

Diablotexto *Digital*



“Mal casada, no te enojés”: formas y funciones de la lírica popular
en *El Cortesano* de Luis Milán
(el ejemplo de la Primera Jornada)

“Mal casada, no te enojés”: Forms and functions of popular lyric in *El cortesano*
of Luis Milán (the case of the first chapter)

SOLEDAD CASTAÑO SANTOS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: El presente trabajo pretende reflexionar acerca de la utilización de la lírica popular en la literatura cortesana, especialmente en la obra *El Cortesano* (1561) de Luis Milán. Primeramente se realizará un repaso historiográfico sobre la identidad y la producción literario-musical del autor. En la segunda parte, procederemos al estudio de las unidades de lírica popular incluidas en la Primera Jornada de esta obra. Se analizará detalladamente cada ejemplo tratando de establecer las formas de aparición en el texto, las diferentes funciones que realizan dentro de las intervenciones de los personajes y el desarrollo que esas unidades de la lírica popular tuvieron tanto en obras literarias como en obras musicales del siglo XVI y XVII.

Palabras clave: lírica popular, *El Cortesano*, literatura cortesana, Luis Milán

Abstract: This paper aims at approaching and reflecting on the use of popular lyric in courtly literature, particularly in the play of *El Cortesano* (1561) by Luis Milan. Firstly, we will conduct a historiographical overview on identity and literary-musical works of the author. In the second part, we will study popular lyric units, which are included in first chapter of this play, we will investigate each example thoroughly through the establishment of forms and characteristics of appearance in the text. Also, we will analyse functions that are performed within the interventions and the development that these units of popular lyric had both in literary and musical works of the 16th and 17th century.

Key words: popular lyric, *El Cortesano*, courtly literature, Luis Milán



El contexto histórico-cultural de *El Cortesano*

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 una crónica 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 alcanzar a comprender 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 1550¹.

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. La llegada de Germana a España vino dada por su primer matrimonio, teniendo apenas 18 años, con Fernando el Católico. Como consecuencia del tratado de Blois (1505) obtuvo 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. Su tercer matrimonio, con el Duque de Calabria, no supuso una transgresión del *modus vivendi* cortesano al que estaba acostumbrada. Este matrimonio, concertado por el propio Carlos I, se produjo en agosto de 1526, con beneficios políticos para el Emperador, puesto que apartaba de la corte a estos dos

¹ Para la situación histórico-social del virreinato valenciano, véanse, entre otros, Almela y Vives (1958), Pinilla (1982 y 1994), Oleza (1984), Elias (1987), Marino (1992), Burke (1999) y Ríos Lloret (2003).



relevantes personajes aunque les concedía poderes de virreyes *simul et in solidum* a Germana y a su tercer esposo, Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Fernando de Aragón (Andria, Pulla, 1488 –Valencia, 1550) fue uno de los hijos de Federico II, conocido como “el rey destronado de Nápoles”. Encarcelado por el rey Católico debido a causas políticas relacionadas con el derecho sucesorio de la corona de Nápoles, no fue liberado por Carlos I hasta 1523 tras el apoyo que concedió a este en las Germanías. Tres años después, quedó concertado su matrimonio con la Reina Germana. Tras el fallecimiento de Germana, en 1541 contrajo segundas nupcias con doña Mencía de Mendoza.

Miembro de esa corte virreinal fue Luis Milán, autor de *El Cortesano*. Conocemos pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales². Milán fue 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 es muy 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.

La publicación del artículo de Villanueva (2011) 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

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



en el manuscrito 2050 de la Biblioteca de Catalunya, el musicólogo plantea la existencia de tres Luis Milán, a tenor de la rúbrica del poema n. 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 homonímica el poema n. 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 *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 composición³. El objetivo fundamental que habría guiado 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 I⁴. 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 corte⁵. Se vinculan estos 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 de enamorados* 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 instruir 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, 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

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 *Relox 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).



imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte—” (2010: 9). Esta obra fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes —por la presencia de Milán en Italia y en la corte virreinal valenciana—por el tipo de notación de imprenta utilizado, pero sobre todo porque es el primero que incluye metros italianos con música supuestamente compuesta por el propio poeta, en comparación a los romances y villancicos que no son necesariamente creaciones poéticas propias. Por consiguiente, esto reafirma la mezcla de estilos poéticos y musicales en ambientes cortesanos.

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 más llamativas y lúdicas —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 a 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 creación de la obra fue contemporáneo a los sucesos narrados, partiendo del enfoque realista, cercanísimo y en extremo detallista con el que se retrata la sociedad cortesana de la tercera década del siglo⁶. 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

⁶ Entre los principales estudios que defienden esta postura, figuran Romeu Figueras (1951), Oleza (1986), Sirera (1984, 1986), Merimée (1985), Ferrer (1991, 1993) y Tordera (2001).



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 reescritura de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia, redactada con motivo del segundo enlace del duque de Calabria, celebrado en 1541. De cualquier modo, 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.

Atendiendo 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 (2015), 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” (1984: 66).

En el estudio introductorio de su edición de *El cortesano*, Escartí (2001) propone definir la obra como «crónica dialogada». No nos parece ni arriesgado ni inconveniente adoptar y 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. Pero además, de acuerdo con Ravasini, en efecto, la obra se podría también denominar y 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 hiziese” (2001: 249). Son evidentes las semejanzas entre las dos obras, que Sánchez Palacios (2015) ha analizado al detalle.

