

**EL *CANCIONERO DE VALENCIA*:
MSS. 5593 DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

Edición y estudio preliminar de

Nancy F. Marino



2013

© Nancy F. Marino, 2013

© De esta edición Institució Alfons el Magnànim.
Diputació de València, 2013
Director: Ricard Bellveser
Colecció dirigida por: Antonio Mestre

ISBN: 978-84-7822-597-??
Depósito legal: V-0000-2013

Imprime:  IMPRENTA
PROVINCIAL DE VALENCIA

ÍNDICE

	<i>pag.</i>
PRÓLOGO.....	1
ESTUDIO PRELIMINAR	
1. El manuscrito	1
2. Un cancionero de Valencia	1
3. Relaciones con testigos coetáneos	1
4. Formas poéticas	1
5. Juan Fernández de Heredia y la corte literaria de doña Germana de Foix	1
6. Juan Fernández de Heredia y las poesías del <i>Cancionero de Valencia</i>	1
BIBLIOGRAFÍA	1
CRITERIOS DE LA EDICIÓN	1
CLAVE DE SIGLAS	1
EDICIÓN	1

AGRADECIMENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuído de manera importante en este proyecto: a Rafael Beltrán, el “padrino” del libro; a Eliseo Valle, por haber leído el manuscrito; a Josep Lluís Martos y el grupo de investigación “Cancioneros impresos y manuscritos”, patrocinado por el Ministerio de Economía y Competitividad, que me facilitation una copia digital de un cancionero inédito; a la Biblioteca Nacional, por haberme dado el permiso de consultar un manuscrito retirado por su delicada condición; a la Fundació Alfons el Magnànim, por su colaboración y su publicación de este libro; y a mi marido, Frank McBath, por su apoyo y paciencia.

PRÓLOGO

La historia de la poesía lírica castellana en el siglo XVI constituye un campo de investigación en constante desarrollo, abierto a la renovación y al replanteamiento de las ideas. Esto se debe a varios factores, como la aplicación de nuevos conceptos críticos que nos llevan a ver las cosas bajo otro prisma. Pero quizás la razón más tangible que exige que los investigadores vuelvan a estudiar el tema es el descubrimiento de textos antes desconocidos e inéditos, o de versiones alternativas de obras conocidas y establecidas. En el primer caso, estos hallazgos amplifican el canon de poesías del XVI; en el segundo traen implícitas cuestiones de autenticidad o de atribución, y de la fiabilidad de textos que presentan muchas variantes. En el *Cancionero de Valencia*, la compilación poética que aquí editamos y estudiamos, se encuentran ambos tipos de obras: al lado de veintiuna poesías del célebre poeta valenciano Juan Fernández de Heredia –presentadas con toda suerte de variantes– hay cuarenta y dos obras sin atribución, en su mayoría hasta ahora inéditas. En el ensayo preliminar a la edición del cancionero se estudia el manuscrito y todas las obras que contiene, llegando a las siguientes conclusiones: que, con toda probabilidad, las poesías de esta colección fueron escritas por Fernández de Heredia cuando formaba parte de la corte literaria en la Valencia de doña Germana de Foix (1526-1536), aumentando considerablemente su canon poético; que el códice, copiado e iluminado con esmero, fue destinado como regalo, entrando en la biblioteca particular del destinatario; y, por lo tanto, cuando el hijo del poeta recopiló la obra de don Juan para su publicación póstuma (aparecida en 1562), las composiciones únicas de este cancionero le fueron desconocidas.

NANCY F. MARINO

EL *CANCIONERO DE VALENCIA*:

ESTUDIO PRELIMINAR

1. EL MANUSCRITO

El Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional es un pequeño cancionero de la primera mitad del siglo XVI que reúne sesenta y tres obras poéticas de varios tipos en castellano, de las que veintiuna son del poeta valenciano Juan Fernández de Heredia. Su actual estado de conservación bastante deteriorado no le hace honor a un códice que fue realizado en su día con mucha atención a la disposición de las obras, copiadas con una letra cuidada por varios escritores en hojas ornamentadas con orlas y carteles. Esta presentación tan esmerada sugiere –o quizás garantiza– que el manuscrito fue preparado para una persona o una ocasión especial. Se desconoce el paradero de este cancionero antes de su llegada a manos del librero y editor madrileño M. Murillo en el siglo XIX. Por lo visto fue en ese momento que el códice fue encuadernado de manera económica y sin poner mucha atención al orden correcto de sus hojas, que se presentan hoy día traspapelados. En el interior de la encuadernación holandesa, bastante deteriorada también, se puede leer palabras aisladas como “catálogo”, “herramientas”, o “piezas de repuesto para máquinas de vapor”, lo que indica el uso de algún papel descartado para forrar la tapa. Muchos de los folios de este manuscrito están en mal estado por haber sufrido de la humedad. A causa de la infeliz condición del Mss. 5593, la Biblioteca Nacional lo ha retirado en espera de su eventual restauración, y por lo tanto en este momento sólo se puede consultar un microfilm.

El manuscrito, que mide 240 x 170 mm., tiene 116 folios, con una hoja de guarda al principio y dos al final. El en tejuelo aparece el letrero “Manuscrito. Poesías”¹. Falta la hoja inicial o portada que, como veremos más adelante, resulta ser una pérdida de gran importancia. Los folios del códice han sido numerados tres veces, todas en letra moderna. Hay una foliación en los márgenes inferiores; en el ángulo superior hay otra que está casi borrada, reemplazada por otra más que la corrige y que coincide con la numeración de la parte inferior. A pesar de la negligencia a la que ha sido sometido el códice a través de los siglos, se nota que en el momento de su creación los textos fueron copiados con mucha atención a su apariencia física. Todavía está visible en algunas hojas un rayado a lápiz que marca las líneas y los márgenes de los folios. Las hojas contienen una máxima de dos estrofas limpiamente copiadas, con pocas manchas de tinta (sólo en los fols. 34r, 62v, y 63), y tres tachaduras discretas que pretenden ocultar blasfemias (en los fols. 46r, 84v, y 88r, y notadas en la edición del manuscrito).

Un aspecto de este cancionero que llama la atención es la ornamentación en todos los folios, desde la más abundante decoración hasta el más sencillo dibujo, todo llevado a cabo en tinta roja y negra y pintado en oro. La primera hoja de poesías –tanto el recto como el verso del folio– es el más decorado de todas, lo que parece indicar que la obra que aquí aparece (una composición devota de Juan Fernández de Heredia) fue concebida como la primera de la colección. En esta hoja, por encima del título de la poesía, hay una flecha que termina en un corazón que gotea diez lágrimas rojas; la primera estrofa del poema está encerrada en una orla de hojas y flores dibujadas con tinta roja y rellenas en oro. En el verso del folio hay una sola estrofa, debajo de la que está pintada una especie de nudo en forma de serpiente, sobre el que se lee “Comiença la obra”; hay también dos flores y un corazón decorado con puntitas rojas, todo dibujado con tinta negra y pintado en rojo y oro. En el resto de los folios del poema (que termina en 11v) todas las palabras iniciales se presentan en mayúsculas rojas, y cada folio tiene a lo largo de su margen una enredadera roja con varias hojas doradas. Todos los demás folios del manuscrito tienen

¹ Hay una descripción muy general del códice en *Inventario General de Manuscritos*, X: 420; otra, más detallada, en *Catálogo de Manuscritos ... con poesía castellana*, IV:.

como mínimo una vegetación decorativa. Muchos de los epígrafes aparecen dentro de un cartel horizontal, dibujado en negro y embellecido en oro y rojo. Casi todas las palabras iniciales de las estrofas están escritas en mayúsculas con tinta roja. El corazón es un motivo que aparece tres veces más a lo largo del códice: en 22r, donde empieza “Duéleme el tiempo pasado” de Fernández de Heredia, la D inicial ocupa el 25% del folio, y dentro de ella está un corazón dorado con puntas rojas, atrevesado de izquierda a derecha por una flecha; en 36r hay otro corazón del mismo tipo; y en 108v hay dos corazones pintados de igual manera, atravesados ambos por una misma flecha.

Era costumbre que la primera hoja, la portada, o las distintas secciones de un cancionero indicasen el nombre del autor o autores de sus poesías. Por lo tanto es muy probable que la hoja inicial o portada desaparecida de 5593 nos hubiese informado sobre la identidad del poeta o poetas. También en los cancioneros manuscritos era normal que, después de la primera mención de autoría, los copistas ahorrasen tiempo y tinta al no escribir en cada poema el nombre de su autor, norma que sigue el copista de nuestro códice². A pesar de la falta de esta información importante, va a ser posible llegar a una conclusión sobre la identidad del poeta que compuso estas obras. El cancionero empieza con quince poesías conocidas del vate valenciano Juan Fernández de Heredia (c. 1480-1549) que llevan epígrafes sin atribución o simplemente las palabras “Otras suyas”; a partir de allí, van intercaladas otras seis composiciones de este autor entre poesías que hasta ahora no tienen atribución alguna. Y así es en el resto del códice, en el que se presentan obras de Fernández de Heredia intercaladas con poesías cuyo único título es “otra suya” o nombrando el tipo de composición que es (villanico, glosa, etc.³). Por lo tanto podemos conjeturar que en la hoja inicial que desafortunadamente ha desaparecido se identificaba a Fernández de Heredia como el autor de todas estas composiciones, y por eso no le hacía falta al recopilador encabezar las obras con atribución que no fuese “Otras suyas”.

² Esta práctica causa no poca confusión en las compilaciones de las obras de varios autores cuando se haya perdido o trasapelado una o más hojas, cuanto más cuando se trata de la desaparición de la portada, como es el caso de 5593.

³ Podemos ver otro ejemplo de esto en MN4 (el MS. 2621 de la Biblioteca Nacional, Madrid), que también contiene muchas obras de Fernández de Heredia, identificándolas sólo al principio de la serie, y así eliminando las atribuciones individuales.

Por lo tanto, parece ser casi cierto que todas las poesías en este códice son de Juan Fernández de Heredia. Esto significaría que la mayoría de las obras de este cancionero –cuarenta y dos de sus sesenta y tres composiciones– son poesías hasta ahora desconocidas del célebre poeta valenciano⁴. Se trata de un número importante que aumenta en casi el 25% su canon reconocido.

La primera descripción completa de 5593, trabajo nuestro, apareció en 1985. Este estudio hace también un primer intento de reconstrucción del orden original de las obras⁵, e incluye el índice de las poesías según ese orden. En el momento de publicar el artículo nos imaginamos que todas las obras podían ser producto de la pluma de Fernández de Heredia, pero era necesario seguir estudiando este tema. Sin poder afirmar la autoría, y con ganas de ponerle a la colección un título que reflejara bien sus contenidos, su evidente origen valenciano de manuscrito sugirió el título *Cancionero de Valencia*, nombre que todavía nos parece apropiado. A partir de la publicación de este artículo se empieza a mencionar el códice en los estudios sobre Juan Fernández de Heredia o sobre la corte literaria de Valencia en tiempos de Germana de Foix y su tercer marido, Fernando de Aragón, duque de Calabria. La investigadora que más interés ha tenido en este manuscrito es María D'Agostino, que está preparando una edición de la obra completa de este poeta. En un estudio sobre los testigos más importantes para editar estos textos D'Agostino menciona que una de las fuentes fundamentales para llevar a cabo una edición completa es 5593, junto a la *editio princeps* de 1562, MN4, y MN17 (el MS. 3393 de la Biblioteca Nacional, Madrid, llamado el *Cancionero de Gallardo*).

Como hemos señalado antes, la encuadernación moderna de 5593 fue ejecutada sin prestarle mucha atención a la disposición correcta de los folios, cuyo resultado es la gran confusión en los textos. Por ejemplo, son varios los casos de poesías cuyas últimas estrofas se encuentran muchas hojas después de las primeras (como una composición que ocupa los folios 27r-28v y 113r-116v); o bien al revés (como en el caso de una obra que empieza en 109r-112v y termina en 50r-v); o, en el peor de los casos, un texto que aparece en los folios 49r-v, 52r-v, y 65r. En tres folios

⁴ Más adelante estudiaremos las semejanzas poéticas entre éstas y sus obras conocidas para intentar demostrar que salieron de la misma pluma.

