

Dignidad real y acción mayestática en La farsa de las galeras de Luis Milá

By: [Ignacio Lopez Alemany](#)

“Dignidad real y acción mayestática en La farsa de las galeras de Luis Milán.” [Royal Dignity and Majestic Action in Luis Milán’s La farsa de las galeras]. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 2 (2003): 177-88.

Made available courtesy of University of California, Santa Barbara:

<http://www.ehumanista.ucsb.edu/>

*****© University of California, Santa Barbara. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from University of California, Santa Barbara. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document. *****

Abstract:

La farsa de las galeras es uno de los muchos textos escritos por Luis Milán hacia 1535 que vieron finalmente la luz dentro del Libro intitulado el Cortesano publicado en 1561, una vez que la corte de los duques de Calabria ha sido disuelta y sus señores –los propios duques y virreyes valencianos Fernando de Aragón y Germana de Foix– han fallecido.

Mi intención aquí es demostrar cómo mediante este fasto dramático Luis Milán pretendía no únicamente halagar o entretener a su mecenas, sino poner de manifiesto la verdadera condición natural de éste como ‘rey’ y, por tanto, no sujeta a la contingencia política que lo apartaría del trono de Nápoles que había jurado en su infancia. Con este propósito, el músico y escritor valenciano desarrolla una trama dramática en la cual se pueden observar algunas de las cualidades que se atribuyen típicamente a los monarcas, fundamentalmente la de ser rey por específica elección de Dios.

Article:

*****Note: Full text of article below**

Dignidad real y acción mayestática en *La farsa de las galeras* de Luis Milán.

Ignacio López
Duke University

La farsa de las galeras es uno de los muchos textos escritos por Luis Milán hacia 1535 que vieron finalmente la luz dentro del *Libro intitulado el Cortesano* publicado en 1561, una vez que la corte de los duques de Calabria ha sido disuelta y sus señores –los propios duques y virreyes valencianos Fernando de Aragón y Germana de Foix– han fallecido.

Mi intención aquí es demostrar cómo mediante este fasto dramático Luis Milán pretendía no únicamente halagar o entretener a su mecenas, sino poner de manifiesto la verdadera condición natural de éste como ‘rey’ y, por tanto, no sujeta a la contingencia política que lo apartaría del trono de Nápoles que había jurado en su infancia. Con este propósito, el músico y escritor valenciano desarrolla una trama dramática en la cual se pueden observar algunas de las cualidades que se atribuyen típicamente a los monarcas, fundamentalmente la de ser rey por específica elección de Dios.

Para explicar convenientemente mi propuesta acudo primero a visitar la biografía del que será titular de la corte, don Fernando de Aragón, para después ver cuáles son las misiones y responsabilidades del cargo de virrey y de esta forma conocer el porqué de su insatisfacción en un cargo más próximo en la realidad a lo administrativo que a un *alter ego* del Emperador.

Fernando de Aragón, duque de Calabria



El duque de Calabria es uno de esos personajes singulares, casi novelescos, que en ocasiones nos brinda la historia moderna española. Una especie de héroe marcado – para bien y para mal– por una caprichosa fortuna que lo mismo que le da una corona de Nápoles lo envía a prisión o después lo coloca de nuevo en una posición preeminente.

Nacido don Fernando de Aragón en diciembre de 1488 como primogénito de Fadrique II y doña Isabel de Nápoles, vio cómo a los pocos años de su nacimiento los franceses invadían el territorio que le esperaba en herencia y, posteriormente, Fernando el Católico formaba una liga con Venecia para expulsarlos. Poco después, en 1500, Luis XII planea de nuevo ocupar Nápoles, pero en esta ocasión el rey francés busca la colaboración española y mediante un pacto secreto entre los reyes de Francia y la corona de Aragón deciden dividir el beneficio del reino de Nápoles tras su ocupación. La mitad norte –con la denominación de reino de Nápoles– y Jerusalén, serán para Francia, mientras que la meridional, con el nombre de ducado de Calabria, para España (Almela 15).

Sin embargo aquella partición se mostró del todo ineficaz, con lo que pronto comenzaron las hostilidades entre ambos ejércitos de ocupación. En las campañas italianas Fernández de Córdoba sitió la plaza de Tarento, donde se había refugiado el príncipe don Fernando de Aragón que, engañado por el Gran Capitán, decide rendir la plaza en 1502. Sin embargo, Fernando el

Católico ordena al Gran Capitán que mantenga –a pesar de la promesa hecha– como rehén al duque de Calabria y, más adelante, incorporarlo a la corte del rey Católico.