Presencia de la lírica popular en la literatura cortesana

En el marco de las producciones literarias y artísticas cortesanas de final de xv y durante el siglo xvi es indudable la presencia de la lírica popular. La permanencia de la lírica tradicional y la poesía cancioneril en esta época ha sido estudiada por críticos como Rafael Lapesa, Keith Whinnom y Pierre Le Gentil, entre muchos otros. Cabe preguntarnos acerca del origen del interés suscitado por ese tipo de poesía tradicional en ambientes cortesanos. Margit Frenk defiende la dignificación de lo popular, esto es, la idealización de la vida aldeana, sus vínculos con la naturaleza y, por ende, la dignificación de las producciones literarias vinculadas a lo popular. En su clásico estudio sobre la lírica popular defiende esta autora:

No solo se glosaron y coleccionaron sus refranes: también se recogieron sus poesías y canciones. Y esas canciones del pueblo, esos romances y cantarcillos, tenían un sabor muy peculiar, una sencillez y una facilidad que resaltaba agradablemente frente a la conceptuosa poesía cortesana de la época. (1962: 28)



De la aceptación por parte de los eruditos de esa poesía popular ya dejaron constancia autores de la época como Juan de Mal Lara en *La filosofía vulgar* (1568), respecto a su presencia en los refranes, o Montaigne en sus *Ensayos* (1580): “La poesía popular y puramente natural tiene candorosidades y gracias que la equiparan con la poesía perfecta, en la que se cumplen todos los preceptos artísticos” (I, 54). No obstante, es preciso concretar que la valorización de la lírica popular fue acompañada de una de las artes mayormente cultivadas por las cortes en aquel momento, la música. Como Vega Vázquez (2006) explica y resume, el recitado poético iba acompañado de un instrumento. Si pensamos en *El Cortesano*, encontramos en repetidas ocasiones la imagen de Luis Milán dispuesto a recitar vihuela en mano. Y así, en la Segunda Jornada observamos cómo otro caballero, Diego Ladrón, le anima a hacerlo: “Que si gana os toma de tañer y cantalle. Aquí tengo una muy buena vihuela y damas que os escucharán” (2001: 285). Estos ejemplos sirven como muestra de la extendida práctica poético-musical de la época. Por tanto, se entiende que Frenk hable del gusto cortesano por romances y villancicos asumidos como canciones y no valorados por su estricta calidad poética.

Por su parte, López Alemany (2000) recoge las teorías que sugiere Romeu Figueras acerca de la misma cuestión y explicita la conjunción de tres factores: “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” (Cfr. 2000: 144). López Alemany añade a todas las anteriores características la lúdica, interpretando al hombre cortesano como un *homo ludens*. De este modo, las composiciones vinculadas a la lírica popular adquieren sin duda un singular protagonismo en los divertimentos cortesanos. Todas ellas, de forma parcial o total, contribuyen a comprender el auge de la lírica popular en la literatura cortesana.

La inclusión de composiciones líricas breves de carácter popular en la poesía cancioneril como recurso de elaboración de nuevas composiciones líricas, es decir, la utilización de dos o tres versos folklóricos para crear un



villancico es un fenómeno habitual, que apreciamos en obras pertenecientes al entorno de la corte virreinal valenciana, como las *Obras* (1562) de Juan Fernández de Heredia, uno de los protagonistas de *El Cortesano*. En la obra de Milán, no solo se conservan casos de esas composiciones líricas breves, sino también un buen repertorio de refranes, algunos de ellos, en valenciano, y romances de los que surgen glosas y otro tipo de composiciones líricas. Los romances, al igual que las composiciones líricas breves de carácter popular, aparecen estrechamente vinculados a la música y, en este caso concreto, al instrumento de la vihuela⁷. Acerca de estos romances, existe un interesante trabajo de Danièle Becker (2003) donde repasa la labor de los vihuelistas del siglo XVI, entre ellos Luis Milán, señala las composiciones vinculadas a romances en *El Maestro* (1536), y recalca las formas y usos que poseen los romances dentro de *El Cortesano*, analizando la modalidad musical de algunos⁸. Desde una perspectiva literaria, es interesante elaborar un estudio detallado y completo de las formas y funciones de las composiciones líricas breves y romances dentro de *El Cortesano*, así como establecer correspondencias con otros textos musicados. Por motivos de extensión, nos limitaremos a proponer, de manera tentativa, un análisis de algunos de los testimonios de formas de composiciones líricas breves de carácter popular que aparecen en la Primera Jornada, identificando su localización, la función que realizan, la presencia o ausencia de referencia a que esa composición sea cantada, la forma tipográfica en que aparecen en dos ejemplares impresos que se conservan de la obra (R-1519 de la BNE y la edición 011451.e.51 de la British Library)⁹, y las correspondencias

⁷ Véase algunos importantes estudios sobre el romance y la literatura cortesana, especialmente de la corte valenciana —en López Alemany (2000)—, Beltran (2002), Pérez Bosch (2005) y Díaz-Mas (2008).

⁸ Otros artículos de interés que atienden aspectos musicales y reflexiones sobre el recitado musical de *El Cortesano* son los de Colella (2015) y Gásson (2017).

⁹ El ejemplar de *El cortesano* de la BNE se puede consultar en la BDH: “<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170830&page=1&search=el+cortesano&lang=es&view=main>” . Y el de la British Library se puede consultar en el siguiente enlace: “http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100033487308.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=488&xywh=-142%2C0%2C2436%2C1560”



existentes, si las hay, con las unidades del NIPEM (*Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*)¹⁰.

Formas y funciones de la lírica popular en la Primera Jornada de *El cortesano*

El Cortesano se presenta articulado –como hemos ya indicado– como una sucesión de seis extensos capítulos, titulados Jornadas. La Primera Jornada contiene un mínimo de doce unidades líricas breves de carácter popular, que podemos identificar y clasificar como fragmentos –estribillos, casi siempre– de canciones tradicionales. Para la identificación y, sobre todo, para la clasificación y comentario de cada una de estas unidades líricas ha sido imprescindible, como resulta obvio, el manejo como primer instrumento bibliográfico del *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (1990), así como del *Nuevo Corpus* (2003) de Margit Frenk.