⁵ Sin embargo, desde entonces hemos rectificado la ordenación de un par de poesías.

del código hay apuntes que ayudan a orientar al lector, todos escritos con lápiz y en letra moderna, como anotaremos en nuestra edición. Evidentemente, la numeración de los folios y estas anotaciones fueron posteriores a la encuadernación. A continuación, una reconstrucción de lo que muy probablemente fuera el orden original de las poesías en el momento de su elaboración. Queda patente que las obras fueron ordenadas y copiadas según su tema y forma métrica. Aparecen en esta lista los epígrafes de las composiciones, sus primeros versos, su métrica⁶, y las iniciales JFH entre corchetes en las obras conocidas de Juan Fernández de Heredia.

–Portada u hoja preliminar, desaparecida, que identificara a Fernández de Heredia como el autor de por lo menos las primeras poesías del código (y probablemente todas ellas).

- 1r-11v: Exclamación [JFH]
 “Tú, qu’en tal día como oy”
 quintillas
- 12r-v; 17r-20v; 13r-16v; 21r-v: Otra suya [JFH]
 “Que nunca hubiera morir”
 copla mixta: septillas de redondillas y quintillas
- 22r-26v: Otra suya [JFH]
 “Duéleme el tiempo pasado”
 dobles quintillas
- 27r-28v; 113r-116v: Vn rregimiento de amor ... [JFH]
 “Con ser los hierros mayores”
 copla mixta: novenas de redondillas y quintillas
- 109r-112v; 50r-v: Espreso mandamiento... [JFH]
 “Esfuerça, vos temerosa”
 dobles quintillas
- 49r-v; 51r-52v; 65r: Vnas ynstruciones de la Fe de bien querer [JFH]
 “Dios me dio esto por ser”
 coplas mixta: novenas de redondillas y quintillas
- 65r-67r: Una quexa a que haze al amor/ Suya [JFH]
 “Nunca, Amor, de ti e quexado”
 copla mixta: novenas de quintillas y redondillas

⁶ No se anota la métrica cuando queda implícita en el epígrafe, como en el caso de los villancicos.

- 67r-68r: Otras suyas [JFH]
“Viendo que holgáys de uerme”
quintillas
- 68v; 53r-54r: Una carta de su amiga [JFH]
“Con qué lastima os escriuo”
quintillas
- 54v-56r: Otras suyas [JFH]
“Tienpo es ya de no callarse”
quintillas
- 56v-58v: A la partida del Principe de Salerno [JFH]
“O rrezio acaesimiento”
quintillas
- 59r-60r: Carta en respuesta de otra carta... [JFH]
“Si se pudiese el dolor”
quintillas
- 60v-61v: Glosa de los pies del Romance “Qué aprouecha, cau-
lleros...” [JFH]
“Sin ningun temor ni miedo”
quintillas
- 61v-64v; 29r-30v: Glosa de Belerma [JFH]
“Si tan poco sentimiento”
coplas mixta: novenas de redondillas y quintillas
- 31r- 35v: Otra glosa de Belerma
“Quando esta con la rrazón”
quintillas
- 36r-38r: Glosa de Tienpo Bveno
“Si traer al pensamiento”
coplas castellanas
- 38r-39v: Mote (con glosa)
“De piedra vengo a pensar”
villancico
- 39v: Mote
“Morir antes que oluidar”
un sólo verso (falta la glosa)
- 40r-41v: Mote (con glosa)
“Salgan las palabras mías”
villancico
- 42r-44v: Glosa de Rosa fresca

- “Quando y’os quize, querida”
quintillas
-45r-v: Mote (con glosa)
“Pues todo se a de acabar”
villancico
-45v-48v: Chiste [JFH]
“Que todas las desventuras”
dobles sextillas
-69r-v: Vilancico
“El más peligroso mal”
-69v-70r: Vilancico
“Si sólo por vnas flores”
-70v: Vilancico
“Pues biuo sólo de ueros”
-71r-v: Vilancico [JFH]
“El mi coraçon, madre”
-72r-v: Vilancico
“El mi coraçon, madre” (con una glosa diferente)
-73r: Vilancico [JFH]
“Que las manos tengo blandas”
-73v: Vilancico [JFH]
“Tenedme los ojos quedos”
-74r: Vilancico [JFH]
“Enemiga le soy, madre”
-74v-75r: Vilancico
“Cauallero enamorado”
-75v: Vilancico
“Ay, qu’ell alma se me sale”
-76r: Vilancico
“No oso alçar los ojos”
-76v: Vilancico
“Soplico’s, señora mía”
-77r: Vilancico
“Pues ell alma con vos queda”
-77v: Vilancico
“Si en estar vn dia sin veros”
-78r: Vilancico
“N’os cale venir, plazer”

- 78v: Vilancico
“Como podré yo biuir”
- 79r: Vilancico
“Mis ojos que no biuían”
- 79v: Vilancico
“En pensar qu’e de quedar”
- 80r: Vilancico
“Pensando al amor cazar”
- 80v: Vilancico
“Sabed, si no lo sabéys” (falta la glosa)
- 81r-83v: Otro chiste... [JFH]
“Soy garridica”
form?
- 84r-v: Chiste
“Señora mía”
redondillas
- 85r-86v: Chiste [JFH]
“Mis bienes son acabados”
check
- 87r-88r : Chiste
“A, galán disimulado”
villancico?
- 88r-v; 105r-v: Chiste
“Adoléseos de mi mal”
villancico?
- 89r-90r: Chiste
“Ni soy mío, ni soy vuestro”
redondillas
- 90r-91r: Chiste
“Ay de mí”
canción trovadoresca
- 91r-92r: Chiste
“A, galán apasionado”
canción trovadoresca
- 92r-v: Chiste
“Hermosa, la del sombrero”
canción trovadoresca
- 93r-94v: Chiste

- “Por daros, señora, un bezo”
canción trovadoresca
-95r-v: [sin epígrafe]
“Vencime de los amores”
canción trovadoresca
-96r-v: Chiste
“Deziros mi pena ni oso ni sé”
canción trovadoresca
-97r-98r : Chiste
“Ay, que no oso”
canción trovadoresca
-98r-v: Chiste
“Adurmióseme mi lindo amor”
canción trovadoresca
-99r-v: Chiste
“Robóme mi coraçón”
canción trovadoresca
-100r-v: Chiste
“Bien veo yo por do camino”
redondillas
-101r-102v: Chiste
“A, hermosa”
canción trovadoresca
-103r-v: Chiste
“Iustiçia pido, que muero”
canción trovadoresca
-104r-v: Chiste
“Quiero yr a uer”
canción trovadoresca
-106v-107r: Chiste
“Acordáos de mí, señora”
redondillas
-107v-108v: Chiste
“-¡Ay de mí! -¡Por quién? -Por uos”
canción trovadoresca

Al final de esta serie de poesías, aparece la palabra “FINIS,” que por lo visto se refiere al final del códice.

2. UN CACIONERO DE VALENCIA

Hay algunos elementos autóctonos que indican que este cancionero fue compuesto en Valencia. Una referencia directa a la ciudad se encuentra en un villancico que trata el tema de la ausencia de la amada, y que termina de esta manera:

Y si quedo en Valencia
y vos vays, mi señora,
¿cómo biuiré agora?

El otro texto que se relaciona con Valencia es el que compuso Fernández de Heredia por la muerte del Vizconde de Chelva, don Pedro Ladrón. Se trata con toda probabilidad de don Pedro Ladrón de Pallás (o Payás), 5 Vizconde de Chelva, que heredó el título en 1522, fecha de la muerte de su padre don Jaime Ladrón de Pallás. Aunque es difícil determinar el año de la muerte de don Pedro, se sabe que su hijo (también llamado Pedro) murió en 1540 sin heredero directo, y que su hermano Francisco heredó el título en ese momento (Salazar y Castro 294). Por lo tanto, podemos concluir que la muerte de Pedro Ladrón de Pallás ocurrió antes de esa fecha. Este hecho encaja perfectamente con las fechas de la corte valenciana de Germana de Foix y el duque de Calabria, de 1526 a 1536.

Otra cosa que nos ayuda a ubicar la producción del código en Valencia es la figura del copista que, a juzgar por la ortografía que emplea, era evidentemente catalanohablante. Esto se nota sobre todo en la confusión de la sibilante fricativa y de la interdental, porque ésta última no existe en catalán. Por ejemplo, hay muchos casos del uso de la *z* intervocálica en vez de la *s*, como en *quiziése* o *bezo*. Esto puede ser un reflejo de la sonorización del fonema en catalán. Encontramos también el uso de la *ç* por la *s*, como en *ançi* o *neçeçidad*, que sugiere una confusión de la *ç* interdental con la *s*. Otra distinción ortográfica presente en este código es *ny* por *ñ*, que suele caracterizar a los copistas de la Corona de Aragón.

Se trata, entonces, de un cancionero compuesto y copiado en Valencia, cuyas poesías no incluyen obras en el idioma autóctono del Reino. El uso exclusivo del castellano en un cancionero de orígenes valencianos corresponde a un fenómeno que vivía el Reino de Valencia a principios del siglo XVI, que es la castellanización de la cultura valenciana a todos los niveles. Esta importante transformación de la sociedad ha sido estudiada

por varios investigadores los cuales han llegado a la conclusión de que el castellano no fue impuesto por Germana de Foix para reprimir a los agermanados después de su rebelión, como antes algunos historiadores creían.⁷ Más bien, se trataba de un proceso un tanto natural ya que, por un lado, siempre ha habido castellanohablantes en la zona, incluso entre los agermanados y, por otro, la ciudad de Valencia experimentó una gran inmigración de personas de habla castellana desde principios del siglo (García Cárcel 75). Pero la cuestión de la sustitución gradual del castellano por el catalán tenía dimensiones más amplias, remontándose a la unión de la dinastía Trastámara a través del matrimonio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón. En vez de la prevista autonomía del gobierno aragónes, se dio la creciente hegemonía de la Corona de Castilla. Por lo tanto, la lengua y la cultura castellanas gozaron de prestigio en los lugares tradicionalmente catalanohablantes, fenómeno que no tardó en infiltrar la literatura (Pérez Bosch 2009: 34-35). Se nota la rapidez de esta transformación en las palabras de Berger, que se refiere a este fenómeno como la “invasión del castellano” (1987: 198). En otro momento, Berger opinó que la corte de los duques de Calabria fue el principal centro de la castellanización literaria del reino (1976: 189). Quizás la prueba más elocuente de esto es la publicación en 1539 de los *Cants d’amor* de Ausiàs March, traducidas al castellano por Baltasar de Romani, otro de los poetas importantes vinculados a esta corte, y dedicadas al duque. Es decir, la obra de uno de los poetas más importantes del siglo de oro de la poesía valenciana, trasladada al castellano.

Pero también hay que señalar la influencia de la industria tipográfica, que publicaba cada vez menos títulos en valenciano. La estadística recogida por Berger es elocuente: en Valencia no hubo ningún libro publicado en castellano entre 1474 y 1478; entre 1490 y 1506 menos del 4% fueron en lengua castellana; pero a partir de 1510 y hasta 1524 no sólo hubo un aumento importante en los números, con el 45% en castellano, sino que los libros editados en valenciano estaban en declive, con sólo el 26% (el resto fueron publicados en latín); y desde esa fecha hasta 1541, un poco más del 50% son títulos en castellano, y sólo el 15% en catalán.⁸ García-Sempere y Wilkinson señalan el año 1522 como el momento crítico

⁷ Gil Fernández da un resumen sucinto de las opiniones y otra información sobre la castellanización (45-46).

⁸ Pero es también cierto que a mediados del siglo el latín está en auge, y se publican más libros en el idioma clásico que en castellano o valenciano.

para las publicaciones en catalán, porque en ese momento experimentó un fuerte y abrupto declive (560). Por eso está claro que el mercado del libro contribuyó a la castellanización de la zona, y que quizás también empujó a los autores a abandonar el valenciano en su producción literaria. Posiblemente la publicación en 1511 del *Cancionero general* marcaba el principio de esta tendencia: en esta importante y popular compilación de poesías no hay ninguna en valenciano, prueba de que los escritores aristocráticos ya habían renunciado este idioma.