Estando en esta situación, el rey de Francia propone a nuestro joven duque una huida, pero éste es sorprendido durante los preparativos y encerrado en el castillo de Atienza. Almela i Vives apunta que tras el motivo de este encierro se encuentran más bien unos celos seniles del rey Católico, suponiendo que su esposa, Germana de Foix, y el príncipe napolitano estaban enamorados. Entre ellos había, desde luego, un trato frecuente, pero lo cierto es que hasta ahora nada de ello ha sido probado. En cualquier caso, el rey de Aragón tomaría entonces una durísima medida para evitar contactos futuros entre ambos, y el 4 de noviembre de 1512 escribiría al alcaide real del castillo de Játiva para que “alojara” al duque y quedara bajo su custodia (Almela i Vives 20-21).

Sin embargo y, a pesar del atractivo romanticismo que propone la historia de Almela i Vives, más bien hemos de pensar –como el padre Fullana– que aquella frustrada huida de España iría acompañada de unas intrigas diplomáticas dirigidas a la recuperación del trono de Nápoles.

Tras la muerte del rey Católico, las conmociones populares que tuvieron lugar en la península no dejaron de afectar al duque, el cual fue propuesto por el movimiento comunero de Castilla para el matrimonio con la reina Juana, ya reclusa una vez que había enviudado de Felipe el Hermoso (Sarhou 169). Sería de nuevo tentado por los agermanados valencianos para liderar el levantamiento, propuesta que también rechazaría y, dice la leyenda, ni tan siquiera abandonó su prisión cuando le abrieron las puertas de par en par.

Como premio a esta lealtad, en 1523, y tras pasar once de sus treinta y cinco años de edad encarcelado, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito, y por entonces virrey en Valencia, recibe la instrucción de liberar al duque y conducirlo a la corte del Emperador.

Don Fernando pasa así de la relativa privación de libertad a la que estaba sometido en el castillo de Játiva a los lujos de la corte imperial en Valladolid, siendo distinguido con una renta anual de treinta mil ducados y una brillante actuación en la boda del Emperador, recogiendo a la novia en la frontera con Portugal y acompañándola hasta Sevilla (Santa Cruz II, 36).

En mayo de aquel mismo año el Emperador le propone a Fernando de Aragón desposarse con Germana de Foix y, de esta manera, saldar deudas con ambos.¹ El enlace tendría lugar el 31 de agosto de 1526, en la ciudad de Sevilla, apadrinados por Carlos I e Isabel de Portugal para, inmediatamente nombrarlos virreyes, o *alter nos*, y lugartenientes de Valencia,² cargos que la propia Germana ya ostentaba desde 1523.

Como toda boda preparada por el Emperador, también ésta tiene su segundo y tercer nivel en los planos de la política nacional e internacional que pretendía llevar a cabo. Con la boda de Germana y Fernando, Carlos V mantiene a la anterior virreina, que tan mala fama tiene dentro del virreino a causa de los problemas con los agermanados y los moriscos, pero a su vez les “devuelve” a los valencianos un “vicerrey” heredero de Alfonso el Magnánimo, el hombre que ellos mismos habían elegido para liderar el movimiento revolucionario y, por tanto, “uno de ellos” que volvía, no obstante, como “un *alter* del Emperador”.

De hecho, frente a la *potestas* con que Germana virreynó en solitario o junto con su segundo esposo el marqués de Brandemburgo, se impuso la *auctoritas* que poseía Fernando de Aragón

¹ Germana de Foix había sido amante de Carlos V desde que el Emperador llegó a España en su primer viaje y, conforme a la antigua tradición, a amantes de tal rango había que colocarlas de manera “honrosa” casándolas con altos personajes de la Corte. De igual manera también procedería Felipe II con Eufrosia de Guzmán o la propia princesa de Éboli. Para saber más de la hija que Germana de Foix tuvo con el Emperador puede consultarse la tesis doctoral de Regina Pérez de Tudela.