1. ÉL ES DE ELLA Y ELLA ES DE ÉL

Vino a esta caça don Pedro Mascó y la señora doña Castellana Bellvís, su muger, con unas ropas de terciopelo encarnado y todas brosladas de unos mançanos al natural: las hojas verdes y la fruta colorada, con unos letreros de oro colgados d'ellos. Y tenían unas letras que haziendo de cada una d'ellas sýllaba, dizen: «*Él es de ella y ella es de él*». (2001: 185)

Esta unidad forma parte de la invención que se utiliza en la presentación del matrimonio de Pedro Mascó y Castellana Bellvís. El desglose silábico de las letras de los “letreros de oro” va acompañado de otro que nos proporciona la imagen visual de la descripción de Milán: «L.S.D.L.A.I.L.A.S.D.L.». El juego fonético entre las iniciales y las sílabas es original del autor y plantea la posibilidad de interpretar el letrero igualmente en valenciano, ya que no sufriría

¹⁰ El NIPEM es un trabajo realizado por Mariano Lambea, Lola Josa y Francisco Valdavia que se encarga de recoger los primeros versos de la poesía española puesta en música en cancioneros poético-musicales y otro tipo de documentos desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII. Puede consultarse en el siguiente enlace: “<http://aulamusicapoetica.info/nipem.html>”



ninguna modificación en su transcripción: “Ell és d’ella i ella és d’ell”. Siguiendo el *Corpus* de Frenk, se trataría de una variante de la composición núm. 2: “En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. / En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él” (1990: 5). Frenk clasifica esta composición dentro del grupo de canciones de amor gozoso¹¹, y dentro del subgrupo de las de “El galán y la galana”, que encabeza la famosa cantiga –con paralelos en la “chanson de toile” francesa– del *Cancionero musical de Palacio*: “Mano a mano los dos amores, / mano a mano. / El galán y la galana / ambos vuelven el agua clara. / Mano a mano” (Frenk, núm.1).

Esta misma unidad presenta tres correspondencias en el NIPEM: la obra de Bal y Gay, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*, donde se atribuye la música a Juan Vásquez, el *Libro de música de vihuela* (1552) de Diego Pisador y la *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560) del mismo Juan Vásquez. Frenk recoge estas dos últimas referencias en su entrada y además deja constancia de otras variantes que se localizan en la *Farsa del matrimonio* de Sánchez Badajoz (*Recopilación*, 1554): “se hagan servicio fiel / él a ella y ella a él”; y en *El lacayo fingido* de Lope de Vega: “Habíanse los dado / la palabra de casarse.../ De cada uno un papel: / él el de ella y ella el de él”. Por último, la unidad también se manifiesta de forma paremiológica en diversos diccionarios a partir del *Vocabulario* de Correas: “En casa de Miguel, él es ella i ella es él”.

2. ¿QUIÉN OS HIZO TROVADORA, MI SEÑORA? ¿QUIÉN OS HIZO TROVADORA? | ¿QUIÉN OS HA MAL ENOJADO, MI BUEN AMOR, QUE ME HEZISTES CORREDOR? | ¿QUIÉN OS HIZO PAXARERO, CABALLERO? ¿QUIÉN OS HIZO PAXARERO?

Las siguientes unidades, que habida cuenta de su paralelismo agrupamos en una, corresponden a distintas intervenciones del diálogo que mantienen los dos miembros del matrimonio de Juan Fernández de Heredia y doña Jerónima

¹¹ En las dos ediciones consultadas, (BNE y BL a partir de ahora), se destacan en cursiva las letras que pueden ser silabeadas y que de algún modo hacen referencia a la canción popular.



Beneito, y que tiene lugar tras su presentación en la escena de caza que desarrolla esta Jornada¹².

La entrada núm. 446 del *Corpus* de Frenk cataloga perfectamente las variantes de nuestras unidades: “Quién os ha mal enojado, mi buen amor, quién os ha mal enojado?”. Frenk introduce también esta canción dentro del grupo de las de amor gozoso¹³. Pese a que no existe correspondencia en el NIPEM, Frenk transcribe como variantes principales de esta unidad el *Cancionero* (1508) de Ambrosio Montesino y la ensalada *Vos havéys perdido del seso*, incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia (que en la edición de Rafael Ferreres se explicita que forma parte de un villancico), y en la Quinta Jornada de *El cortesano* (2001: 441).

La variante de Montesino que Frenk recoge es interesante, porque altera la temática amorosa, modificándola a lo divino: “¿Quién te ha niño tornado / eterno Dios? / ¿Quién te ha niño tornado?”.¹⁴ Del mismo modo, es curiosa la variante que se da en el romance “Ay Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara”, en *Primavera y flor de romances* (1856): “¿Qué es aquesto, doña Lambra?, / ¿quién te ha querido enojar?”.

3. COMO FLOR ES DE JAZMIL, EL AMOR DE POCA FE: QUE, ENTRE MANOS, SÉCASE

Esta unidad constituye la parte lírica, el mote de la invención de Baltasar Mercader e Isabel Ferrer:

Salió a esta caça don Balthasar Mercader y la señora doña Ysabel Ferrer, su muger, vestidos de terciopelo verde, con muchas flores de jazmil brosladas de hilo y plata, y el mote dezía:

«Como flor es de jazmil,

¹² La primera unidad surge como una réplica de Juan Fernández de Heredia a las acusaciones de infidelidad de su esposa, cuya intervención anterior ha sido una composición lírica que incluye dos pareados: “Dixo Joan Fernández: ¿Quién os hizo trovadora, mi señora? ¿Quién os hizo trovadora?” (2001: 188). Las dos unidades siguientes forman parte del diálogo entre el matrimonio: “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).

¹³ En este caso, los ejemplares de BNE y BL no contienen ninguna indicación ni señal explícita de que esas intervenciones sean cantadas.