Por estas razones históricas no es de extrañar que el *Cancionero de Valencia* no contenga ninguna poesía en catalán. Podemos añadir a este argumento la probable atribución de todas sus composiciones a Juan Fernández de Heredia, que escribió la mayor parte de su producción literaria en castellano. De hecho, sólo sobreviven seis obras suyas en catalán. Cinco de estas poesías están en la edición de 1562, y la otra aparece en B2050 y MN4.⁹

3. RELACIONES CON TESTIGOS COETÁNEOS

No ha habido ninguna edición de 5593 hasta ahora. Francisco Martí Grajales, que publicó la primera edición moderna de los textos de don Juan en 1913¹⁰ (basándose en la *editio princeps* de 1562), no lo incluye en su lista de otros testigos de las obras, evidentemente por no saber de su existencia. No es hasta 1930 que se tomará nota del manuscrito, cuando Julio Cejador y Frauca lo utiliza como fuente de poesía tradicional para su *Floresta de la antigua lírica popular*. Debido al género y a la métrica octosilábica de las obras de este códice, Cejador se refería a esta colección como el “cancionero del s. XV, ms. 5593, Bibl. Nac.,” y que “la copia pudiera ser del XV o XVI, mas las poesías son del XV” (10: 303). Recopila los textos que considera de tipo tradicional, comentando las variantes que hay en otros códices, aunque para la mayoría de ellos este manuscrito es el único testigo. Más tarde, en 1953, Charles Aubrun dedicará un solo párrafo a 5593 en su “Inventaire des sources pour l'étude

⁹ Schmid estudia estas composiciones en las págs. 33-41.

¹⁰ De esta edición sólo quedan dos ejemplares: R/2874 de la Biblioteca Nacional, Madrid, y una copia mutilada de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (Z-3/223).

de la poésie castillane au XV^e siècle.” Como Cejador, Aubrun opina que muchas de sus obras son del siglo XV, “si ce n’était quelques villancicos et un défense des femmes contre les ‘torrellistas’ qui pourraient être aussi bien du XV^e que du XVI^e siècle, nous daterions toute cette poésie d’après 1500” (325).

En 1958 Rafael Ferreres publica una nueva edición de las obras de Juan Fernández de Heredia, basada como la de Martí Grajales en la primera edición de 1562. Ferreres sólo menciona de paso los otros manuscritos que contienen poesías del vate valenciano, refiriéndose una sola vez a 5593: en una nota al pie de la página xviii, comenta que Dámaso Alonso recogió una obra de este códice, la glosa que Fernández de Heredia escribió para el villancico “Enemiga le só, madre,” y que figura como texto anónimo. Se da a entender a través de esta nota que Ferreres no llegó a examinar este cancionero¹¹. Aparte del interés que Cejador tenía en su lírica tradicional, fue el triste destino de 5593 no llamarle la atención a muchos investigadores hasta que José Romeu Figueras incluyó noticias sobre el cancionero en su estudio publicado en 1958 del músico Mateo Flecha y su estancia en la corte del duque de Calabria en Valencia. La descripción del manuscrito que Romeu Figueras ofrece es corta, pero contiene información fundamental que pone de manifiesto su experiencia directa con él: nota la ornamentación en los folios, el número total de obras y las veintiuna de ellas que son de Fernández de Heredia, y comenta el probable origen valenciano del códice, a juzgar por las grafías particulares al idioma y sus referencias a situaciones y a personas de la corte en cuestión. A pesar de las observaciones de Romeu Figueras, en 1962 José María Azáceta no utiliza 5593 para su edición del *Cancionero de Gallardo* (MN17), que contiene tres obras de Fernández de Heredia que figuran en él. Es José Manuel Blecua el primer investigador que se aprovecha de este códice para un estudio comparativo (1969) entre la edición que preparó Ferreres con MN4, todavía sin editar. A partir de la publicación de nuestra descripción del manuscrito en 1985, y nuestro estudio sobre la corte literaria de Doña Germana de Foix publicada en 1992, ha habido cada vez más menciones de 5593, sobre todo referente a la importancia de contar con él para preparar una edición completa de las obras poéticas de don Juan.

¹¹ Ferreres reconoce la existencia del manuscrito de obras de Fernández de Heredia de 1555, hoy el Ms. 2050 de la Biblioteca Pública de Catalunya, pero tampoco llegó a examinarlo.

Las veintiuna poesías de 5593 que son de Fernández de Heredia también aparecen en otros testigos de la época. Los manuscritos o impresos con los que este códice comparte más obras son: la edición *princeps* de 1562 (con todas las veintiuna en común); B2050 (veinte poesías); MN4 (diecinueve)¹². Sin embargo, una vista más somera a las variantes de estos textos en los cuatro testigos nos lleva a la conclusión de que no pudieron tener procedencia común. Son tantas las distintas lecciones de palabras o de versos enteros, y son tan importantes las diferencias en la disposición de las estrofas de algunas obras, que sólo podemos concluir que cada uno de estos testigos tiene su origen en un ejemplar distinto, ahora desaparecido. De esto podemos colegir que, además de los tres manuscritos y la edición impresa aquí referidos, existieron en algún momento cuatro códices más que sirvieron de referencia para la compilación de los cuatro testigos existentes de textos de Fernández de Heredia.

Veámoslo con más detalles, empezando por MN4¹³. Este manuscrito, probablemente compilado a mediados del siglo XVI, contiene dos cancioneros distintos, el de Juan Fernández de Heredia (1r-114r, 121r-179v, 182r-194r¹⁴) y otro de Diego Hurtado de Mendoza, separados por el *Triumpho de amor* de Petrarca. MN4 contiene 103 obras del poeta valenciano, noventa y cuatro de las cuales se encuentran también en la edición de 1562; aquí nos vamos a ocupar sólo de las diecinueve que comparte con ésta y con 5593. Se aprecia a través de un cotejo detallado de estas poesías el número elevado de variantes importantes en comparación con los otros testigos. En su estudio sobre la relación entre MN4 y la primera edición (a través de la publicación de Ferreres) Blecua ha demostrado claramente que no pueden haber originado en un mismo códice anterior. Anota también que en 1562 el editor cambió el léxico sacro-profano de algunos de los textos “para salvar un tropiezo posible con el censor eclesiástico, más severo en esa época que a principio del siglo XVI” (45). En cuanto a la relación entre MN4 y 5593, notamos de inmediato que

¹² En B2050 y MN4 falta la glosa al villancico “Enemiga le só, madre” (74r de 5593); en MN4 también falta “Dios me dio esto por ser” (49r).

¹³ Hay una descripción completa del códice en el *Inventario General de Manuscritos de la BNM* (7: 114-...); Blecua examina sus variantes frente a la edición de 1562, y Giménez Fernández ofrece varias observaciones sobre las distintas partes del manuscrito.

¹⁴ En 115r-121r y 180r-181v otro copista más tardío ha intercalado poesías ajenas, aprovechando los espacios en blanco que dejó el recopilador original.

no suelen coincidir en las variantes de un mismo verso. De hecho, las distintas lecciones de 5593 tienen más en común con la *editio princeps* que con MN4, aunque hay algunos casos en los que no se corresponden en absoluto.

Las cosas se complican más en el caso de B2050, códice de probable origen valenciano que fue copiado en 1555 y adquirido por Arturo Sedó en 1935 antes de pasar a la Biblioteca General de Catalunya en 1969.¹⁵ Usando la edición de Martí Grajales, Sedó comparó este manuscrito con la *princeps*, notando que B2050 estaba “lleno de errores” pero que era “de grandísima autoridad para restablecer el texto,” y que no puede haber sido el manuscrito usado por don Lorenzo, hijo de Fernández de Heredia, al preparar la primera edición. Sin embargo, Sedó creía que podía tratarse del códice que los descendientes de Fernández de Heredia poesían en el siglo XVIII (Montaner 90)¹⁶, y dice haber editado las obras del manuscrito para señalar las diferencias con la edición de 1562. Quizás las muchas tachaduras y reescrituras en los folios sean de su mano. En cualquier caso, B2050 presenta muchas e importantes variantes cuando se compara con 1562, MN4, y 5593. Muchas veces sus distintas lecciones no encuentran su par en ninguno de los otros testigos, por lo que se colige que el copista tuvo delante un ejemplar que difería bastante de los textos que usaron los recopiladores de MN4, 5593, o el hijo de Fernández de Heredia. Hay varios casos en que sólo 5593 y B2050 están de acuerdo en sus variantes, distinguiéndose mucho de los otros dos testigos. Sin embargo, las muchas diferencias entre ellos demuestra claramente que tampoco pueden haberse copiado de un mismo manuscrito anterior.

En resumen, estas observaciones nos llevan a reiterar nuestra conclusión sobre la relación existente entre 5593 y los otros manuscritos con los que comparte muchas poesías de Fernández de Heredia. Aunque hay alguna coincidencia entre las distintas lecciones de los textos, también

¹⁵ La descripción detallada de B2050 se encuentra en *Repertori* 1: 298-308. No se ha hecho todavía un estudio comprensivo del manuscrito, ni edición. Como ha señalado D’Agostino, es fundamental para conocer la obra de Fernández de Heredia, no sólo por sus variantes importantes, sino porque atribuye al poeta ocho poesías que no existen en ningún otro testigo (326).

¹⁶ Cerdá es el primero que se refiere a un tal códice en sus comentarios sobre las poesías de Fernández de Heredia que se incluían en la primera edición de la *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor (326-27). Sin embargo, no podemos estar seguros de que el “manuscrito de varias poesías de nuestro Autor” fuera definitivamente B2050; igual podía haber sido 5593 o algún otro testigo ahora desaparecido.

hay suficientes diferencias en todos los testigos para poder determinar que ninguno de ellos fue copiado de un mismo manuscrito más temprano. No sólo sugiere esto el número de variantes importantes entre ellos, sino también el número de poesías de Fernández de Heredia que contienen: la *princeps* tiene 147 obras suyas, treinta y tres de las cuales son únicas; B2050 reúne 108, con ocho poesías que no aparecen en ninguna otra compilación; MN4 contiene 103 textos del poeta valenciano, todas incluidas también en algún otro cancionero. Y luego 5593, que además de las veintiuna textos de atribución conocida, hay otras cuarenta y dos que probablemente son de él. Sin contar con las de 5593, D'Agostino ha conjeturado que puede haber un total de 169 obras atribuibles a Fernández de Heredia. Sin embargo, si contamos las obras únicas de B2050 y las probables de 5593, es muy factible que el canon de sus poesías pueda subir a 196.

4. FORMAS POÉTICAS EN EL *CANCIONERO DE VALENCIA*

Una característica notable de los poetas valencianos de la primera mitad del siglo XVI es su fidelidad a las tradiciones poéticas medievales, tanto en métrica como en temática. Con pocas excepciones, los versos que compusieron son octosilábicos y tratan el tema amoroso en todas sus manifestaciones. Pero esta tendencia al arcaísmo poético no define únicamente este círculo literario: como ha señalado Gerli, la creación de poesía cancioneril fue quizás la actividad literaria más persistente durante casi 150 años, y que este tipo de versos fue la forma más frecuente de poesía española hasta principios del siglo XVII (171-72). Testigos de este fenómeno son no sólo las obras que aquí estamos comentando, sino también las varias reediciones del *Cancionero General*, los pliegos sueltos de versos octosilábicos, y los muchos romanceros que aparecieron a lo largo de este periodo. Como ha comentado Dámaso Alonso en su estudio sobre la poesía tradicional de Fernández de Heredia, “la Edad Media no quería morir” (171).

Es famosa la anécdota sobre la conversación en 1526 entre el poeta Juan Boscán y el embajador y humanista veneciano, Andrea Navagiero, en la que éste le rogó que hiciera versos en metros poéticos italianos, sonetos endecasílabos en vez de versos en métrica tradicionalmente española. Siguiendo este consejo, Boscán procedió a producir principalmente

sonetos, pero su producción italianizante no llegó a rivalizar las obras en este estilo de su amigo Garcilaso de la Vega. Pero las obras de Boscán y Garcilaso no llegaron a la imprenta hasta 1543, ya fallecidos ambos. En los casi veinte años entre la sugerencia de Navagiero y la publicación de un volumen de las composiciones de estos poetas, la forma poética más popular seguía siendo la tradicional. Algunos escritores se opusieron fuertemente a la adopción del estilo italiano, siendo Cristóbal Castillejo el más ruidoso en esta lucha. Otros, como Juan Fernández de Heredia optaron por escribir en la nueva métrica. Figuran en B2050 y MN4 cinco obras suyas escritas en endecasílabos, cuatro sonetos y una canción¹⁷. Sobre estas composiciones Blecua opina que son “esfuerzos que dan resultados muy poco felices” (46). Quizás la razón es la falta de interés que el poeta tuvo en versificar en metros italianos, como se puede apreciar en las palabras del recopilador de B2050:

Aquí se contienen algunas obras al estilo ytaliano, y es de notar que don Joan Fernández nunca tuvo devoción a esta arte de conponer si no importunado de sus amigos, y por tanto si algún curioso le querrá notar, sepa que no fue falta de entendello sino no querello hacer ni agradalle (105r).

