de Toledo,
óygovos y non vos veo.
El de Fonseca sería,
qu'en música se perdía
por tomalla y por dexalla.
Agora que la quería,
se murió en esta batalla.
Tu, turutú, turutú.
El duque de Calabria es
con quien no á avido revés:
es su amiga muy amada.
Biuda enamorada,
gentil amigo tenéis:
¡por Dios no lo maltratéis!⁵

de Fernando el Católico” ponencia del VII Encuentro de Música Ibérica, 1993 en *Nassarre*, IX-2 (1993), pp. 53-93.

⁴ José Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala”, *Anuario Musical*, núm XIII (1958), p. 27.

⁵ Mateo Flecha el Viejo, *Las ensaladas*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, 1954.

A este elogiado mecenazgo, acompañaron el lujo en el mobiliario, en el vestir y en las fiestas que caracterizaban la vida cortesana que tenía lugar en un palacio Real de Valencia que, si bien no dotado de excesivas rentas, tenía la necesidad de competir con las aristocracias locales. Gran parte de los bienes muebles, así como un clavicémbalo e infinidad de elementos decorativos de los que se encontraban en el palacio valenciano y en el de Liria pertenecían la reina Germana, según se observa en el inventario de los bienes de la reina realizados a su fallecimiento en 1536,⁶ mientras que la renta particular del duque no parece que fuera correspondiente a los gastos de su corte, aunque era poseedor de una muy importante biblioteca.⁷

La ortodoxia religiosa, el apoyo del virreinato a los primeros jesuitas, el gusto por la vida ligera y alegre, la educación en los principios del Renacimiento italiano de ambos y el mecenazgo en lo que a música y literatura se refiere hicieron de esta corte una de las más particulares y envidiadas de la época.⁸

El cortesano de Luis Milán es un documento excelente para conocer el ambiente de las fiestas, saraos, cacerías, juegos, farsas y banquetes que se celebraron entre aquellos privilegiados muros y jardines del palacio de Liria muy probablemente durante el mes de octubre de 1535, cuando el ducado estaba en su mayor esplendor.⁹ Por estos motivos, podremos observar la mejor aproximación al ideal de "Corte" perseguido por Germana y Fernando.

A pesar de la artificiosidad de algunos de los diálogos, en general la frescura y agilidad son las notas dominantes de los textos que allí se recogen. Serán por esto aquellas páginas las que utilicemos como guía para estudiar la literatura efímera construida en la casa de don Fernando de Aragón a partir de las músicas y poesías populares.

⁶ Arch. Hist. Nac. Madrid, Mss. 526-b, Sec. Clero secular y regular, tomado de Luis Querol Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, cit., pp. 189-259.

⁷ Cfr. *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1992, facsímil de la edición impresa en Madrid por Aribau en el año 1875.

⁸ Obvio, por no ser el propósito de estas líneas una farragosa explicación de lo resumido en este breve párrafo. No obstante, para el erudito, o el curioso, recomiendo la lectura de Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, en lo que se refiere al maestro Sabater (sacerdote de gran relevancia en la corte del duque y famoso predicador valenciano, protector de los jesuitas) y Vicente Castañeda, "Don Fernando de Aragón, duque de Calabria", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XV (1911), además de la ya mencionada tesis doctoral de Luis Querol Roso.

⁹ Sobre este dato no existe documentación cierta. Recogemos una posibilidad apuntada casi intuitivamente por Henri Mérimée, *L'Art dramatique a Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle*, Paris, Faculté des Lettres de Toulouse, 1913, p. 89. A pesar de suscribir dicha teoría, estoy convencido de que sin embargo debió de ser retocado en fecha cercana a su publicación por algunas referencias que en el texto se hacen a Lope de Rueda y a la que fuera esposa del duque a la muerte de la reina Germana, doña Mencía Mendoza. Algunos autores, sin embargo, han supuesto que fuera en 1538, fecha que descartamos por estar muerta la reina Germana de Foix desde 1536, Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 379-380) afirma sin aportar pruebas que el *Cortesano* sería anterior al *Libro del maestro de vihuela* cuya primera edición es de 1535. Esta confusión del romanista se debe a que tan sólo conocía la edición del *Maestro* perteneciente a 1536.