¹⁴ Acerca de la poesía lírica a lo divino destaca el clásico estudio de Wardropper (1958).



*el amor de poca fe:
que, entre manos, sécase*». (2001: 195)

El ejemplo de *El cortesano* consta como única fuente directa de la entrada núm. 720 en el *Corpus* de Frenk y se clasifica en el grupo de canciones de desamor¹⁵. Al no existir correspondencias en el NIPEM, desconocemos la utilización de la composición musicada en otras obras literarias. Pese a que no conservemos variantes ni las piezas musicadas, no podemos asegurar que no se cantase en el ambiente cortesano siguiendo así la práctica poética-musical. Respecto a la imagen visual que proporciona este terceto es totalmente reconocible por los lectores de la época a los que estaba destinado el libro. El jazmín era una planta cultivada en la Valencia del siglo XVI y pudiera ser estar presente en la vegetación de la finca virreinal de *La garrofera* en Liria o en los jardines del Palacio del Real. Simbólicamente, el jazmín no tiene una relación directa con lo religioso (aunque se hable de «amor de poca fe» en la canción), como la tiene, por ejemplo el lirio, con el que comparte la fragilidad de sus pétalos, asociada en ambos casos a lo efímero y evanescente del amor. No obstante, el tema de la flor que se seca en el campo, como la carne del cuerpo humano, sí que parece de clara procedencia bíblica (Isaías, 5, 28; 40,8; [Antiguo testamento]; 1Pedro, 1: 24-25 [Nuevo testamento])¹⁶.

4. MAL CASADA, NO TE ENOJES, QUE ME MATAN TUS AMORES

Juan Fernández de Heredia incluye en una de sus respuestas a su mujer Jerónima Beneito la siguiente canción: “Mal casada no te enojés, que me matan tus amores” (2001: 205). Similar caso al anterior es la variante fijada como núm. 398 del *Corpus* de Frenk, clasificada dentro de las de amor gozoso: “Mal casada, no te enojés, / que me matan tus amores”¹⁷. En cuanto a las correspondencias,

¹⁵ Desde el aspecto tipográfico, tanto en la edición de la BNE como en la de la BL aparece diferenciado del texto y en cursiva como el resto de motes de las invenciones.

¹⁶ “Sécase la hierba, marchítase la flor, mas la palabra del Dios nuestro permanece para siempre” (Isaías, 40, 8).

¹⁷ Dentro de la obra se hace referencia explícita que es un cantar aunque la edición de la BNE no lo especifique tipográficamente. No obstante, la edición de la BL no modifica el texto pero posee un subrayado posterior que destaca esta unidad. Pese a que no podemos saber con



no obtiene ninguna en el NIPEM. Por su parte, Frenk estudia que el tema de los enojos sí que aparece, con muchas variantes, en otras canciones cercanas de malcasada o malmaridada, dentro del subgrupo de “Dadme alegría, no me deis pasión” (números 380-414; como la núm. 399B). La única fuente directa de esta unidad es la de *El cortesano*, pero, a diferencia de la anterior, se incluye en las antologías de Cejador –*La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*– y Alín –*El cancionero español de tipo tradicional*–. Aún más, se menciona esta composición de nuevo, posteriormente, en la Sexta Jornada de *El Cortesano*: “que no dexasse cantar por casa, a su criada Marinsueña: «Mal casada, no te enojés...», que cantando le va esta canción por meternos en quistión” (2001: 563-564). De modo que las fuentes bibliográficas y el ejemplo de la Sexta Jornada favorecen a hipotetizar que esas intervenciones fuesen cantadas por el afán lúdico que produciría al resto de personajes o al lector contemporáneo, pero también por el gusto cortesano de la época que aún a poesía y música.

5. AY, SEÑORAS, SI SE USSASE QUE QUIEN MAL MARIDO TIENE, QUE LO DEXASSE

Cercana a la unidad anterior se sitúa esta nueva canción, que se utiliza como réplica de la señora Jerónima Beneito a la intervención de Juan Fernández: “Ay, señoras, si se ussase / que quien mal marido tiene / que lo dexasse” (2001: 205). Se trata sin duda de una canción, porque la intervención anterior era igualmente un cantar y el narrador afirma previamente a la intervención de la señora doña Jerónima: “Y ella le respondió con este otro” (2001: 205). La entrada que incluye esta fuente de *El cortesano* es en este caso la núm. 238 del *Corpus* de Frenk, quien la adscribe de nuevo a la temática del amor gozoso: “¡Ay,

exactitud la datación de ese subrayado, el lector debía conocer con seguridad estas composiciones. De esto, pueden extraerse varias hipótesis, entre ellas, que el lector del momento marcara esas canciones conocidas, que eran cercanas a su contemporaneidad; o que el subrayado sea posterior y el investigador destacara esas composiciones. Sería arriesgado y presuntuoso aventurarse por una de estas opciones sin un estudio en profundidad de la edición, que puede y debe ser objeto de futuras investigaciones.



señoras, si se usasse / la que mal marido tiene / que lo dexasse!”¹⁸. Al igual que en la unidad precedente, no conservamos correspondencias con el NIPEM., Frenk recoge otras fuentes, como las coplas que aparecen en los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional y en la ensalada “Soy garridica”, incluida en las *Obras* de Juan Fernández de Heredia, que en la edición de Ferreres se relacionan con el romance de *La bella malmaridada* (1955: 101). Igualmente, esta autora señala diferentes variantes, mientras que las antologías de Cejador y Alín incluyen también esta misma unidad. Del mismo modo que la unidad anterior podemos deducir que fuese una intervención musicada con afán lúdico y siguiendo la práctica poético-musical extendida en la corte virreinal valenciana.