El poeta accedió por razones de presión social, sin sentirse especialmente animado a hacerlo. ¿Presión de parte de quién? Quizás una explicación se encuentra en el hecho de que Fernández de Heredia estaba casado con la tía de Ana Girón de Rebolledo, esposa del poeta Juan Boscán.

Con la excepción de dos obras escritas en hexasílabos, todas las poesías de 5593 están compuestas en octosílabos. La tercera parte de estas composiciones –veintiuna poesías– llevan el título *chiste*, denominación bastante enigmática y problemática. Como ha señalado Romeu Figueras, los versos nombrados *chistes* no responden a ningún tema ni métrica en particular, siendo “composiciones profanas y sagradas, serias y jocosas, ambiciosas e intrascendentes, comportando forma de canción y de villancico –con o sin refrán en el caso de la canción– y sin forma expresa, es decir, en una tirada de número indeterminado de versos” (73). Perriñán ha estudiado cincuenta y un chistes reunidos de varios pliegos sueltos

¹⁷ Ferrers, sin embargo, afirmó que Fernández de Heredia nunca escribió versos en métrica italiana (xli).

y silvas de romances del siglo XVI, y aunque ha visto unas semejanzas métricas entre algunos de ellos, al final no ha podido llegar a ninguna conclusión definitiva sobre la temática o la estructura de este género¹⁸. La serie de chistes en 5593 responde a esta falta de definición exacta, siendo de diversos tipos. Tres de ellos son obras conocidas sobre varios temas, escritos por Juan Fernández de Heredia. Uno de ellos va dirigido a la condesa de Chelva en la ocasión de la muerte de su marido (“Que todas las desventuras”); otro es el coloquio picante entre una dama casada y embarazada y un caballero que la galantea en la ventana de la casa de ésta (“Soy garridica”); el tercero es una queja amorosa (“Mis bienes son acabados”) que en la edición de 1562 y en el Ms. 2621 se titula simplemente “Lamentación”. Los otros dieciocho chistes de este códice son únicos en esta colección¹⁹. Ocho chistes aparecen en forma de diálogo, como pequeñas escenas teatrales. Los demás son de tema amoroso y están escritos en forma de canción trovadoresca.

Son veintiuna las poesías de este cancionero que llevan la rúbrica “Villancico” [sic]²⁰. Tres de ellas son de la pluma de Fernández de Heredia y el resto no llevan atribución. Hay además tres villancicos insertados en su obra dialogada que empieza con el villancico viejo “Soy garridica”. Como ahora veremos, las semejanzas entre los villancicos conocidos de don Juan y las obras de este género en 5993 nos pueden llevar la conclusión de que son también de él.

El villancico es el género poético que gozó de más popularidad en el siglo XVI, con numerosos ejemplos publicados en varios tipos de impresos: pliegos sueltos; las varias ediciones del *Cancionero General*; las *Silvas de Romances* que aparecieron a mediados del siglo; la obra poética de Juan de Timoneda, Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz y otros; introducidos en las obras dramáticas de Gil Vicente, Juan Fernández de Heredia, y otros; e insertados en las novelas pastoriles de Gaspar Gil

¹⁸ Perinián quiere ver alguna similaridad entre el chiste en castellano y las canciones italianas del siglo XV llamadas *barzelle* o *frottole*, pero su argumento no es muy convincente. Tampoco puede comprobar que estas formas italianas fueran conocidas en España en el siglo XVI (103-07).

¹⁹ Las dos primeras estrofas del que empieza “Adoloséos de mi mal” aparecen en el pliego suelto Res. 218 V de la Biblioteca Nacional de Portugal, con una continuación completamente diferente. Quizás se trate de una canción conocida.

²⁰ Sin embargo, tres de estas composiciones tienen un estribillo de cuatro versos, y por eso deberían considerarse canciones y no villancicos. Sobre ellos volveremos más adelante.

Polo y Jorge Montemayor. La lírica castellana de tipo popular empezó a aparecer en forma escrita/culta en los cancioneros en el siglo XV, y continuó existiendo como una forma predilecta de muchos poetas cultos hasta el siglo XVII. Al lado de los villancicos tradicionales, continuados por estos poetas, existen también las imitaciones. Vicenç Beltrán se refiere a estas poesías más tardías como “subliteratura cortés” en vez de muestras de obras de tradición popular (73). El gusto por el villancico en la corte de los duques de Calabria es evidente en *El Cortesano* de Luis Miláno, que recoge varios ejemplos de esta clase de poesías. Pero donde más se nota la popularidad del villancico en este entorno es en 5593.

Algunos de estos villancicos no atribuidos de este códice han sido recogidos en las antologías de poesía de tipo tradicional como las de Margit Frenk, José Alín, y Antonio Sánchez Romeralo. Sin embargo, y como afirman estos tres investigadores, por falta de testimonios antiguos de estas canciones y otras parecidas, es muy difícil distinguir entre las que son auténticamente viejas y las cultas, o sea las canciones compuestas entre los siglos XV y XVI (Frenk 1969 115-16; Alín 1983 344, Sánchez Romeralo 11). Sin embargo, Cejador no cuestiona la autenticidad de los villancicos de 5593, publicando en su *Floresta de lírica antigua* todos los villancicos de este manuscrito. Frenk incluye en su antología sólo ocho de ellos, mientras Alín y Sánchez Romeralo publican únicamente tres de estas poesías. En su *Arte de la poesía castellana* (1496), Juan del Encina no distingue entre el villancico tradicional y las versiones posteriores, enfocándose solamente en las formas de las composiciones. A diferencia de la canción trovadoresca (que también figura en 5593, como veremos más adelante), Encina afirma que el villancico consta de un estribillo de dos o tres versos seguido por una serie de mudanzas en forma de redondilla (con rima abrazada) o de cuarteta (con rima encadenada) (ref?). Su propia producción de villancicos es un buen ejemplo de esta estructura, que la gran mayoría siguen esta definición, con los estribillos trísticos siendo los más comunes (Calderón 293-94). Y es también la forma más frecuente de los villancicos de 5593.

Como ha señalado Sánchez Romeralo, llegó a ser la moda que los poetas de los siglos XV y XVI compusieran coplas glosadoras a villancicos tradicionales o nuevas, normalmente de dos o más mudanzas con vuelta de la rima del estribillo; da abundantes ejemplos del *Cancionero General* y de la obra de Juan del Encina (48-49). Este investigador denomina “villancico cortés” a los textos con estribillo no tradicional, o sea los estribi-

llos compuestos en esta época. En 5593 están representados los dos tipos. Los tres poemas con forma de villancico que son de Juan Fernández de Heredia pertenecen al primer grupo, las obras continuadoras que glosan un villancico viejo. Su versión de la canción que empieza “Que las manos tengo blandas/ de broslar;/ no naçí para segar” (*abb*), tiene una sola mudanza de cinco versos (*cddec*) y la vuelta *bb*. Su copla que continúa “Tenedme los ojos quedos/ que me matays con ellos” también consta de cinco versos (*bccbb*) seguida por la vuelta a la rima del estribillo (*aa*). “Enemiga le só, madre;/ aquel caballero yo/ mal enemiga le só” tiene una mudanza más tradicional en forma de redondilla, pero con una rima desusada (*cdcc*) antes de la vuelta de *abb*. Se denomina villancico también su obra dialogada que se inicia con el estribillo tradicional “Soy garridica/ y biuo penada/ por ser mal casada”. Integrados a lo largo de esta obra están otros cuatro villancicos tradicionales: “Si se husase/ que quien mal marido tiene,/ que lo dejase;” “Aguardan a mí,/ nunca tales guardas vi;” “Si la noche haze oscura/ y tan corto es el camino,/ ¿cómo no venís, amigo?” y “Mal aya quien a uos casó,/ la de Pedro Borreguero”. Esta unión de poesía lírica antigua y poesía culta fue por lo visto iniciado por Suero de Ribera en su “Villancico a tres fijas suyas.”

Sólo dos de los dieciocho villancicos no atribuidos de este cancionero glosan un estribillo viejo, el mismo en ambos casos: “El mi coraçón, madre/ rrobado me le ane”²¹. Uno de ellos realmente se destaca por la exquisitez de su expresión y su arte poética. Merece la pena citarlo aquí para apreciar el efecto de su redoblamiento de las palabras y de los versos, algo prácticamente no visto en la poesía antigua tradicional, y todavía excepcional en la canción trovadoresca más tardía. Aunque tiene ecos del villancico de Suero de Ribera a sus hijas, artísticamente le supera en todos los sentidos:

El mi coraçón, madre,
rrobado me le ane.
Ella se venía,
las aues lo mostraua
con los rrayos de Phebo,

²¹ Fue también continuado por Fernández de Heredia, aunque esta versión conocida no aparece en este códice.

los campos se dorauan.
Dorúanse, madre;
rrobado me le ane.

Con los rrayos de Phebo
los campos se dorauan,
en vn pradico verde,
tres donzellas estauan.
Estauan, mi madre;
rrobado me le ane.

En vn pradico verde
tres donzellas estauan,
vestidas d'esperança
y a ninguno la dauan.
Dauan la, mi madre;
rrobado me le ane.

Vestidas d'esperança,
y a ninguno la dauan,
con gargantas suaves,
este cantar cantauan:
El mi coraçon, madre,
rrobado me le ane.

Los demás villancicos anónimos son del tipo cortés, que se inician con un estribillo artístico. Uno de ellos tiene la forma de zéjel (*aa*), y carece de copla continuadora. Catorce de estos textos constan de un villancico culto en forma de trístico, casi siempre *abb*, y normalmente con una o más mudanzas de cinco versos, con diversos esquemas de rima: *cdedd*; *cddec*; *cdccd*; *cdcdc*; *caacc*; etc²². Hay dos casos de mudanzas más largas, de siete versos: *cdcdcd* y (extrañamente) *acdcecfb*. Sólo tres de las obras denominadas villancicos tienen una cancioncilla de cuatro versos, dos de ellas redondillas la otra con la rima *abcb*, todas con mudanzas con vuelta a la rima inicial. Estos esquemas representan un acercamiento innovador al villancico tradicional, sobre todo en sus originales variantes de rima. Este tipo de experimentación poética es característica de los poetas más

²² Ésta es la forma más frecuente en los poemas de este género de Juan del Encina: treinta y cuatro de sus cuarenta y nueve villancicos están estructuradas de esta manera.

ingeniosos y con mayor deseo de variar sus composiciones, poetas como Juan Fernández de Heredia, que es conocido por sus logros en versificar en varios metros y rimas. Es de notar que el villancico es una de sus formas poéticas predilectas: en sólo la edición de 1562 hay veintiún villancicos suyos, y muchos de ellos se caracterizan por el mismo tipo de experimentación en la rima, como si de un ejercicio tratase.

Otro género poético frecuente en esta compilación es la canción trovadoresca, con trece ejemplos. Se trata de un poema que se inicia con un estribillo de cuatro (redondilla) o cinco (quintilla) versos, seguido por una o más mudanzas que repiten sus rimas. Como en el caso de los villancicos de este cancionero, las canciones también se caracterizan por mucha variación en sus rimas; también juegan con los versos quebrados. Y también como en el caso de los villancicos, la canción trovadoresca es una forma que Fernández de Heredia usó muchas veces, experimentando con la rima y los metros.