ENTRADA DE LA POESÍA POPULAR EN LAS CORTES RENACENTISTAS

Hace ya bastantes años, Margit Frenk comenzó a reivindicar el postulado de que “adoptar es adaptar” aplicado a la revalorización que de la poesía y la música popular se realiza en las cortes europeas del Renacimiento. Quiso decir con esto que en los juegos galantes y recitaciones poéticas en el interior de los palacios, nuestros prohombres o artistas recreaban la composición recibida de la tradición rústica acomodándola a su nuevo escenario.

Habría que añadir a esto que, si bien en algunos casos esas modificaciones cultas perdurarán hasta nuestros días constituyendo una nueva rama de pervivencia de estos cantares en otros, —los más no obstante— puesto que la propia re-creación estará teñida de un carácter *efímero* destinado al consumo interno de aquel palacio en un momento muy determinado, se perderán para siempre ahogadas entre las carcajadas de los presentes en aquellas cortesanas reuniones.

Los juegos de motes suponen quizá una de las expresiones paradigmáticas de estas formas de *literatura efímera cortesana* en la que habría de primar el ingenio rápido y eficaz en las réplicas,¹⁰ de las cuales el *Libro de motes* que Luis Milán hiciera imprimir en 1535 no sería sino *manual* de uso cortesano para “aprender” a jugar a motes, como bien explica en el prólogo el propio autor.

Aunque con frecuencia el juego no se desarrollase tan *ordenadamente* como pretende el valenciano en su libro, sino que las intervenciones eran más ceñidas a la circunstancia en la cual se comenzaban a *esgrimir los motes*, tal y como se nos muestra más vivamente en el propio *Cortesano*, como juego galante podía iniciarse del modo señalado en el libro de 1535:

Teniendo un caballero el libro entre sus manos cerrado, suplicará á una dama que le abra, y abierto que le haya, hallarán una dama y un caballero pintados cada uno con un mote delante de sí. El de la dama será para mandar al caballero, el cual ha de ser muy obediente, pues por la obediencia que ha de tener en hacer lo que le mandará la dama, tiene mote á su propósito en el libro; [...] Después otro caballero y otra dama harán lo mismo que los primeros han hecho [...] hasta que las damas manden cesar el juego.¹¹

El mote, en su utilización más circunstancial y cercana al juego de improvisación, lo observamos en mayor medida en las presentaciones del

¹⁰ Josep Lluís Sirera, “Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento”, *Edad de Oro*, 1986, p. 260. Pueden consultarse también, para mayor amplitud del asunto, Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, vol. 1, Madrid, Anejo del Boletín de la R.A.E., 1959, p. 163, y, para su contexto europeo, Carlos José Sánchez Hernández, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado y Cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, p. 63.

¹¹ Cfr. *Libro del juego de motes*, dentro del volumen de *El cortesano*, Madrid, Biblioteca de Libros Raros y Curiosos, 1874, p. 477.

palacio liriano hechas por Luis Milán. Es de suponer, además, que sería esta segunda modalidad, la circunstancial y anecdótica la que —por su propia constitución— más se extendiera dentro de los propios salones palaciegos, dado su carácter de lúdica improvisación.

Hizo también notar sabiamente la doctora Frenk que "los cortesanos de fines del XV y comienzos del XVI gustaban de los romances y villancicos sobre todo en cuanto canciones, y no por su poesía, que para ellos no lo era".¹² Estas apreciaciones poéticas de los cortesanos españoles que armonizaron nuestros primeros cancioneros necesitan, no obstante, de una precisión mayor.