6. NO ME SIRVÁIS, CABALLERO: ¡YOS CON DIOS! ¿QUIÉN HACE MALAS COPLAS? NESICIO: ¡VOS!

Esta unidad se inserta dentro de una facecia que relata Juan Fernández de Heredia sobre Luis Milán:

Yo soy este portugués, que por lo mismo fuy despedido de una dama que servíamos don Luys Milán y yo. Y despidióme con este cantar de muertos: «No me sirváys, cavallero: ¡yos con Dios! ¿Que quién haze malas coplas? Nescio: ¡vos!».

La entrada clasificada como núm. 711 en el *Corpus* de Frenk, dentro de la temática del desamor (subgrupo “Mal enemiga le só”), es la siguiente: “No me sirváys, caballero, / yos con Dios, / que no me parió mi madre / para vos”¹⁹. Claramente, la de Milán es una imitación y variante. En el propio texto, como se observa en la cita, se hace referencia a que es un “cantar de muertos”. Sin embargo, no encontramos correspondencias con el NIPEM. Siguiendo la recopilación de Frenk, las fuentes directas de esta composición están en los

¹⁸ En los ejemplares de la edición consultados, no hay modificaciones tipográficas que indiquen que se trate de un cantar, pero al igual que en la anterior unidad existe un subrayado posterior del texto.

¹⁹ En ninguna de las dos ediciones, BNE y BL, aparece destacado tipográficamente, y sin embargo en la BL hay un subrayado parcial al “Nescio: ¡vos!”.



Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional y en la ensalada “Çe señora, çe deçi”, incluida en el *Cancionero toledano*. Por otro lado, la recogen antologías como la de Alín y la de Frenk –*Lírica española de tipo popular*–. Las variantes cambian su temática amorosa por la religiosa, como en el caso del *Auto segundo* de Jorge de Montemayor: “No me sigáys can Cerbero, / pues que Dios / se ha hecho manos cordero / contra vos”. Por otra parte, existen en *El cortesano* otras dos imitaciones, además de la presente unidad Jornada Primera, en la Sexta Jornada: “No me sirváys, cavallero, / híos con Díos, / que pelliscada voy por vos” (2001: 523); “No me sirváys, cavallero, / ýos con Dios, / que purgada estoy por vos” (2001: 670). Por último, se menciona la canción en las *Obras completas* de Camões y se señala una correspondencia en las *Séguedilles anciennes* editadas por R. Foulché-Delbosc: “Y responde la moza / desde la cama: / –No me parió mi madre / para alquilada”. Es frecuente en Milán el recurso de la imitación de estas composiciones líricas, que adapta según las circunstancias pertinentes del contexto de escritura. Así, tanto en el ejemplo segundo de este apartado, como en este, hemos podido distinguir hasta tres variantes distintas elaboradas a partir de una misma canción.

7. ¡CANTÓ L’ALVA LA PERDIZ! MÁS LE VALIERA DORMIR, PUES DANÇASTES CON BETRIZ PARA DARNOS QUÉ REYR

Juan Fernández de Heredia incorpora esta canción respondiendo de forma burlesca a la copla de Luis Milán: “¡Cantó l’alva la perdiz! / Más le valiera dormir, / pues dançastes con Betriz [sic] / para darnos qué reyr” (2001: 236-237). Su composición tiene el esquema formal de una cuarteta con rima cruzada consonante (*abab*), si bien rimando en asonante todos los versos, y se une en forma de copla a otra estrofa de cinco versos. La entrada que se relaciona con esta unidad es la núm. 517 del *Corpus* de Frenk, clasificada entre las de temática del amor adolorido: “Cantó al alva la perdiz: / más le valiera dormir”²⁰. En el texto

²⁰ En ninguno de los ejemplares de la edición (BNE, BL) existe ninguna marca tipográfica que destaque la unidad.



no se hace referencia a que sea cantado, pero suponemos que el poema de nueve versos en el que aparece fuera recitado con acompañamiento musical, además tampoco existen correspondencias con el NIPEM. En cambio, las fuentes directas que indica Frenk son los *Refranes o proverbios en romance* de Núñez (2001: 48) y el *Vocabulario* de Correas (1992: 105). Este último comparte también una serie de correspondencias con la misma unidad. Por ejemplo: “Cantó el pardal i cantó por su mal”. Por último, otra de las correspondencias es la *Tercera parte de Flor de Varios Romances* (1593): “Levantóse la casada / una mañana al jardín, / dizen que a gozar del fresco: / más le valiera dormir”.

8. MAL ME QUIEREN MIS COMADRES PORQUE LES DIGO LAS VERDADES

Esta unidad se enmarca en el diálogo burlesco que mantienen doña Germana y doña Jerónima con sus maridos respectivos. Afirma doña Germana: “Doña Hierónyma: siempre querría que hablásedes en valenciano, que en vuestra boca es gracioso. Las dos podemos cantar: «Mal me quieren mis comadres, / porque les digo las verdades»” (2001: 240). Este fragmento ha sido considerado por la crítica como una evidencia clara del bilingüismo de la corte virreinal. Pero centrándonos en la unidad lírica, Frenk considera esta de *El cortesano* como una fuente directa de su entrada núm. 2013A, dentro del grupo de «Más refranes rimados»²¹. Como se puede observar, la reina hace referencia directa al cantar (“las dos podemos cantar”). En cambio, no poseemos correspondencias con el NIPEM. Por su parte, Frenk señala diversas fuentes: el *Seniloquium: Refranero del siglo XV* de la Biblioteca de Salamanca, los *Refranes* de Santillana, los *Refranes o proverbios en romance* de Núñez (2001: 145) y el *Tesoro* de Covarrubias, quien la califica como proverbio. El *Seniloquium* de Diego García de Castro apunta en su entrada núm. 273 lo siguiente:

273. Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades. Ciertamente, como dijo Gregorio, tememos decir la verdad por miedo de lo que puedan pensar otros

²¹ En los ejemplares consultados no se hace distinción tipográfica de la unidad, pero en la BL existe, como en otros casos, un subrayado posterior.