Quizás el género artísticamente más interesante de este cancionero es la poesía dialogada de carácter dramático, representada aquí por nueve composiciones. Ya hemos observado que las representaciones teatrales eran una forma popular de diversión en la corte de doña Germana, y que prueba de ello la tenemos en *El cortesano* y *Milán* y *El coloquio* de Fernández de Heredia. Este último texto, según Sirera, está tan bien elaborado que es difícil creer que fuera el primer intento del poeta de componer en este género, y señala que en la edición de 1562 se pueden encontrar otros dos diálogos con “una carga de teatralidad superior a la habitual en el género” (1984: 261). Una de estas obras está en 5593 sin atribución alguna; lleva un epígrafe que la denomina *chiste* y resume brevemente la conversación²³. Empieza con un villancico conocido, cantada por la dama, y trata el tema de la bella malmaridada²⁴:

Soy garridica
y vivo penada
por ser mal casada.

²³ El otro texto en la edición impresa es “Diálogo entre amo y mozo por mandado de una señora”. (pp?)

²⁴ Lorenzo Gradín estudia el tema en la tradición lírica francesa y española hasta el siglo XVII.

Como veremos más adelante, esta pieza de Fernández de Heredia y las otras de 5593 tienen mucho en común y creemos que deberían considerarse obras escritas por un mismo autor.

Son muchas las poesías cancioneriles en forma de diálogo, y ha habido diferencias de opinión sobre si deberían considerarse pequeñas obras de teatro o no. Por un lado, Alonso (166) y Hart (315 n. 15) opinan que sólo *El coloquio* de Fernández de Heredia es una obra verdaderamente teatral porque se caracteriza por su mucho realismo, una intensa psicología, un diálogo lleno de reacciones vivas, y una precisión de lenguaje. Pero otros estudiosos como Romeu (I: 58) y Rubió i Balaguer (150) prefieren ver características teatrales en todos los diálogos como los de don Juan. En los últimos años la crítica moderna de la historia del teatro en España ha ampliado el concepto del género teatral, y sus observaciones han abierto las posibilidades para incluir algunas poesías de cancionero con diálogo. Sirera, por ejemplo, ofrece una serie útil de características que pueden servir de prueba para la teatralidad de estas obras. En primer lugar, propone que no es suficiente una alternancia entre las palabras de dos o más personas, que hay que haber algún intercambio dialógico con reacciones a las palabras de cada interlocutor y con “una coherencia en el desarrollo de la situación” (355). También son imprescindibles para Sirera las acotaciones, por lo menos implícitas, en forma de referencias concretas al marco escénico o alguna insinuación del espacio que ocupan los interlocutores. Alguna concreción de lo temporal es también importante, que puede tomar la forma de la mención de un antes o un después de la situación referida (1990: 355-60). En su ensayo sobre el mismo tema, Jammes parte del mismo tipo de definición y añade también otros elementos claves: la falta de intervención del autor en la pieza, la estilización de los personajes, y la variedad de las entonaciones usadas por ellos (93).

Jammes refuerza su argumento sobre las cualidades teatrales de algunas poesías reconociendo la existencia a lo largo del siglo XVI de un “género de diálogos cortos en forma de zéjeles, villancicos, letras, y letrillas” (101), y luego pone a prueba sus observaciones. Hace una división en tres clases de diálogos: los sentimentales, los cómicos, y los religiosos, de los que nos interesan los primeros dos para el estudio de las obras dialogadas de 5993. Entre los sentimentales Jammes identifica los diálogos cortesanos pronunciados por un caballero enamorado y una dama o señora, que consisten en una declaración amorosa y unas réplicas de variada extensión. Los cómicos pueden también tratarse de un requiebro amoroso,

pero de modo burlesco, con frecuentes alusiones o insinuaciones eróticas. Para ilustrar sus observaciones Jammes utiliza varios ejemplos sacados de colecciones como *El cancionero llamado Flor de enamorados* (1562), pero lo que más nos llama la atención son los que saca de la *Floresta de la antigua lírica popular* publicada por Cejador y Frauca: estas piezas son las obras de carácter dramático de 5593. Jammes no conocía el manuscrito y estaba basándose solamente en las transcripciones de Cejador quien, a su vez, no reconocía que las obras en cuestión no eran “antigua lírica popular” (excepto por los villancicos que en estos textos se citaban) sino producto de un poeta erudito del siglo XVI.

Antes de examinar las piezas de este tipo que no llevan atribución en 5593, va a ser útil notar las características de la obra dramática conocida de Fernández de Heredia –la que empieza con el villancico “Soy garri-dica”– para hacer algunas comparaciones que puedan ayudarnos a conjeturar sobre su autoría. El epígrafe de la obra en este cancionero ofrece al lector el marco escénico y las circunstancias referidas en ella: “Otro chiste de una dama casada y preñada, menos contenta de su marido que de un seruidor, que estando en la calle y su dama a la uentana aguardando a su marido, pasan la plática que en el chiste escriue” (f. 81r)²⁵. Mérimée opina que esta pieza es un sainete porque ve en ella una obra corta y jocosa, con música, que pudiese haberse presentado entre actos de una obra más larga (1:76). Sin embargo, el sainete es de carácter esencialmente popular mientras la composición de Fernández de Heredia es marcadamente cortesana, expresada con códigos del amor cortés que representa a un hombre que galantea a una dama que resiste sus requiebros amorosos. Lo que tiene de la tradición lírica es su tema de la mal maridada, uno de los tópicos predilectos de este poeta. Lo que hace don Juan es entremeter este villancico y otros muy conocidos en esta composición, y desarrollar un pequeño argumento sugerido por su contenido. En esto la pieza se parece a su *Coloquio* y a los diálogos reproducidos en la sexta Jornada de *El cortesano* de Luis de Milán, que refiere conversaciones de esta índole entre los cortesanos de Valencia.

²⁵ Los epígrafes en la edición de la obra poética de Fernández de Heredia de 1562 y en los otros códices en que aparece esta composición no mencionan ni la mitad de esto, identificándola como un diálogo o un chiste y refiriendo poco más sobre el tema.

Esta obra reúne las características propuestas por Sirera y Jammes, especialmente en lo referente a espacio y tiempo. El galán, ya conocido por la dama en cuestión, llega a la ventana de la casa de ésta muy de noche, cuando ella está esperando, amargada, a su errante marido. Sigue una conversación divertida en la que las palabras de uno tiene una contestación directa e inmediata del otro. Se hacen preguntas y acusaciones, hay frustraciones y maldiciones. Algo que caracteriza esta obra son las referencias sexuales, expresadas indirectamente a través de los códigos eróticos que recurren en las poesías cancioneriles desde el siglo XV. Un ejemplo de esto es la palabra *perder* que se repite ocho veces a lo largo de la composición; es uno de los muchos eufemismos usados en la época para referirse al acto sexual²⁶. Aquí vemos cómo funciona en esta pieza, refiriéndose a dos niveles de significado a la vez:

Dama	Dexáos d'eso, abla de ueras. ¿Qué perdistes que a tal hora vays buscando por aquí?
Caballero	Véngome a buscar a mí donde me perdí, señora.

Que la dama le corresponde lo vemos en su respuesta, en la que confiesa que también se ha perdido por él. El resto de la conversación es bastante cómico, lleno de expresiones picantes, amén del deseo de la mujer de estar libre del marido “rruyn” que “cosa grande ni pequeña/ para mí no tiene de hombre/ mi marido, más del nonbre”. Su enojo ante la situación con su pareja infiel se extiende al amigo, que se queja de que ella lo está confundiendo con el despreciado esposo. Al final la dama no le deja entrar (otro eufemismo), resolución que se expresa mediante el verbo *cantar*, que también tiene connotaciones sexuales (Alzieu, Jammes, Lissorgues 168-69). El galán le pide que “cante” otra vez, pero la señora se niega y se despide. Su respuesta demuestra que comprende la ambigüedad del verbo:

Voyme. Perdonad que os dexo,
no porque queréys que cante,

²⁶ Véase Macpherson para un buen resumen del lenguaje secreto de los cancioneros, especialmente la pág. 54.

mas cantaré porque espante
los males de que me quexo.

Una de las piezas dialogadas de 5993 es un *chiste* no atribuido que tiene bastante en común con esta obrita de Fernández de Heredia. Es la que empieza “Adoleseos de mi mal/ señora mía.” De entrada, tiene lugar de noche delante de la casa de la señora, y también comparte con la composición anterior su lenguaje oculto del amor cortés y cierta malicia en el modo de expresión. Una previa relación entre el caballero y la dama se revela en la respuesta de ésta a la petición inicial del amante: “¡Jesús! ¡Qué loca porfía!” y más adelante “Siempre tenéys vn dislate/ para mí.” La primera parte de la conversación consiste en una serie de requiebros en los que el hombre insiste en que la querida *acabe* y que le *abra la puerta* –insinuaciones eróticas– todos rechazados por la señora que le responde con expresiones picantes como “Mejor mala landre os mate,” o “Mejor me veo yo muerta”. Pero el diálogo tiene una segunda parte en la que la señora se arrepiente de haber sido malcriada con el caballero, a quien llama desde su casa para invitarle a *entrar*, usando también con otras palabras claves del amor cortés como “a vuestro seruiçio,” y “esta señora que por uos penada está”. Sin embargo el hombre le contesta con la negativa, aunque su respuesta es prometedora para el futuro:

Dígo's que aunque esté abierta,
allá no entraré
por agora.

Una señora esquivada aparece también en el lindo diálogo anónimo que empieza “Hermosa, la del sombrero:/ háblame, que ya es hora.” Este coloquio tiene también referencias a tiempo y lugar, y se desarrolla en él un corto argumento: al encontrarse en la calle con la hermosa en cuestión, el señor se queja de que siempre (“mil vezes”) le está dando largas, esta vez con la excusa “que m'espera mi señora.” Aquí vemos el mismo tipo de lenguaje cortesano de las poesías anteriores, con sus dobles entendidos y significados ocultos. Cuando el hombre le pide a la joven lo que quiere (de una manera tanto explícita como implícita), diciéndole “Acaba ya, que me muero,” ésta le da esperanzas para el futuro: “Pues no se mate/ que otra vez e de salir.” Con esto prolonga el deseo y el sufrimiento de su amigo, dos requisitos del amor cortés.

El deseo y el sufrimiento son también elementos esenciales del pequeño diálogo sin atribución autorial que empieza: “Por daros, señora, un bezo,/ dos mil penas pasaré.” Pero en esta composición la señora no quiere hacerle sufrir, porque le responde con la promesa de doscientos besos. El hombre enamorado estará conforme con un sólo beso para amansar “los tormentos” de su alma, cosa que la joven acepta. Ella entiende la importancia de este “don primero,” que es equivalente al galardón deseado del amor cortés, donde el beso es una fase significativa en el proceso amoroso. Con el beso van a sellar un pacto, según se colige de las palabras de la señora: “Tome agora aqueste bezo,/ que después le hablaré”. Y como amada cortesana, requiere el secreto de esta nueva relación, y si el caballero lo revela a otra persona “que me mostraré tirana,/ y en mi vida os ablaré”. Una vez que el amigo le asegura su silencio, la amada vuelve a prometerle los doscientos besos. Esta pequeña pieza tiene referencias a lo temporal en las indicaciones de una conversación previa a ésta, pero carece del marco escénico que tienen la mayoría de las obritas dialogadas de 5593. Sin embargo, cumple con los requisitos de argumento y réplicas apropiadas a los comentarios hechos por los amantes.

El texto de 5593 que más teatralidad manifiesta es un diálogo que cuenta la visita de un caballero a casa de una prostituta o mujer de cierta reputación. Tiene como marco escénico la puerta de la casa, y la conversación que allí se produce está llena de contestaciones rápidas y cómicas, un verdadero tira y afloja de reacciones. A diferencia de los otros coloquios cortesanos de este códice, con su lenguaje secreto y amoroso, éste se caracteriza por su expresión gráfica de una conversación en la que se negocia el comercio sexual. Después de que el hombre establece que la mujer reside en esta casa (¿un burdel?), la plática se inicia con esta dos estrofas:

—Señora, querría gosar
de lo que otros an gosado,
y pagaré con mi ducado,
si por paga lo queréys.
—Cauallero, n'os cançey's,
que ni por cien mil ducados
mis chapines desechados
uos daré a que los miréys.

Los primeros dos versos de la segunda estrofa forman parte de una respuesta continua y negativa a las varias ofertas monetarias o materiales del caballero, que suben de valor a lo largo del discurso. El tono de la conversación también sube en color y comicidad con las insistencias de éste y el rechazo constante de la mujer, hasta que llegan al punto de los insultos mutuos. Pero las réplicas mordantes de ésta sólo sirven para excitar al galán, que acaba diciendo:

–¡Por vida de quien, señora!
senyale algun precio cierto,
que me auéys de amores muerto,
doña perra burladora.