Efectivamente, nuestros primeros músicos cancioneriles *utilizan* la lírica tradicional para realizar posteriormente una arquitectura musical de mayor complejidad que el texto. Sin embargo, como ya notara Higinio Anglés en su edición del *Cancionero Musical de Palacio*, y Menéndez Pidal en su estudio *Romancero Hispánico*, tanto los musicadores como los intérpretes habitualmente se doblegaron "al señorío de la letra" la cual, no sólo en el siglo XVI, sino también en el XV, se entendió como rectora de la expresividad musical.¹³

En realidad, la idealización de la vida campesina frente a la cortesana —llena de intrigas palaciegas y deslealtades—¹⁴ desarrollada durante el siglo XVI se unió con otros factores de índole más artística que hicieron que poco a poco la poesía y la música popular fueran abriéndose un hueco dentro de los palacios nobiliarios como artificial recuperación de una pureza "supuesta" de aquellas composiciones de tipo tradicional.¹⁵

Esa misma falsa impresión antes dicha de "naturalidad" de los romances, refranes y lírica tradicional que se recibió en los salones renacentistas de la península es la que ha ocasionado la carencia moderna de verdaderos exámenes sistemáticos de las peculiaridades de estas formas poéticas y verdaderamente complejas.¹⁶

Pero estas circunstancias de idealización, en las que apenas nos podemos detener ahora, contrariamente a la opinión de la profesora Margit Frenk,¹⁷ no constituyen argumentación suficiente para explicar el auge de la

¹² Margit Frenk Alatorre, "Dignificación de la lírica popular en los Siglos de Oro", *Anuario de las Letras*, 162, p. 30.

¹³ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, cit., vol. 1, p. 378.

¹⁴ Véanse las denuncias de Pío II, *De miseri cortesanis*; Joan de Lucena, *Diálogo de la Vida Beata*; Alfonso Valdés, *Alabanza de aldea y menosprecio de corte*; Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*...

¹⁵ Emilio Casares Rodicio, "Concepto y función de la música en el Renacimiento" en *La Música del Renacimiento*, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, Serie C, 1975, p. 15.

¹⁶ Léanse atentamente: Adolfo Bonilla Sanmartín, *Las Bacantes o el origen del teatro*, Madrid, Librería Editorial Rivadeneyra, 1921, p. 151, María A. Ester-Sala, "El mecenazgo de la nobleza en la música del siglo XVI", *Nassarre* núm. IV (1986) p. 45, y Diego Catalán, *Arte poética del Romancero Oral*, vol. 2, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1998, p. 148.

¹⁷ Margit Frenk Alatorre: "Dignificación de la lírica popular en los Siglos de Oro", cit., pp. 27-28; también de esta misma autora se encuentran afirmaciones en esta línea en *Cancionero de Romances Viejos*, México, Dirección General de Publicaciones, 1972, y *Corpus de la lírica tradicional hispánica*, Madrid, Castalia, 1990.

literatura popular, bucólica y pastoril de aquellos años, ya que la motivación expuesta parece ser tan sólo de índole social y, por tanto, insuficiente para una investigación literaria.

La afición del hombre renacentista por la música y lírica popular no puede encontrar su basa en una platonización social del pastor y el hombre de campo sino que tal vez debamos de buscarla —con Romeu Figueras— en conjunción con tres factores, a saber: “una voluntad de arte no desprovista de intereses lingüísticos y filológicos, la afirmación de la personalidad nacional y el carácter tradicional —más o menos intenso, más o menos sentido— en cada una de las literaturas románicas”.¹⁸ Estrechamente ligado a estas tres coordenadas presentadas por el eminente musicólogo y a la propuesta de la excelente folklorista, considero necesario situar el afán lúdico de nuestras cortes renacentistas en los términos que señalase Huizinga en su *Homo ludens*.

Así, los condicionamientos sociales de los que nos habla Margit Frenk — como los de Romeu Figueras— pueden actuar como activadores literarios, pero nunca como “premisa mayor” del tan particular silogismo de la historia literaria.

No deja de ser chocante, a este respecto que, de entre toda la península, cubierta de brotes popularizantes, destaquen fundamentalmente dos lugares: Portugal y Valencia que coinciden en ser dos regiones periféricas y bilingües en su cultura¹⁹. Exactamente este mismo sobresalto se encuentra en la lírica tradicional y en el romancero dentro de su uso musical y cortesano entre las paredes del palacio del duque de Calabria, según podemos deducir de los numerosos testimonios que conservamos en *El cortesano* de Luis Milán, en la *Obra poética* de Joan Fernández de Heredia o en las ensaladas de Mateo Flecha.