(1). Y se mantiene oculta la verdad (2). Muchos por la verdad sufren suplicios, como afirma el propio Agustín (3). Realmente es preferible sufrir por la verdad que obtener una recompensa por una adulación (4). Hay algunos que prefieren matar a quienes dicen lo que oyeron. Lo comenta Juan Crisóstomo (5). El iracundo de ninguna manera soporta los consejos de los sabios que le asesoran correctamente, de modo que lo que no sepa atender por sí mismo, pueda al menos escucharlo de otro. Así opina Gregorio (6). Porque Cristo decía la verdad, lo crucificaron los judíos, pues les recriminaba: «Si sois hijos de Abrahán, haced las obras de Abrahán; sin embargo, ahora queréis crucificarme por deciros la verdad» (7). (2006: 213)

Este fragmento sintetiza bien la multiplicidad semántica de la unidad que, además, va acompañada de múltiples referencias. Se hallan otros ejemplos como el “Mal me quieren mis comadres / porque les digo las verdades” en la comedia *Andria* de Terencio: “*obsequium amicos veritas odium parit*”; en los *Refranes de las viejas*: “Mal me quieren mis comadres porque digo las verdades”; Espinosa: “Reñen las comadres, descúbrense las poridades”; o en Correas: “Riñen las comadres y descúbrense las poridades” y “Riñen las comadres y dicéense las verdades” (1992: 437).

Además, se menciona esta composición, dentro de los *Pliegos poéticos góticos* de la Biblioteca Nacional, en la *Copla de las Comadres* por Rodrigo de Reinosa: “porque digo las verdades / cierto querría más un higo, / que porque las verdades digo/ me queriénd mal mis comadres”. Finalmente, hay una correspondencia importante en *La celestina*, auto II, cuando Pármeno dice: “Mal me quieren mis comadres” (2012: 187). La abundancia de ejemplos relacionados con esta unidad, en conclusión, hace pensar que este refrán o refrán cantado era muy popular en la época.

9. QUITAD EL CAVALLERO, LOS OJOS DE MÍ, NO MIRÉIS ANSÍ

La unidad se incluye en el diálogo incluido en la anécdota que cuenta don Berenguer Aguilar a doña Leonor:

Señora muger: pues a dezir condiciones de casados va, yo diré la vuestra y la mía y su alteza séanos juez cuál de las dos es mejor. Yo le digo a doña Leonor, mi muger, cantando por casa: «Tus ojos, Leonor, mis enemigos son». Y ella me responde con este otro cantar: «Quitad el cavallero los ojos de mí, no miréys ansí». (2001: 243)

Esta unidad es denominada «cantar» en *El Cortesano* es tomada como fuente directa de la entrada núm. 371 del *Corpus* de Frenk y clasificada dentro



de las de temática del amor gozoso²². Encontramos una correspondencia en el NIPEM, que corresponde al *Cancionero Musical de Palacio* aunque la música de la pieza no se ha conservado. Otras fuentes que incluye Frenk son la antología de Cejador –*La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*– y la de Alín –*El cancionero español de tipo tradicional*–. Pese a que no se haya conservado la parte musical de la pieza no permite aseverar que no la tuviese o que esta unidad no fuese cantada dentro de esta intervención en *El cortesano*.

10. SOY MOZO Y VERGONÇOSO, SOY MOZO

La unidad se incluye en una intervención de doña Mencía hacia su marido, donde anuncia: “No temo yo de mi marido que se me haga mochuelo ni mocero desvergonçado viéndose tan bien casado, que cantando va por casa: «Soy moço y vergonçoso, soy moço»” (2001: 247). Este ejemplo es el único señalado por Frenk como fuente directa de la entrada núm. 1655B, dentro del grupo de “Juegos de amor”²³. Se hace referencia explícita a que es un cantar. Lamentablemente, no existen correspondencias con el NIPEM y no se conservan variantes. La ausencia de otros ejemplos y de la partitura musical no hace descartar que existiesen en la época. Respecto al sentido de esta unidad es claramente burlesco. Una cita de la *Comedia Serafina* (Valencia, 1521), en una situación jocosa, lo confirma: “Al moso vergonçoso el diablo lo [truxo] a palacio”. La expresión, hecha refrán, está en el origen del tema y título de *El vergonzoso en palacio*, la famosa comedia de Tirso de Molina.

11. SI VISTEN COMO MAYOS, DE COLORES, HA DE SER EN JUSTAS Y CAÑAS, POR AMORES

La siguiente unidad forma parte de una composición lírica en la que Luis Milán expone acerca de cómo se ha de ser un buen cortesano y afirma lo siguiente:

²² En los ejemplares que hemos consultado (BNE, BL) no hay diferenciación tipográfica de la unidad.

²³ En ninguno de los ejemplares consultados (BNE, BL) aparece destacado tipográficamente.



También ha de ser el cortesano enemigo de pesadumbre, que si fuere pesadilla no le cumple yr en Castilla ni en corte de Portugal, quan pesados hazen mal y burlan d'ellos. Sepan más que el buen galán, sus vestidos y ademán han de ser buenas razones, honestas calças y jubones, capas y sayos, que si visten como mayos, de colores, ha de ser en justas y cañas, por amores. (2001: 255)

La composición lírica estaría compuesta de tres pareados y un terceto, con tres versos de pie quebrado, aunque en la disposición textual los versos aparecen amalgamados en prosa:

Sepan más que el buen galán,
sus vestidos y ademán
han de ser buenas razones,
honestas calças y jubones,
capas y sayos,
que si visten como mayos,
de colores,
ha de ser en justas y cañas,
por amores.