Todo el diálogo gira sobre el valor crematístico no únicamente de la mercancía erótica, sino también del hombre, reducido al valor de tres grillos en un momento, y cuya compañía sería menos interesante que ir a maitines. Todo se escala hasta el final, cuando las frustraciones del pretendiente terminan en violencia amenazada:

–Pues uos daré dos cornados,
porque vno no merecéys,
no tanto por los dineros
como por lo que valéys.

Pero la señora tiene la última palabra, contestándole con la repetición del refrán. Se puede imaginar la representación de este coloquio delante de un grupo de cortesanos, y la risa que su picardía les hubiese provocado, siendo un reflejo cómico de su mundo social caracterizado por las infidelidades amorosas.

Cejador llama “precioso diálogo” al que se inicia con las palabras “¡A, galán disimulado!/ Deid: ¿quién soys? ¿No abláys?” Se trata por lo visto del encuentro en la calle entre un joven que va “suspirando y encubierto” y la señora con quien tiene una cita. Contiene, como las otras poesías dialogadas de este cancionero, un refrán que se parece a los villancicos tradicionales, pero que parece ser de acuñación mucho más moderna. Gran parte del encanto del poema radica en el uso de *derivatio* con el vocablo *disimulado* y sus varias formas. En el siguiente fragmento se puede apreciar los dos significados de la palabra, tanto su aceptación

de disfrazado o encubierto físicamente (el galán) y la ignorancia fingida (la dama):

–¡Ay, Dios, quién la conocieçe!
–¡Buen disimular es ése!
–Soys vos el disimulado.
–Sí, pero vos lo disimuláys.

Este juego refleja el asunto tratado en todo el poema: la identidad de la dama y su negativa burlona de revelar su nombre. Intenta atormentarle de manera coqueta, preguntándole quién es su amada, a lo que el galán finalmente responde “llámase vuesa merçé,/ y es açí de vuestro estado”. El tono de la composición es ligero y juguetón, lo que corresponde a su temática.

Otro encuentro entre galán y dama en este cancionero no revela al lector el lugar donde se vieron, pero tiene un marco temporal en que se ve claramente que se trata de la continuación de una conversación anterior y parecida: el hombre busca satisfacción de sus deseos, mientras la mujer prefiere que siga sufriendo un poco más tiempo. Esto último se expresa en el estribillo repetido a lo largo del poema: “Pues sabéys que soys amado,/ esforçaos a padecer”. El lenguaje utilizado corresponde a los códigos ocultos del amor cortés para representar el deseado acto del amor. La pareja parece llegar a un acuerdo sobre esto, ya que se hacen referencias a una cita prometedora en el próximo futuro:

–Çufri a ora esta crueza,
que el tiempo dará lugar.
–Si uos lo queréys buscar,
presto lo podéys auer.

Otro de los diálogos en 5593 se caracteriza por la agudeza de su expresión en el uso de dos vocablos homónimos, produciendo varios juegos de palabra. Los homónimos son la interjección *¡ay!* y el *hay* de *haber*, y el juego se nota especialmente en el estribillo que se repite a lo largo de la obra:

–¡Ay de mí!
–¿Qué ay es ese? Me dezi.

*–Es vn ay
nacido d'él qu'en vos ay,
salido del que ay en mí.*

El *ay* del primer verso es más que una simple interjección que, seguida por la partícula *de*, denota pena en su persona. A solas este *ay* se puede considerar un suspiro o quejido causado por el tormento amoroso. Pero es más, la palabra se usa además para representar la ansiedad sexual, que es el tema de la composición: “que muero por que no ay/ vn *ay* que me consuele,” y “Ay d'aquel triste doliente/ qu'el rremedio en el triste doliente/ qu'el rremedio *ay* se queda”. Esta marcada agudeza poética sugiere que el autor de la composición es un poeta experimentado en este tipo de expresión, ya que el efecto logrado en este poema no parece un primer intento²⁷.

El último ejemplo de una poesía dialogada con señales teatrales se caracteriza por sus réplicas rápidas, como se puede apreciar desde su principio:

*–¡Ay de mí! –¿Por quién? –Por uos.
–¿Quién llama? –Yo soy. –¿Quién es?
–Soy él qu'era y ya no es.*

Por lo visto tiene lugar en la puerta de la casa de la dama, quien finge no conocer al caballero que llama, prefiriendo lastimarle “de continuo” (como él afirma). Este continuo sufrimiento se resume muy bien en el refrán del poema, con el juego con el verbo *ser*: usando dos tiempos verbales y la primera y tercera personas, el hombre expresa haber perdido su felicidad y, por lo tanto, su identidad. El resto de la composición trata las cuestiones de identidad y reconocimiento, basándose en diferentes formas del verbo conocer y la reticencia del caballero de pronunciar su propio nombre. Pero al fin él declara “Señora, por vuestro nombre/ podéys conocer el mío”. Este pequeño detalle sugiere la posibilidad de que el coloquio fuera escrito para dos personas que lo recitaron delante del público, hombre y mujer que compartían el mismo nombre. ¿Juan y Juana, puede ser?

Las obritas dramáticas estudiadas aquí tienen mucho en común entre sí y con la obra dialogada y conocida de Juan Fernández de Heredia, la de la dama y el galán que empieza con el villancico “Soy garridica.” Son todos

²⁷ Check on use of this *ay* or *ay de mi* in other poems (several) and comment.

pequeños coloquios sobre algún tema del amor cortés: la bella mal mariada, los requiebros de amor, los sufrimientos y suspiros por el desdén de la amada, etc. Se nota en todas ellas la imitación de las convenciones de este tipo de amor, con sus reglas y normas sociales. Se nota además que el caballero y su amada son conscientes de estar haciendo un papel para representar el amor cortés con sus reglas aceptadas y, por lo tanto, sus palabras y *performance* son reconocidos y hasta anticipados por su público. Y ese público es, en el caso de las obras reconocidas de Fernández de Heredia y las que van sin atribución en 5993, evidentemente un círculo cortesano valenciano. Es un mundo cerrado que se deleita en su modo de ser y que se refiere a sí mismo incluso en sus obras literarias. Bastantes evidencias tenemos de esto en el *Coloquio* de Fernández de Heredia y *El cortesano* de Luis Milán. Las obras sin autor en 5593 también tienen en común con la pieza de “Soy garridica” el uso del villancico, bien de la lírica tradicional o de acuñación más moderna, que sirve de temática y base estructural de todo el poema. De hecho, la utilización de villancicos de este tipo es algo que caracteriza muchas de las poesías de Fernández de Heredia, desde sus canciones amorosas hasta sus glosas de estribillos tradicionales. En sus obras de este tipo se puede observar un lenguaje que hace abundante uso de la agudeza poética, con los frecuentes juegos de palabras y de conceptos, estimados por Baltasar Gracián quien vio “con admiración” la obra de este “eminente Valenciano” (p.?). Las muchas e importantes semejanzas entre la piezas dramáticas sin autor y la obra de Fernández de Heredia nos llevan a la conclusión de que salieron todas de la misma pluma, y que estas obritas se pueden sumar al inventario de poesías del célebre vate.

5. JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA Y LA CORTE LITERARIA DE DOÑA GERMANA DE FOIX

En la introducción a su edición de las obras de Juan Fernández de Heredia, Rafael Ferreres ofrece la biografía más extensa del poeta que tenemos²⁸. A los escasos datos históricos de su vida, Ferreres va extrapolando

²⁸ Más recientemente Estela Pérez Bosch ha completado la biografía con otros detalles de interés (2011: 228-33). Existen también bosquejos cortos en los viejos diccionarios biográficos de autores valencianos. Véanse Fuster (1: 87-89), Martí Grajales (220-26), Rodríguez (253-54), y Ximeno (1: 102).

otros detalles, usando como punto de referencia los versos del autor y las menciones a su persona en *El cortesano* de Luis de Milán. Fernández de Heredia nació en Valencia entre 1480 y 1485, hijo de los Señores de Andilla. Nada se sabe de su vida antes de 1510, cuando se casó con doña Jerónima Beneito Carroz Pardo de la Casta, a quien se retrata en *El cortesano* como una mujer decorosa e inmune a los muchos *affaires* extramaritales de su marido. Fernández de Heredia no tuvo heredero legítimo, siendo su hijo Lorenzo el fruto de una de estas relaciones. Fernández de Heredia fue evidentemente un personaje carismático que, según Gonzalo Fernández de Oviedo,

“... tuvo hermosa disposición, e nasció eredado e bien doctado de graçias e lindas habilidades.... Muchos le avían embidia e desearon paresçerle.... [E]ra tan afábil e de linda conuersación e tan inclinado a verdad e virtudes.... [C]on tanta agilidad e buen graçia como tenía, daua admiración a los que le vían correr o saltar e jugar de todas armas, e a la pelota...; e en qualquiera dellas paresçia único maestro e que tenía graçia espeçial de Dios infusa” (2: 146-47).

Como militar Fernández de Heredia tomó parte en la custodia de la ciudad de Valencia durante la peste que acosaba otras ciudades en la región en 1515. Ya estaba al servicio de Germana de Foix en tiempos de su primer matrimonio con el marqués de Brandenburgo (1519-24), participando en la luchas contra las germanías entre 1519 y 1522, con especial éxito protegiendo los castillos de Corbera y Xátiva contra los ataques de los agermanados. Durante esta época el poeta también formaba parte de la corte cultural de la pareja, como ahora veremos.

En 1532 Juan Fernández de Heredia fue nombrado juez en el certamen poético de honor a la Inmaculada Concepción. En el prólogo a las obras en loor a la Virgen se encuentra una descripción de su persona que resume muy bien los atributos que le hicieron un hombre sumamente apreciado en su entorno social: “extrenu spill y dechado de tota urbanitat y cortesana policia, y en actes militars y virtuosos experimentat primari” (Ferrando 802).

El primer tercio del Quinientos en Valencia es dominado por la persona de doña Germana de Foix, que ejerció su autoridad en la ciudad a lo largo de sus tres matrimonios hasta su muerte en 1536. Doña Germana fue la sobrina del rey Luis XII de Francia en cuya corte se crió bajo la tutela de la reina, Ana de Bretaña, mecenas de las artes y muy aficionada

a la música. Estos gustos culturales claramente influyeron en la sobrina, que llegó a patrocinar las actividades artísticas y literarias en la corte que formaría más tarde en Valencia.

En octubre de 1505 doña Germana se casó por poderes con Fernando II de Aragón (enviudado de Isabel I de Castilla el año anterior), un matrimonio buscado por el Rey Católico para acercar España a Francia y para alejar el país vecino de su yerno Felipe de Habsburgo, archiduque de Austria. El rey Fernando nombró a doña Germana lugarteniente del Reino de Valencia y le concedió la autoridad de convocar cortes allí, que fueron realizadas varias veces en vida del monarca. Cuando éste falleció en 1516 doña Germana se quedó en España y buscó el amparo de su sobrino Carlos V, quien la mantuvo en la lugartenencia y arregló su segundo matrimonio con Juan, marqués de Brandenburgo-Ansbach y Caballero de la Orden del Toisón de Oro. En 1523 el emperador nombró a su tía virreina de Valencia y al marido de ésta Capitán General del Reino. La pareja residió en el antiguo palacio del arzobispo, en el que iniciaron una corte cultural cuyo impacto fue limitado en el tiempo debido a la muerte temprana del marqués en 1525. Fue en este palacio en el que Juan Fernández de Heredia presentó por primera vez la que llegaría a ser su famosa obra de teatro, *El Coloquio de las damas valencianas*²⁹.