POESÍA EFÍMERA DE TIPO TRADICIONAL EN LA CORTE DE FERNANDO DE ARAGÓN

El libro que lleva por nombre *El cortesano* y que hiciera imprimir Luis Milán en 1561 describe con brillante certeza el ambiente de la corte cuyo centro era don Fernando de Aragón y doña Germana de Foix durante unas jornadas festivas del año 1535.

Abocetado al menos durante el propio desarrollo de los acontecimientos, presenta momentos de una inmediatez casi dramática de los hechos, gracias a los numerosos rasgos de oralidad derivados de las intervenciones de los personajes que nos permiten espigar copioso fruto de nuestra producción lírica popular y romancística.²⁰

¹⁸ José Romeu Figueras, “La poesía popular en los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI”, *Anuario Musical*, núm IV (1949), p. 58.

¹⁹ Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura*, México, Colegio de México, 1971, p. 24

²⁰ Aunque efectivamente puede deducirse su pronta escritura, es indudable que ésta debió de ser retocada poco antes de su entrega a la imprenta, como indefectiblemente se desprende de las alusiones a Lope de Rueda que hacen los personajes en *El cortesano* (ed. de 1874, pp. 45 y 64).

A lo largo de toda la ficción narrativa construida por Milán encontramos alusiones casi continuas a la producción poética popular; de entre todas ellas utilizaremos cuarenta y tres que hemos considerado las más atractivas y evidentes para nuestro estudio.²¹ A través de ellas procuraremos investigar el uso cortesano (no solamente el culto) que de esas formas se hacían para su re-creación efímera dentro del palacio de don Fernando de Aragón.

A tal efecto establecemos una distinción metodológica en tres grupos: 1) las dichas por Luis Milán;²² 2) pronunciadas por Joan Fernández de Heredia²³ y 3) recitadas por el resto de los personajes,²⁴ aunque realizaremos un desarrollo integrador de todos ellos. Justificamos tal división en la concepción marcadamente bipolar que posee el diálogo escrito por Luis Milán, y en la obra poética de Heredia, en las que ambos — Luis y Joan— se presentan casi como rivales antagónicos realizando el resto de los personajes un papel básicamente de refuerzo de la postura de uno u otro.

Luis Milán es notablemente el que en más ocasiones aparece en nuestra clasificación, con una gran diferencia respecto de don Joan. Naturalmente esto se debe al protagonismo que ejerce el propio autor en su obra y su intención de mostrarse como modelo dentro de una corte que — como él ha explicado en su carta preliminar a Felipe II— considera ejemplar. Hemos por tanto deducir de esto que la manipulación circunstancial de la literatura popular (al menos según los modos que más adelante veremos de don Luis) era una de las características de todo buen hombre de palacio.

Por otra parte, el uso que de la literatura popular hace nuestro escritor está muy en consonancia con el modelo renacentista que hemos indicado más arriba de entrada de este tipo de poesía en los palacios del quinientos; en unas ocasiones para fomar parte integrante de una dramatización literaria, como es el caso de

Yéndome y viniendo
me fui enamorando:
una vex riendo
y otra vez llorando.
(p. 175)

que encontramos en esta ocasión en la farsa de las galeras, pero que se recoge también en el sexto lugar del *Cancionero de Uppsala*, o en el caso de

²¹ Las cuarenta y tres referencias aludidas pueden encontrarse en la edición del *Cortesano* de Luis Milán publicada en 1874 en la Biblioteca de Libros Raros y Curiosos, pp. 24, 33 (dos), 36, 53, 65, 76, 92, 114, 115 (dos), 118 (dos), 119 (dos), 120, 123- 127, 128, 143 (dos), 148, 155, 175, 182, 183 (dos), 207 (dos), 209, 220, 253 (dos), 260, 264, 279, 335, 336, 343, 361, 386, 393, 405, 454.