² El documento del privilegio, con fecha también de 31 de agosto del mismo año 1526, puede consultarse en ARV, *Curia Real*. Leg. 1315, ff. 1-7, donde se describen todas las prerrogativas que se les conceden a los virreyes en las distintas áreas.

sobre los valencianos basada en un equilibrio de su lealtad al Emperador, su apellido Aragón, y un origen familiar que –al contrario de lo que le sucedía a Germana– estaba estrechamente vinculado al antiguo reino y, por tanto, representaba una supuesta autonomía de gobierno y garantía de reivindicación al poder central en asuntos de defensa e impuestos, tan necesarios ambos para la identidad diferencial de todo territorio periférico.

A esta “autoridad” del nuevo virrey viene en ayuda el hecho de que una vez que el matrimonio tomó posesión de sus cargos, la responsabilidad del gobierno y, por consiguiente, la *potestas* recaerá sobre don Fernando casi de modo exclusivo.

Fernando de Aragón y Germana de Foix virreyes de Valencia



Regina Pinilla Pérez de Tudela en su tesis doctoral –siguiendo las explicaciones ya dadas por Lalinde– apunta hacia una consideración de la figura del virrey como un mero funcionario real con una serie de prerrogativas de orden político, legislativo, feudal de carácter militar, social, religioso y económico, que ejerce en menor o mayor grado dependiendo del control que sobre el territorio se lleve a cabo por parte del rey.

Por regla general, la autonomía de los virreyes de Valencia sería mayor en el caso militar, probablemente por ostentar también el cargo de capitán general, y mucho menor en lo tocante a las cuestiones económicas.

La consideración del virrey como *funcionario* real es –por lo que he podido comprobar– patente en la correspondencia que Fernando de Aragón mantiene con el emperador Carlos V. Las más de las cartas conservadas en el Archivo del Reino de Valencia enviadas por el Emperador tienen como función el control del gobierno, con instrucciones de acción o, por el contrario, solicitando información sobre asuntos particulares; gran número de aquellas misivas en las que se dan instrucciones son, además, de tipo circular destinadas a todos los responsables de recaudar fondos para la Cruzada, bulas, etc., por lo que el nombre del duque de Calabria ni siquiera se consigna en el escrito (ARV, *Cartas a los virreyes* 251-52).

El cometido de nuestros virreyes Fernando de Aragón y Germana de Foix fue, en efecto, de escasa importancia política debido al creciente centralismo imperial, lo que causó que el palacio de residencia de ambos fuera un espacio especialmente propicio para toda manifestación del ocio cortesano y abrigo de un pensamiento humanista que perdía influencia en el resto de España y que, al verse obligado a refugiarse en palacios como el valenciano, se institucionalizó y debilitó a su vez cualquier intención transformadora, incluyendo, naturalmente, la erasmista (Oleza 62; Sirera 50-55; Fuster).

El comienzo del virreinato de Fernando y Germana, una vez consumado su matrimonio, está marcado por una serie de decisiones destinadas a conseguir que no sean vistos por los ciudadanos como unos “funcionarios reales”, sino como auténticos reyes. Entre estas decisiones, una notable será la de no trasladarse a Valencia hasta que finalizaran las obras de embellecimiento que ellos mismos encargaron en el Palacio Real, donde deciden establecer su residencia.

Norbert Elias (60-90) ha llamado la atención sobre la importancia de las viviendas dentro de la sociedad cortesana de la época absolutista como símbolo de la persona que en ellas habita.³ La ocupación, pues, del Palacio Real sería así la primera acción significativa una vez adquirido el virreinato.

Esto es algo que no podemos dejar pasar sin detenernos; tenemos un heredero de la casa de Aragón –príncipe jurado del reino de Nápoles– matrimonialmente unido con la reina viuda del emblemático rey Fernando el Católico y sobrina de Luis XII de Francia. Ninguno de los dos puede aceptar ser un mero “delegado” del Emperador.

Según Elias, “la elaboración diferenciada de lo externo, como instrumento de la diferenciación social es característica no sólo de las casas, sino de su configuración general de la vida cortesana. La sensibilidad exquisita de estos hombres para percibir las relaciones entre rango social y configuración de todo lo visible en su ámbito de acción e inclusive de sus propios movimientos, es tanto producto como expresión de su situación social” (Elias 87).

Y eso será efectivamente lo que don Fernando de Aragón procure en todo momento: mostrar su *diferencia*, mediante el desarrollo de una de las más exquisitas cortes culturales que conoció la España de la época. La corte de este duque de Calabria, efectivamente, pronto adquirió merecida fama como gran lugar de diversión y de mecenazgo de las artes literarias y musicales (Romeu).