Fue corta la segunda viudez de doña Germana de Foix. En 1526 se casó en terceras nupcias con don Fernando de Aragón, duque de Calabria. En esta época Valencia brilló como un centro cultural de gran importancia, no sólo de las artes y erudición españolas, sino de la convergencia de éstas con la cultura italiana, sobre todo la napolitana por influencia del duque. La muerte de la virreina en 1536 puso fin a una década de este esplendor literario y festivo. El duque de Calabria fue hijo del rey destronado Federico (o Fadrique) I de Nápoles, primo del rey Fernando II de Aragón. El Rey Católico se enemistó con la rama de los Trastámaras napolitanos por la cuestión del derecho al trono de este reino italiano. Fernando II se alió con el Luis XII para invadir Nápoles con la intención de repartirlo entre ellos. En estas circunstancias Federico abdicó del trono en 1501 y huyó a la isla de Ischia; su mujer y sus hijos pasaron a Francia bajo la protección del rey francés, con la excepción del joven duque don Fernando, que se quedó en Italia para defender la causa de su padre. Allí

²⁹ Otra vez en 1540 para Calabria y su segunda mujer. Más abajo sobre la obra.

fue capturado y llevado a España, donde vivió hasta 1512 en la corte del Rey Católico. Sin embargo en ese año fue apresado cuando se reveló que durante su estancia en esta corte había participado en una conspiración con Luis XII y Alfonso d'Este para recuperar a su favor el trono del Reino de Nápoles. En ese momento el duque de Calabria fue encarcelado en el castillo de Xátiva, donde permaneció once años antes de que Carlos V le pusiera en libertad (1523). Al morir el marqués de Brandenburgo dos años después, el emperador no tardó en concertar el matrimonio entre don Fernando y doña Germana de Foix. Los nombró virreyes y lugartenientes de Valencia, favoreciendo a Calabria con un título que no le había concedido al segundo marido de la virreina.

Después de pasar más de una década encarcelado, don Fernando de Aragón en seguida se dedicó a recuperar su lujosa vida anterior. Los virreyes abandonaron el palacio del arzobispo para instalarse en el Palacio Real, la suntuosa casa construida primero por Jaume I y reedificada por Pere IV. En este ambiente esplendoroso don Fernando reunió a humanistas, músicos, y poetas. El duque había recibido una educación ejemplar en la corte de Nápoles, digna de un príncipe italiano de la época. Además de su educación formal, en la casa de sus padres presenció espectáculos teatrales, y podía apreciar la música de los maestros empleados allí. Su conocimiento de la lengua castellana y la cultura hispánica fue el producto de haber pasado sus primeros seis años en un ambiente castellanohablante, la corte de su abuelo el rey Ferrante, casado con doña Juana de Aragón, hermana del Rey Católico. El duque de Calabria también conocía el latín, catalán, y francés, además del italiano de la corte napolitana y el de su madre toscana³⁰. Estas distintas influencias le llevaron a hacer de su corte un sitio de convergencia de varias culturas y diversos idiomas. Gran conocedor también de la música, don Fernando se dedicó al establecimiento de una capilla musical, para la que trajo a los mejores compositores e instrumentistas de la época. Esta capilla llegó a ser la institución más grande de su tipo en la península, rivalizada sólo por la capilla musical del mismo emperador. El duque fue además un entregado bibliófilo, habiendo heredado la vasta biblioteca fundada por su bisabuelo

³⁰ Sobre la educación de don Fernando de Aragón, véase López-Ríos. El artículo de Nelson aporta detalles sobre su vida y el ambiente cultural que creó.

Alfons el Magnànim que, cuando llegó a Valencia con el duque de Calabria, consistió en casi 3000 tomos.³¹

Valencia ya tenía una gran tradición literaria desde el siglo XV, siendo el lugar de origen de autores como Jordi de Sant Jordi (c. 1390-1424), Ausiàs March (c. 1397-1459), Joanot Martorell (1413-1468) y Sor Isabel de Villena (1430-1490), además de ser la ciudad donde se publicó el *Cancionero General* en 1511. El Palacio Real de doña Germana y el duque de Calabria sirvió de punto de encuentro para la aristocracia de dentro y fuera de Valencia, sitio de numerosas celebraciones de todo tipo: recitales y tertulias literarias, juegos poéticos, música y danza, fiestas de cacería, espectáculos teatrales, juegos de salón, todo realizado con el máximo lujo y boato³². Fernández de Heredia llegó a ser el poeta predilecto de los duques de Calabria y maestro reconocido entre los otros vates del círculo. Éstos incluían figuras de alta alcurnia como el conde de Oliva Serafín de Centelles y su primo Francisco Fenollete, Alonso de Cardona, Baltasar Escrivá de Romani, y otros nobles y burgueses de Valencia (Marino 1992 6-8).

Hacia finales de la vida del segundo marido de doña Germana fue presentada en el Palacio del Arzobispo la obra dramática de Juan Fernández de Heredia, *El coloquio en el cual se remeda el uso, trato, y pláticas que las damas de Valencia acostumbraban hacer y tener en las visitas que se hacen unas a otras*, que retrata muy bien la vida ociosa de esta corte³³. Escrita en castellano y valenciano (lo que refleja perfectamente el bilingüismo del entorno³⁴), la pieza describe la vida de una dama noble, sus damas de honor, y los caballeros que las admiran, reproduciendo la coquetería de sus conversaciones, los villancicos que cantaban. Sus diversiones son interrumpidas por la llegada a la corte de un noble de fuera de Valencia que desafía a los cortesanos a defender su valentía, con desastrosos resultados. La obra es a la vez ligera y trágica, un retrato irónico pero fiel

³¹ Para una historia de la biblioteca real y sus contenidos véase Toscano.

³² En el libro de Ríos Lloret sobre la vida de doña Germana hay muchos detalles sobre la vida cortesana en esta época y la siguiente, págs. 149-288. Véase también Ferrer Valls 2007 sobre la cultura nobiliaria de esta corte.

³³ Se conoce comunmente por dos títulos distintos: *El coloquio* y *La visita*. La obra fue publicada en la edición de 1562 de las obras de Fernández de Heredia. Ha sido estudiado por Merimée (65-83) y Sirera (1984: 261-65).

³⁴ Refer below.

de la vida de las élites del Reino de Valencia. Es una obra temprana de Fernández de Heredia que demuestra muy bien su capacidad de observar y caracterizar la realidad de su entorno.

El Coloquio se puede considerar un precursor de la obra que mejor describe el ambiente de la corte virreinal valenciana durante la época del duque de Calabria: *El cortesano*, de Luis de Milán, inspirado en *Il cortegiano* (1528) de Baltassare Castiglione, el tratado famoso sobre la vida cortesana. Como Fernández de Heredia, Milán pertenecía a una familia valenciana de la baja nobleza y estaba vinculado a la casa de doña Germana en su época de más actividad cultural, 1526-36. Fue autor además del *Libro de motes de damas y caballeros* (1535), que describe un juego social popular en este momento, y del *Libro de música de vihuela de mano* (1536), que instruye sobre los elementos de la música. *El cortesano* no fue publicado hasta 1561 –desaparecidos casi todos los personajes principales de esta corte, incluido este autor– pero “no cabe duda que ... constituye una fuente histórica de primera magnitud para el conocimiento del ambiente, del funcionamiento, y de los intereses culturales de una corte renacentista, y nos revela como ningún otro texto valenciano de la época la imagen de toda una élite autocomplacida y encerrada en si misma, que convierte el Palacio Real en escenario de la representación de sus modos de vida” (Ferrer Valls 2007: 195)³⁵. Además de los virreyes de Valencia, el mismo Milán y Fernández de Heredia desempeñan un papel muy importante en la obra, relación explorada por Sánchez Palacios en su artículo. Dividido en seis jornadas, *El cortesano* pretende retratar la vida cotidiana de estas personas, usando los hechos acaecidos de dos meses de primavera de 1535 como punto de referencia. Como *El coloquio*, este texto es bilingüe y perfila los gustos personales, musicales, y literarios de la corte.

6. JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA Y LAS POESÍAS DEL *CANCIONERO DE VALENCIA*

Muchos de los poetas del siglo XVI no prepararon una edición definitiva de sus propias obras, y por eso no debería de extrañarnos que Juan

³⁵ Véase la edición de Escartí para un estudio preliminar que contextualiza muy bien la obra de Milán.

Fernández de Heredia muriera sin dejar constancia de todas sus composiciones poéticas. Por lo visto él no tenía mayor interés en asegurar el futuro de su patrimonio literario, no se preocupó de ordenar sus textos una vez que salieron de su pluma. En los prólogos de B2050 y de la edición de 1562 podemos ver que el recopilador del manuscrito y su hijo Lorenzo se preocuparon más que don Juan por la colección y protección de sus textos. El recopilador anónimo de B2050 escribió esto al principio del códice:

Algunos abrá, y en esto no ay que dudar, que con curiosidad reconocerán estas obras del egregio Joan Fernández d'Eredia, y no les faltará en que morder.... Aquí están copiladas todas las obras que dél se pueden hallar, digo hallar porque él no dexó libro hecho dellas, y quien menos se acordava desto era él. Y si por dicha abrán oydo algunas obras nombradas suyas y aquí no fueren, piensen que pueden ser testimonios que le levantan como de muchas avemos visto.

Se nota claramente en esta declaración no sólo la falta de rigor del poeta en la colección de sus escritos, sino también la existencia de otras poesías que llevaban su nombre y que quizás no fuesen de él. Sobre las atribuciones dudosas versa también Ximén Pérez de Lloriz, el editor que publicó la primera edición de las poesías después de la muerte de don Lorenzo:

Doliéndose don Lorenço Fernández, que está en el cielo, de ver que anduviessen por el mundo las obras de don Juan, su padre, intituladas con nombres ajenos y muy diferentes de como en sus originales estaban, acordó de sacarlas a luz.... Y habiéndolas ya recogido, a causa de su muerte, hube de poner silencio en ellas, y éste durara siempre si no se atravesara el contrapeso del mandamiento que V.S.,³⁶ a cuya obediencia las hize imprimir, no echando de ver la ocasión que podrán tomar los maldizientes para ejercitar sus acostumbradas murmuraciones, sabiendo que va más en servir a V.S. que en los inconvenientes que de esto se me pueden recrecer. Y puesto dos, ellos no han de poder dañar a la obra, que sale con el amparo del nombre de V.S....

³⁶ El libro está dedicado a don Francisco de Aragón, hijo del virrey Alfonso de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona en el momento de su publicación.

Aquí lo que más llama la atención es la expresión “muy diferentes a como en sus originales estaban”, porque parece indicar que don Lorenzo disponía de una colección de los textos de su padre que consideraba original y correcta. Sin embargo, este conjunto de textos no ha sobrevivido a los siglos; no hay ningún testigo existente que corresponda exactamente a la primera edición impresa. Además, las palabras de Pérez de Lloriz ponen de manifiesto algo que en el prólogo de B2050 se insinúa, que había algún tipo de controversia sobre las poesías de Fernández de Heredia, por lo menos en lo relativo a su atribución y a las variantes que existían. Dadas las diferencias en los textos que recogen B2050 y la *editio princeps*, se puede cuestionar si los dos respondían a su manera a esta controversia, o si representaban dos campos distintos de la discusión. El que Pérez de Lloriz no pensara sacar la edición después del fallecimiento de don Lorenzo puede significar que no quiso publicar un libro que fomentase las “murmuraciones” de los “maldezientes.” Pero parecía estar convencido de que el patrocinio de don Francisco de Aragón podía garantizar alguna protección no sólo a su propia persona, sino también frente al daño que temía que otros podían hacerles a las obras de Fernández de Heredia.

Ya hemos visto en nuestra discusión sobre los varios testigos que lo que dice este prólogo en relación con las muchas variantes es indiscutible. Sin embargo, hemos podido localizar un solo caso en que un texto de Fernández de Heredia lleva el nombre de otro poeta. Se trata del poema que empieza “Duéleme el tiempo pasado,” que en el *Cancionero General de 1554* está atribuido a Juan Boscán³⁷. A esta versión le faltan cuatro estrofas del medio, pero en todo lo demás es casi idéntica. Se puede tratar simplemente de una mala atribución, cosa muy frecuente en los cancioneros³⁸. Además de este ejemplo, no hemos descubierto ningún otro caso en que un texto conocido de Fernández de Heredia lleve el nombre de otro poeta, por lo que nos extrañan las palabras del prólogo sobre esto. Si es cierto lo que afirmaba don Lorenzo, podría indicar la existencia de otros cancioneros ahora desaparecidos en los que aparecen estas poesías con “nombres ajenos”. Pero la falta de ejemplos de esto nos lleva a cuestionar las aserciones al respecto en el prólogo.

³⁷ Boscán estaba casado con la sobrina de Fernández de Heredia y mantuvo una correspondencia poética con él.