²² Luis Milán, *op. cit.*, pp. 115, 118, 120, 123- 127, 128, 143 (dos), 175, 182 (dos), 183, 220 (dos), 264, 343, 386 y 405.

²³ Luis Milán, *op. cit.*, pp. 33, 65, 115, 183 y 260.

²⁴ Luis Milán, *op. cit.*, pp. 24, 33, 36, 53, 76, 114, 115, 118, 119, 207, 209, 253, 279, 336 y 361,

los versos “Si amores me han de matar/ agora tienen lugar” (p. 118), que pueden leerse de igual forma en el número 51 del mismo cancionero.

Caso similar será la variación realizada por los cantores del duque sobre el villancico número veintidós de Juan Vásques como colofón de una magnífica colación en el “Toma vivo te lo do”²⁵.

Para dos de gran primor,
Joan Fernández, cantad vos,
de las dos hermanas dos,
a mí mátame la mayor.
(p. 405)

Es decir, en ambos casos nos enfrentamos a un contexto marcadamente musical y, además, próximo a una utilización dentro de la literatura culta al modo de Gil Vicente cuya obra (y probablemente también personalmente durante su estancia en Portugal) conocía muy bien nuestro autor; según muestra

Engañado andais en trajos,
mi buen amigo,
no digais que n’os lo digo.
(p. 264)

compuesto, sin lugar a duda, sobre los versos “Enganado andais, amigo,/ conmigo;/ dias há que vo-lo digo” de las *Cortes de Júpiter* del autor portugués.

En otra ocasión, la lírica popular aflora durante una lectura dramática en alta voz realizada en el transcurso de una de aquellas veladas

Aguas de la mar
miedo he
que en vosotros moriré.
(p. 220)

Estos usos presentados son, en efecto, los más habituales que de la lírica popular realiza el cortesano renacentista: muy ceñido a una utilización musical de los textos o, en cualquier caso “redimidos” por otras formas de entender la literatura más asentadas en la tradición culta de los palacios españoles como puedan ser las representaciones dramáticas, la lectura en común, o la apoyatura italianizante del juego “Toma vivo te lo do”.

Por el contrario, el romancero no es para Milán tan sólo un espacio para lo “literario”, sino también una eficaz herramienta para defender los valores patrios y, en ocasiones, blandida con un espíritu político casi propagandista. De tal forma es así que, contra la francofilia que parece entenderse de unas palabras de don Diego acerca de la postura francesa sobre la batalla de Roncesvalles, recita:

²⁵ También Milán aprovechará en este mismo libro el villancico 41 de la *Recopilación II* del propio Juan Vásquez.

Mala la vistes, franceses,
la caza de Roncesvalles,
que salida fue de Francia
para alzaros con España.
Cuando don Alonso el Casto
llamó al emperador Carlo
para conquistar los moros
de Castilla cativada,
prometiéndole su reino
si hacia esta jornada,
y españoles no quisieron
mostrar gente acobardada,
que el gran león español
Bravo Bernaldo de Carpio,
fue muy valerosa lanza
y un gran cortador de espada.
Salió con sus españoles
defendiendo vuestra entrada
en la muy cruel batalla
de Roncesvalles nombrada.
Don Carlo perdió la honra,
murieron los doce Pares
porque fuera tiranía
Francia reinar en España.

(p. 128)

El romance parece querer consignar como verdad histórica su contenido. En este caso interesa el detalle textual, más que el propiamente musical. En los anteriores ejemplos, pertenecientes todos ellos a la lírica de tipo tradicional, encontramos una importancia musical que no se haya en el romance. Mientras los villancicos de Juan Vasques o el "Toma vivo te lo do" recogen tablaturas de cierta polifonía y de una mayor ornamentación armónica, el canto romancístico se dirige hacia el propio desarrollo literario tratándose de un elemento accesorio y, en muchas ocasiones, hasta rutinario.

Lo que Luis Milán quiere hacer en esta ocasión no es ya lucir su habilidad instrumentística, ni participar del ambiente lúdico de otras ocasiones, sino que su afirmación es: "Agora quiero cantar en este romance una gran verdad española contra una error francesa que defiende don Diego por tener mal francés" (p. 128).