La correspondencia que establece este ejemplo con la entrada núm. 311 del *Corpus* es de tipo asociativa: «cañas-amor». Frenk clasifica esta entrada en el grupo de amor gozoso, con la siguiente variante: “Canas do amor, canas, / canas do amor. // Polo longo de um rio / canaval vi florido. / Canas do amor”²⁴. Del texto no obtenemos ninguna referencia explícita de que sea un cantar así como tampoco logramos obtener ninguna correspondencia en el NIPEM. Aunque carecemos de esa información explícita, no descartamos que pudiese tratarse de una composición recitada con acompañamiento musical, en este caso, con una función ejemplificadora del buen cortesano.

Siguiendo la guía de Frenk, la fuente directa de esta composición estaría en la comedia *Inés Pereira* de Gil Vicente. También señala otras correspondencias, entre las que destaca la ensalada “Las Cañas” de Mateo Flecha: “L’amor y la magestad / se tienen malas entrañas, / y por hazer l’amistad, / quieren jugar a las cañas”; *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega: “A las cañas juguemos, / señoras damas, / que de cañas y de amores / lo mejor son

²⁴ Así como en otras unidades tampoco existe ninguna marca que destaque tipográficamente la unidad en los ejemplares de la BNE y la BL.



las entradas”; el *Vocabulario* de Correas: “De amores y de cañas, las entradas. Las entradas en las fiestas de cañas y juegos en la primera carrera, parecen bien; en los amores, los principios son dulces y los fines amargos, porque dicen que los amores entran riendo y salen llorando” (1992: 150); y un romance que recopila el *Romancero general*: “Dízele: –Madre, desseo / tirarme quatro o seys cañas / con los francos Bencerrages / y con Muça, el de Daraxa. // Morico, a las cañas / passa el amor con ellas las entrañas”.

12. MÁS NO, PEDRO, POR DEMÁS, COMO VOS EN UNA SALA

Esta unidad aparece en el discurso de Milán sobre cómo ser un buen cortesano y dice lo siguiente: “Como dixo un cortesano a otro de amor malsano: «Por demás soys en gala». Dixo el otro: «Más no, Pedro, por demás, como vos en una sala»” (2001: 256). Milán menciona aquí la composición que Frenk clasifica en la entrada núm. 1922B, dentro del grupo de sátiras y burlas: “No soys vos para en cámara, Pedro, no soys vos para en cámara, no”²⁵. Como se observa en el ejemplo, no existe una referencia explícita a que sea un cantar. Aunque esto no nos permite afirmar que esta unidad no fuese cantada. Pese a que no exista correspondencia en el NIPEM de esta unidad, conservamos numerosas fuentes que Frenk menciona en su *Corpus*: la ensalada “Cantar quiero con primor”, contenida en el ms. 1587 de la Biblioteca Real; la ensalada “Quien madruga Dios le ayuda” (en varias ediciones: en el *Tercero quaderno de varios romances*, en los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca universitaria de Pisa*, en la *Flor de varios romances. Novena parte* de Luis de Medina, y en el *Romancero general*); la ensalada “Quien madruga Dios le ayuda” de Valdevies, en el *Romancero* de 1612; el auto *La amistad en el peligro* de Valdevieso (en *Doze actos*); la ensalada “Bien aya aquel que no cura”, atribuida a Liñán en el *Romancero de Brancacciana*; la loa en prosa “Castígame mi madre”; y el *Vocabulario* de Correas: “No sois vos para en cámara, Pedro, ni menos para en corredor; o no sois vos para en cámara, no” (1992: 362). La numerosa cantidad

²⁵ En ninguna de los ejemplares de la edición se destaca tipográficamente que sea un cantar.



de fuentes favorece a hipotetizar que fuese una composición lírica breve con cierta popularidad en la época.

Conclusiones

El estudio conjunto de estas unidades líricas breves de carácter popular permite extraer algunas conclusiones interesantes acerca de las funciones que ejercen dentro de la obra. En esta Primera Jornada, las composiciones líricas breves no solo se insertan en otras composiciones líricas de mayor tamaño, facecias y anécdotas, sino que también forman parte, de manera individual, de diálogos burlescos y motes dentro de invenciones. La recreación original de las composiciones de lírica popular por parte del autor se ha conservado en estos ejemplos como el caso de las unidades tercera y décima sin otras variantes. Sin embargo, otros de los ejemplos que aparecen en *El Cortesano* eran sobradamente conocidos en la época con múltiples variantes, es decir, composiciones líricas de carácter popular, como ocurre con las unidades primera y novena. El afán lúdico y burlesco motiva en parte la utilización de este tipo de lírica popular. En concreto, en esta Primera Jornada la mitad de las unidades hacen referencia a algún diálogo burlesco entre los personajes, lo que induce a plantear que su inclusión incitaba básicamente a la risa –por sorpresa, ruptura de las expectativas, connotaciones diversas– dentro de las conversaciones. La introducción de las composiciones líricas breves de carácter popular en las invenciones de la presentación de los cortesanos es otra de las características interesantes de la obra. Como vemos en *El Cortesano*, en la primera unidad que hemos analizado, Pedro Mascó y Castellana Bellvís se describen con unos letreros de oro con las letras que juntas formaban: «Él es de ella y ella es de él». Así como, en el caso de Baltasar Mercader e Isabel Ferrer, el mote que acompañaba a la decoración de sus flores brosladas era otra composición lírica de carácter popular. Quizá Luis Milán emplea esas unidades para dejar entrever qué tipo de relación había entre el matrimonio, o por el contrario, su afán era únicamente burlesco.



Por otro lado, la falta de correspondencia con el NIPEM de algunas unidades no significa que estas no fuesen cantadas o que no tuvieran una melodía propia que no haya pervivido hasta la actualidad. Las unidades, aunque no estén documentadas sus piezas musicales ni haya variantes, no eliminan la posibilidad de que no se cantasen. Aunque en el texto no se explicita si se cantaba no quiere decir que no se hiciera en la época. La afición poética renacentista por la improvisación o el uso de motes y refranes son un indicio de la práctica poético-musical, pues normalmente se relacionaban con cantares.