³⁸ Parece haber un solo caso de esto en este cancionero. Se trata del poema XX, “Glosa de Rosa fresca,” normalmente atribuido al poeta Gerónimo Pinar.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, ahora nos toca conjeturar sobre 5593, sus obras anónimas con toda probabilidad de la pluma de Fernández de Heredia, y las muchas variantes con los textos de este poeta en los otros testigos. Quizás podemos encontrar en la apariencia física del manuscrito una pista que nos ayude a explicar estas discrepancias. Antes de que fuera sometido a una descuidada encuadernación moderna y sufriera la pérdida de su portada, este códice —con sus abundantes decoraciones, cartuleras, e iniciales producidos en oro y tinta roja— representaba un perfecto ejemplo de una compilación de poesías hecha para regalo, un cancionero destinado a una biblioteca particular. A su vez, esta posibilidad podría ser la razón por la que fue retirada de la vista general del público o de la corte valenciana, y sus obras únicas no sacadas a luz hasta siglos después. El descuido con el que Fernández de Heredia aparentemente trataba su producción poética refuerza esta hipótesis. También las variantes de las poesías parecen indicar que se puede tratar de una versión temprana de estas obras: las diferentes lecciones de los otros testigos muchas veces mejoran la expresan o el ritmo de las composiciones tal y como aparecen en 5993. Todo esto nos lleva a conjeturar que 5593 se trata del cancionero más temprano de Juan Fernández de Heredia, que fue preparado para regalárselo a una persona especial, y que por estar guardado en la librería personal de esa persona no podía servir de punto de referencia en la compilación de los otros testigos que hemos estudiado. Es un códice totalmente independiente de ellos. Y, por lo tanto, sus obras únicas son únicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus, 1968.
- Alín, José María. "Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas." *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*. Madrid: Castalia, 1983, pp. 339-47.
- Alín, José María. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991.
- Almela y Vives, Francesc. *El duc de Calàbria i la seua cort*. Valencia: Sicània, 1958.
- Alonso, Dámaso. "Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular." *De los siglos oscuros al de Oro*. Madrid: Gredos, 1958, pp. 165-77.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, y Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Aubrun, Charles. "Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XVe siècle." *Estudios dedicados a Menéndez Pidal 4* (1953): 297-330.
- Beltrán, Rafael y Estela Pérez Bosch. "'Si amores me han de matar...'. Literatura y poesía en la corte de Germana de Foix." *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, pp. 217-33.
- Beltrán, Vicenç. "Realismo, coloquialismo y erotismo en 'Tirant lo Blanc'." *Estudios sobre Tirant lo Blanc*. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp.
- _____. "Poesía tradicional/poesía popular." *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. Pp. 65-74.
- Berger, M. Philippe. "Contribution à l'étude du déclin du Valencien comme langue littéraire au seizième siècle." *Mélanges de la Casa de Velázquez 12* (1976): 173-94.

- . *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.
- Blecua, José Manuel. “Versos nuevos de Fernández de Heredia.” *Homenajes y otras labores*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 45-56; y en *Suma de estudios en homenaje al ilustrísimo Señor Doctor Ángel Canellas López*. Zaragoza: 1969, pp. 125-47.
- . “Un interesante cancionero del siglo XVI: El manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid. *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983, 2: 67-90.
- Cahner, Max, “Llengua i societat en el pas del segle xv al xvi. Contribució a l’estudi de la penetració del castellà als Països Catalans.” *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1980, pp. 183-255.
- Calderón Calderón, Manuel. “Los villancicos de Juan del Encina.” *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316.
- Cancionero de Gallardo*. Ed. José María Azáceta. Clásicos Hispánicos VI. Madrid: CSIC, 1962.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*. Ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco. Madrid: El Crotalón, 1986.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Ed. Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz. Cleveland: Cleveland State University, 1989.
- Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona 1562)*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto. Valencia: Castalia, 1954.
- Casa Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. T. I. Madrid: Arco/Libros, 1998. 6 v.
- Cejador y Frauca, Julio. *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Vols? Madrid: 1930.
- Chistes hechos por varios autores por gentil modo y estilo y nuevamente impresos*. Ed. Manuel Pérez de Guzmán y Boza. Sevilla: Rasco, 1890.

- D'Agostino, Maria. "Apuntes para una edición crítica de la obra poética de Juan Fernández de Heredia." *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Ed. Vicenç Beltrán y Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 319-35.
- . "Lengua, lenguaje y linaje nella poesia di Juan Fernández de Heredia." *Da Papa Borgia a Borgia Papa: Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*. Ed. Nancy de Benedetto e Ines Ravasini. Lecce: Pensa, 2010, pp. 171-84.
- . "‘Que más acertara cualquier toscano/trocando su verso por el castellano’: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante." *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanisti offerti a Giovanni Caravaggi*. Ed. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, y Paolo Pintacuda. Pavia: Ibis, 2011, I: 289-307.
- Dexeus, Mercedes. "La primera edición española del *Cancionero de Montemayor* con las obras devotas de Juan Fernández de Heredia." *Asociación Española de Bibliografía 2* (1998): 277-81.
- Díaz-Mas, Paloma. "Cómo se releieron los romances: Glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo XVI." *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*. Ed. Rafael Beltrán. Valencia: Universitat de València, 2000, pp. 67-90.
- Dumanoir, Virginie. "Los romances castellanos a partir del *Cancionero General* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género." *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*. Eds. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó. Valencia: Universitat de València, 2012. I: 223-45.
- Escartí, Vicent Josep. "Aproximación a la literatura en catalán en el Reino de Valencia durante la Edad Moderna (ss. XVI-XIX)." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2011. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/licatval.html>
- Fernández de Heredia, Juan. *Obras*. Ed. Rafael Ferreres. Clásicos Castellanos 139. Madrid: Espasa Calpe, 1955.
- . *Obras poéticas*. Ed. Francisco Martí Grajales. Valencia: M. Pau, 1913.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Batallas y Quinquagenas*. 2 vols. Ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000.

- Ferrando Francés, Antoni. *El certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1983.
- Ferrer Valls, Teresa. *La pràctica escènica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III.*. London: Tàmesis, 1991.
- . *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: Universitat de València, 1993.
- . “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI.” *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Ed. E. Berenguer. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 185-200.
- Ferreras, J. *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Frenk, Margit. “La autenticidad folklórica de la antigua lírica popular.” *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978, pp. 115-36.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México, D.F.: UNAM, Colegio de México, y Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Fuster, Justo Pastor. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*. 2 vols. Valencia: Ildefonso Mompiè, 1827.
- García Cárcel, Ricardo. *Las germanías de Valencia*. Barcelona: Península, 1975.
- García-Sempere, Marinela, y Alexander S. Wilkinson. “Catalán and the Book Industry in the Crown of Aragon, 1475 – 1601.” *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012): 557-74.
- Gerli, E. Michael. “Reading Cartagena: Blindness, Insight, and Modernity in a Cancionero Poet.” *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*. Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998. Pp. 171-86.
- Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Ed. Rosa E. Ríos Lloret y S. Vilaplana. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Gil Fernández, Luis. *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*. Madrid: Ediciones del Laberinto; Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2003.
- Giménez Fernández, Clara. “El MS. 2621 de la Biblioteca Nacional de Madrid.” *Manuscrpt* 5 (1993): 5-13.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed?
- Hart, Thomas R. “The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia.” *Modern Language Notes* 87 (1972): 307-15.

- Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. X. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
- Jammes, Robert. "La letrilla dialogada." *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 91-118.
- Jauralde García, Pablo. "Juan Fernández de Heredia." *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Dir. Pablo Jauralde Pou. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Madrid: Editorial Castalia, 2009, pp. 376-83.
- López Alemany, Ignacio. "'Lengua spada' y 'buen palacio' en los motes eróticos y burlescos de *El Cortesano* de Luis Milán." *La corónica* 38.1 (2009): 315-31.
- López-Ríos, Santiago. "La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488–1502)." *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García. Madrid: Vervuert, 2008. Pp. 128-44.
- Lorenzo Gradín, Pilar. "La *Canción de malcasada* en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto." *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004. Pp. 189-208.
- Macpherson, Ian. "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 51- 63.
- Marino, Nancy F. "El *Cancionero de Valencia*: Ms. 5.593 de la Biblioteca Nacional." *Revista de Literatura* 47.94 (1985): 251-66.
- . "The Literary Court in Valencia (1522-1535)." *Hispanófila* 104 (1992): 1-15.
- . "The *Cancionero de Valencia*, *Questión de amor* and the Last Medieval Courts of Love." *Cultural Contexts/Females Voices*, ed. Louise M. Haywood. Queen Mary College, University of London: Publications of the Medieval Hispanic Research Seminar, 2000. Pp. 41-49.
- Martí Ferrando, José. "La corte virreinal valenciana del Duque de Calabria." *Reales sitios* 158 (2003): 16-30.
- Martí Grajales, Francisco. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid: RABM, 1927.
- Martos, Josep Lluís. "Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito." *Del impreso al manuscrito*

- en los cancioneros*. Ed. Josep Lluís Martos. Alcalá de Henares: Centros de Estudios Cervantinos, 2011.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Edición Nacional 3. Madrid: CSIC, 1944.
- Mérimée, Henri. *El arte dramático en Valencia*. 2 tomos. Valencia: Alfons el Magnànim, 1985.
- Milán, Luis de. *El cortesano*. Ed. Vicent Josep Escartí. Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 2010.
- Milán, Luis de. *El libro de motes de damas y caballeros*. Ed. Isabel Vega Vázquez. Santiago de Compostela: Universidad, 2006.
- Montaner, Joaquín. *La colección teatral de Arturo Sedó*. Barcelona: Seix Barral, 1951.
- Montemayor, Jorge de. *La Diana enamorada. Cinco libros de los VII de ... Con el Canto de Turia*. Madrid, 1778.
- Nelson, Bernadette. "The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526–c.1550: music, letters, and the meeting of cultures." *Early Music* 32(2004): 195-222.
- Pérez Bosch, Estela. *Los valencianos del Cancionero General: Estudio de sus poesías*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- . *Los poetas valencianos del Cancionero General (Valencia 1511 y 1514)*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2011.
- Periñán, Blanca. *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini, 1979.
- Piacentini, Giuliana y Blanca Periñán, eds. *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*. Pisa: Edizioni ETS, 2002.
- Querol y Roso, Luis. *La última reina de Aragón, Virreina de Valencia*. Valencia: José Presencia, 1931.
- Repertori de manuscrits catalans (1474–1620)*. Vol. 1. Ed. Eulàlia Durán. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1998.
- Ríos Lloret, Rosa E. *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006.
- Rodríguez, Josef. *Biblioteca Valentina*. Valencia: Joseph Thomas Lucas, 1747.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1968.
- Romeu, Josep. *Teatre profà*. Barcelona: Barcino, 1962. (review this)
- Romeu Figueras, José. "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical

- del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala.” *Anuario musical* 13 (1958): 25-101.
- Salazar y Castro, Luis. *Advertencias históricas sobre las obras de algunos doctos escritores modernos*. Madrid: Matheo de Llanos y Guzmán, 1688.
- Sánchez Palacios, Esmeralda. “Lluís de Milà i Joan Fernández de Heredia a la cort dels ducs de Calàbria.” *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Vicià en el V Cententari del seu naixement 1502-2002*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 433-58.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969.
- Schmid, Beatrice, “Les poesies en català de Joan Ferrandis d’Heredia.” *Literatura y bilingüismo: Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel: Reichenberger, 1993, pp. 29-42.
- Segunda Parte del Cancionero General (Zaragoza, 1552)*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia, 1956.
- Silva de varios romances (Barcelona, 1561)*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia, 1953.
- Sirera, Josep Lluís. “Espacio y teatralidad en la Valencia del Renacimiento.” *Edad de oro* 5(1986): 247-70.
- . “El teatro en la Corte de los Duques de Calabria.” En *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 259-79.
- . “Diálogos de cancionero y teatralidad.” *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet, y José Luis Sirera. Valencia: Universitat de València, 1992, pp. 351-63.
- Toscano, Gennaro. *La Biblioteca Reial de Nàpols d’Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria*. Valencia: Generalitat de Valencia, 1999.
- Ximeno, Vicente. *Escritores del reyno de Valencia*. 2 vols. Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747.