Además del juego dialógico-satírico, es necesario destacar la utilización del romance como depositario de "grandes verdades". Tal y como escribió Frenk Alatorre —y reproducimos arriba— la confianza en una supuesta pureza y ausencia de maldad del pueblo llano será la que garantice —a los ojos de Milán— la verdad de aquellas palabras.

Sin embargo, y como la prioridad cortesana en un palacio como el de don Fernando de Aragón es, fundamentalmente, la de ser compañía

agradable, el romance no tiene habitualmente estos tintes graves de reivindicación política, sino que las más de las veces su utilización reiverte en el ocio palatino y en sensacional manifestación de rapidez mental.

Para una de tales ocasiones, Luis Milán, al finalizar una *máxcara*, realiza un montaje en el cual “representaron a Syringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos, que cantaron los romances que oireis, y el primero es el del rey Príamo de Troya” en el que mientras se cantan extensos romances dotados de un acompañamiento musical también bastante parco, se desarrolla una escenificación de los sucesos que los músicos cantan.²⁶

Por último, los romances más conocidos son empleados por todos los miembros de la corte, y muy especialmente por Milán, en el transcurso de la propia dinámica del diálogo realizando sobre ellos numerosas variaciones con el fin de usarlos a manera de motes, o simplemente para poder naturalmente reproducirlos durante la conversación.

De otra parte, el canto de romances sería una actividad típicamente cortesana gracias a la cual se lograría favor de las damas aprovechando el momento privilegiado de la ejecución musical. En el caso particular del romance “Durandarte, Durandarte/ buen caballero probado” en que Diego Ladrón (de parte de las damas) le pide a Milán que cante, no tendrían singular importancia los propios versos cantados —ya que eran conocidos por todos y cualquiera podría recitarlos— sino la pericia musical del actor. Lo que se le pide, por consiguiente, a Luis Milán es “que si gana os toma de tañer y cantalle, aquí tengo una muy buena vihuela y damas que os escucharán, que están en visita con doña María mi mujer”.²⁷

El *status* privilegiado del intérprete queda sin ninguna duda cuando un paje se atreve a decir a nuestro músico valenciano: “mi señora y señoras que arriba están, mueren de deseo de veros y oiros, y dicen que si vuestra merced tiene el mismo deseo podréis cantar: *Nunca fuera caballero/ de damas tan bien querido*”.²⁸

Como añadido a la corroboración de lo expuesto, encontramos que tal utilización de este romance de Lanzarote implicaría, no sólo un conocimiento de tal composición por parte de las damas, el paje y Luis Milán sino, también, una práctica más o menos extendida del uso lúdico de la variación sobre los versos tradicionales más conocidos.

Milán tras el requerimiento de las damas se decide a cantar, no ya el propio romance indicado por el paje, sino la glosa que del romance de Belerma y Durandarte tenía hecha.²⁹ Hemos de pensar no que esto supusiera una desobediencia, sino que casi con toda probabilidad la propia petición del romance no se refiriera a otra cosa que a la propia glosa culta.

²⁶ Luis Milán, *op. cit.*, pp. 435-446

²⁷ Luis Milán, *op. cit.*, pp. 115

²⁸ Luis Milán, *op. cit.*, p. 118

²⁹ Para la lectura de la glosa, consultar pp. 123-127 del libro de Luis Milán.

Así lo entendemos nosotros —y no sólo para este caso concreto, sino como interpretación extensible a muchos otros textos de semejantes características— pues además no encontramos entre todas las páginas del libro romances tradicionales (a no ser el señalado de intención política) que no hayan sido glosados o manipulados con intención satírica o de mote en un claro juego cortesano del que tenemos abundantes testimonios.