De hecho, conservamos otros ejemplos, en jornadas sucesivas de *El cortesano*, que sí tienen correspondencias con el NIPEM. Así, en la Segunda Jornada: “Si amores m’han de matar, / agora ternán lugar”, unidad que también emplean Mateo Flecha en el *Cancionero de Upsala* (1555), Fuenllana en su *Libro de música para vihuela* (1554) y en la *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Asimismo, en la Tercera Jornada aparece: “Los comendadores por mi mal os vi”, que se incluye en *El cancionero teatral de Lope de Vega* (1997) recogido por Alín y Barrio Alonso, ya que Lope dedicó una de sus obras, *Los comendadores de Córdoba*, a los comendadores citados. Por tanto, la lírica popular no tiene únicamente un afán burlesco o lúdico, sino que es el reflejo de la práctica poético-musical de la época.

Las composiciones líricas breves, junto con otras formas líricas o lírico-narrativas populares como los romances, enriquecen los textos de la época. Estudiar detenidamente estas formas de saber tradicional, entre la oralidad y la escritura, nos ofrece una impagable perspectiva para captar la maestría de determinados autores, tanto por su conocimiento, aprovechamiento y aprecio de ese bagaje de cultura popular, como por la versatilidad para combinar lo popular y lo cortesano en perfecta simbiosis. Es lo que ocurrirá en una obra de factura compleja como sin duda es *El cortesano*. El examen de la pervivencia de la lírica popular en este tipo de obras renacentistas sirve para constatar la utilidad que tuvieron en la época y ayuda a comprender al lector contemporáneo el gusto y la práctica literaria-musical cultivados por autores plenamente integrados en el ambiente cortesano de su época como Luis Milán y Juan Fernández de Heredia.



BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA Y VIVES, Francesc (1958): *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia: Sicània.
- BECKER, Danièle (2003): “Formes et usages en société des pièces chantées chez les vihuélistes du XVI^e siècle”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir (coord.), Madrid : Casa de Velázquez.
- BELTRAN, Vicenç (2002): “Las formas con estribillo en la lírica oral del Medievo”, *Anuario musical*, 57, pp. 39-57.
- BURKE, Peter (1999): *Los avatares de «El cortesano»*, Barcelona: Gedisa.
- 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.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2008): “El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular”, *Destiempos*, 15, pp. 115-129.
- ELÍAS, Norbert (1987): *El proceso de la civilización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (1975): *Obras*, Rafael Ferreres (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- FERRER VALLS, Teresa (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia: UNED - Universitat de València - Universidad de Sevilla.
- FERRER VALLS, Teresa (1991): *La práctica escénica cortesana*, Londres: Tàmesis.
- FRENK, Margit (ed.) (2003): *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia.
- FRENK, Margit (ed.) (1990): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia.
- FRENK, Margit (1962): “Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Anuario de letras: Lingüística y filología*, 2, pp. 27-54
- GÁSSER, Luis (2017): “Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán”, en *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, 6, pp. 15-42.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego (2006): *Seniloquium*, Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno (eds.), Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2009): “‘Lengua spada’ y ‘buen palacio’ en los motes eróticos y burlescos del *El Cortesano* de Luis Milán”, *La corónica*: 38, pp. 315-331.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2000): “Construcción de un cancionero y romancero efímero en la corte del III Duque de Calabria”, *Estudios de Literatura Oral*, núm. 6, pp. 139-154.
- MARINO, Nancy (1992): “The Literary Court in Valencia 1526-1536”, *Hispanofila*, 104, pp. 1-15.



- MARQUÉS DE CRUÏLLES [1891] (2007): *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Ernest Belenguier (ed.), Valencia: Biblioteca Valenciana.
- MERIMÉE, Henri (1985): *El arte dramático en Valencia vol.I*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MILÁN, Luis (2010): *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MILÁN, Luis (2001): *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Tordera, Valencia: PUV.
- NÚÑEZ, Hernán (2001): *Refranes o proverbios en romance*, Madrid: Guillermo Blázquez, 2 vols.
- OLEZA, Joan (1986): “La corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, V, pp. 149-182.
- OLEZA, Joan (1984): “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.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2005): “Algunos casos de bilingüismo castellano-catalán en el *Cancionero general* de 1511: propuesta de aproximación histórica y literaria”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Mercedes Pampín Barral, Carmen Parrilla García (coord.), pp. 355-370.
- PERUGINI, Carla: (2012): “Biografía erótica de la corte valenciana. Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia”, *Anacleta Malacitana Electrónica*, XXXII, pp. 297-320.
- [En línea]: <http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.html> [Consulta: 27/12/2019]
- PINILLA, M.^a Regina (1994): *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- 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.
- RAVASINI, Inés (2010): “Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán”, *Studia Aurea*, 4, pp. 69-92.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2003): *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- ROJAS, Fernando de (2012): *La Celestina*, Marta Haro y Julio Carlos Conde (eds.), 2^a ed., Madrid: Castalia.
- 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 (1949): “La poesía popular en los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI”, *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 57-91.
- RUIZ DE LIHORY, José [1903] (1987): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia: Librerías Paris-Valencia.



- SÁNCHEZ PALACIOS, M.^a Esmeralda (2015): *Confluència de gèneres a “El Cortesano” de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.
- SIRERA, Josep Lluís (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
- SIRERA, Josep Lluís (1986): “Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento”, *Edad de Oro*, V, pp. 247-270.
- SIRERA, Josep Lluís (1984): “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.
- SOLERVICENS, Josep (1997): *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- 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.
- WARDROPPER, Bruce W. (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid: Revista de Occidente.

Fecha de recepción: 7 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2020