Son especialmente abundantes, cuanto más conocidos eran en el interior de la corte, ya que se facilitaba así su función lúdica y satírica, como en los versos

Fuente fría, fuente fría,
fuente fría sois, señor;
pues atravesáis con hombres
donde hay damas de primor
(p. 155)

que responde Joan Fernández a la frialdad en el trato con las mujeres de don Diego Ladron;³⁰ o la brillante variación del romance de *Durandarte* recitada por el propio don Diego contra don Joan:

Joan, arte, Joan, arte,
buen caballero probado
acordarte se debería
d'aquel buen tiempo pasado.
(p. 336)

Sin embargo, el paradigma de ese carácter lúdico e improvisatorio de los romances en la corte son los que a la manera de mote se lanzan en un alarde de ingenio don Joan Fernández y Luis Milán. De tal forma que, a la acusación del primero

Más pesar he de vos, Conde,
pues no sois de envidiar
en armar las cortesanas
damas para farsear
(p. 183),

don Luis Milán espeta con lo que él mismo denomina un "contra romance":

Siempre os vi señor don Juan,
armado de cortesanas
contra damas muy galanas
por ser muy bajo galán
(p. 183),

³⁰ No quiso recoger Lorenzo Fernández este poema en la obra poética de su padre en 1562, tal vez despreciándola por circunstancial y efímera. Sí que encontramos, no obstante, otra composición de mote sobre el mismo asunto: "Morella diza que es fría/ don Frigel,/ ¿qué dirá Morella de él?/ Es fría por ser muy alta/ y estar cerca del río,/ pero don Frigel de frío/ le puede dar treinta... y falta,/ frío tiene don Frigel/ para ella y para él" (Juan Fernández de Heredia, *Obras*, "Clásicos Castellanos", n. 139, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 117.

estableciéndose de esta forma entre ellos un juego cortesano de ingenio del que naturalmente sale victorioso nuestro Luis Milán, que aprovecha para atacar la afición de Joan Fernández hacia las mujeres de inferior condición.

No faltan tampoco, no obstante, de entre los más brillantes, otro de Heredia, en el que parodia al romance de “Durandarte, Durandarte,/ buen caballero probado...”, como aquel que dirige contra Luis Milán, poco después de que aquel le burlara por salir de la Iglesia Mayor “sin capa y con el sayo desabrochado” (*Cortesano*, Jornada Primera) según se recoge en las *Obras* de Heredia y muy inteligentemente Milán “olvida” en la redacción de su *Cortesano*, y que da cuenta de la tensión existente entre ambos:

Duro en el arte, duro en el arte,
duro trovador forçado,
acordársete debía
de aquel culoquio passado,
cuando bajas invenciones,
publicadas tu cuidado,
yo publiqué la respuesta
en campo por ti aplazado,
cuando era tu amigo
de tu tañer enamorado,
de tu tañer deconocido,
por mal trovar lo has trocado.³¹

De otra parte, la reutilización —una vez más— del romance de *Lanzarote* hecha con fines paródicos por Luis Milán

Nunca fuera caballero
de damas tan bien querido
como fue Joan Leandro
de una Hero que no ha sido
(p. 343)

muestra lo necesario de una adecuada conjunción entre la rapidez en la respuesta y la esplendidez y medida acritud del ingenio manifestado. Tales debían ser, recordémoslo, características de todo cortesano —más si era de edad joven— según el modelo de cortesano que proponía Baldassare Castiglione en su libro.

Como don Luis o don Joan, también don Diego Ladrón se nos presenta no únicamente como un fino conocedor de nuestra poesía de tipo tradicional, trayendo a colación algunos versos acertadísimos para adherirse a alguno de los contendientes principales o contra algún adversario propio, sino también como espléndido creador de ese *corpus* de literatura efímera castellana de tipo tradicional. Un ejemplo de lo afirmado lo constituyen los versos que siguen a la burla que le hace a Fernández de

³¹ Juan Fernández de Heredia, *op. cit.*, p. 190.

Heredia, "romero en amores, que el otro día le cantaba la cortesana de su corte doña Antona de don Anton de Vilaragut y Heredia":

Romerico, tú que vienes
de donde serrana está,
di, ¿cómo d'amor te va?
(p. 119)

sobre la composición tradicional recogida en los cancioneros de Palacio, Elvas y Segovia:

Romerico, tú que vienes
do mi señora está,
las nuevas d'ella me da.

CONCLUSIONES

Al realizar este breve recorrido por algunas de las composiciones más típicamente circunstanciales de la corte de Fernando de Aragón y Germana de Foix, hemos podido observar una serie de fenómenos que hemos de tener necesariamente en cuenta para nuestros estudios de corte y de literatura cortesana.

Hay una abundante producción poética de carácter efímero mucha de la cual no será recuperable por las propias características de esta. Se construye habitualmente sobre composiciones ya conocidas por el auditorio, y por consiguiente, adquiere un desarrollo lúdico mayor que lírico e incluso satírico, siendo por consiguiente su función primordial la de juego cortesano.

La familiaridad con las formas métricas y con los textos tradicionales permiten su inserción dentro de representaciones dramáticas, lecturas en alta voz o los más diversos entretenimientos palaciegos atrayendo sobre las variaciones los textos originarios, produciéndose entre ambos un diálogo dentro del cual nacerá la ironía y la sátira de nuestros poetas, siempre dentro de lo que ha de ser el "correcto decir cortesano".

RESUMEN

Entre los años 1525 y 1538 la corte de los duques de Calabria (Fernando de Aragón y Germana de Foix) vive en período de esplendor literario y musical como no se volvió a repetir jamás en ninguna corte española no perteneciente a la corona.

Algunos de los músicos y escritores más formidables del período vivieron bajo el auspicio de ambos virreyes de Valencia, y otros muchos fueron los que ocasionalmente se acercaron al mecenazgo del III duque de Calabria.

Tal ambiente literario-musical, unido al gusto de la reina viuda de Fernando el Católico, doña Germana de Foix, por las fiestas, saraos y celebraciones al modo francés e italiano propiciaron la fragua paulatina de una literatura cortesana de tipo efímero y circunstancial apoyada en la recuperación para los salones de los populares romances y la lírica de tipo tradicional.

En este tipo de literatura tan extremadamente volátil destacaron los poetas valencianos Luis Milán y Joan Fernández de Heredia, artífices de un tipo de composiciones poéticas destinadas a disolverse entre las carcajadas de los hombres del palacio de Liria.

RESUMO

Entre 1525 e 1538, a corte dos duques da Calábria (Fernando de Aragão e Germana de Foix) conheceu um período de esplendor literário e musical que não mais se voltaria a repetir numa corte espanhola não pertencente à Coroa.

Alguns dos maiores músicos e escritores deste período viveram sob os auspícios de ambos os vice-reis de Valência, e muitos outros beneficiaram ocasionalmente do mecenato do terceiro duque da Calábria.

Tal ambiente literário-musical, juntamente com o gosto da rainha viúva de Fernando I, o Católico, Germana de Foix, pelas festas, saraus e celebrações ao gosto francês favoreceram a paulatina criação duma literatura cortesã de carácter efémero e de circunstância, baseada na recuperação, para os salões, dos populares romances e da lírica de tipo tradicional.

Neste tipo de literatura tão extremamente volátil, destacaram-se os poetas valencianos Luis Milán e Joan Fernández de Heredia, artífices dum género de composições poéticas destinadas a dissolver-se entre as gargalhadas dos homens do palácio de Liria.

ABSTRACT

The court of the Duke and Duchess of Calabria (Ferdinand of Aragon and Germana of Foix) enjoyed, between 1525 and 1538, a period of literary and musical splendour that would not occur again in any Spanish court not belonging to the crown.

Some of the major musicians and writers of this period lived under the auspices of both the vice-roys if Valencia, and many others occasionally benefited from the mecenate of the third duke of Calabria.

This literary-musical atmosphere, together with the taste for feasts, performances and celebrations in the French taste by the queen widow of Ferdinand I, the Catholic, Germana of Foix, favoured the development of a courtly literature of an ephemeral and circumstantial nature, based on the

recuperation by the *salons* of the popular "romances" and of the lyrics in the traditional vein.

Within this type of extremely volatile literature, two Valencian poets stood up, Luis Milán and Joan Fernández de Heredia, as artisans of a genre of poetical compositions destined to dissolve themselves in the bursts of laughter from the men at the palace of Liria.