Farsa de las galeras de San Juan. Prolegómenos

La farsa de las galeras de San Juan se encuentra localizada en la Jornada Tercera del libro de *El Cortesano* entre las páginas [Kii] y [Lviii'] y, en principio, fue pensada para representarse ante de los duques en la casa de Juan Fernández de Heredia y su esposa Jerónima, según nos dice don Diego:

Yo quiero departir estos motes, para que acabemos el día. Vamos a casa de Joan Fernández, que hay una visita de damas y son doña Mencía, doña Luysa, y doña Violante, y doña Castellana, quatro estrellas, y están esperando una farsa, que si verdad es lo que me han dicho, no puede sino ser muy ecelente, por ser de don Luys Milán [...]. Vamos que a tal fiesta ya tardamos, porque halleguemos con tiempo para guardar al duque y a la Reyna, que vienen a favorecer la fiesta de la señora doña Hierónyma. [liiii- liiii']

Sin embargo, parece ser que en el último momento, don Diego, el gran valedor de Luis Milán, propone un cambio de locación de la representación para llevarla a la sala del Real.

Señoras, mudar de bien en mejor es gran cordura. Si parece a vuestras mercedes, vamos al Real y presentemos al Duque y a la Reyna la farsa [...]. He aquí el Duque, que ya sale del Real, a buen tiempo hallegamos. Señor, mande vuestra Excellencia que se haga la farça en el Real, y será sacar de necesidad a Luys Milán, que las damas que traemos, havian movido una escaramuça contra él, que no podía acampar de muerto o preso y, pues verá cara de Rey, será salvo. [Ivii']

³ Extrañamente, Elias no hace mención en este estudio al tratado de arquitectura de Filarete en el que, siguiendo a Vitrubio y Alberti, efectivamente se ponen en relación las cualidades que han de tener los edificios en función de la posición en el poder que ocupan los que los habitan.

Estas dos citas del libro de Milán nos dan algunas claves de su posible puesta en escena en los términos que aquí refiero:

- 1) En primer lugar, que este tipo de actividades lúdicas tuvieron lugar no únicamente en la corte del duque de Calabria o del duque de Gandía, etc., de las que tenemos mejor constancia, sino que también en otras casas menores como la de Juan Fernández, señor de Andilla.
- 2) La escenografía habría de ser necesariamente muy simple, por lo que habremos de rechazar la posibilidad de esas grandes barcasas a ruedas como se ha sugerido en alguna ocasión (Hart 307).
- 3) El texto de la farsa sería conocido por, al menos, don Diego, pues cita de la escena final de la farsa el “pues verá cara de rey será salvo”. Naturalmente, con las reticencias debidas a que el texto que poseemos es de 1561 y no del momento en el que supuestamente sucedieron los hechos.
- 4) Don Diego consigue hacer de la representación que iba a tener lugar en casa de Juan Fernández un presente, un regalo colectivo a los virreyes o, por lo menos, desvincularlo de Juan Fernández y su esposa.

Ya una vez en la sala del Real, tras un ambiguo juego de requiebros de las damas entre sí, unas palabras de Francisco Fenollet preceden la obra dramática con una interesante información acerca de cómo había de ser el comportamiento de los hombres de corte ante una representación:

Yo voy por la farsa, para atajar la que hazen don Diego y Ioan Fernández, y no será menester, que ya me parece que entran. Todo el mundo esté atento y sin mucho reír, que Donmiramucho, que es el Milán, si reímos demasiado nos terná por hombres de farsa, y burlará de nuestras risadas con aquello que dize: “Un reýr demasiado juzgan por muy alocado”. Guardemos pues la autoridad y vergüença, que donde se pierde, tarde se cobra, y callemos que ya comiençan. [Kii]

En la propia tipografía del libro también se destaca la unidad de esta farsa y su autonomía, al recogerla bajo un blanco mayor del habitual y la primera acotación dispuesta de la siguiente forma: “EL CAPITAN DE / las galeras de la religion de / sanct Ioan comiença / y dize”, que claramente distingue –incluso gráficamente– lo que viene a continuación de lo precedente.

La Orden de San Juan y el ducado de Calabria

La elección de la Orden de San Juan no es ni mucho menos casual en esta representación. La defensa de la isla de Rodas que los caballeros habían realizado despertó el asombro de toda Europa. Después, una vez expulsados de la isla, la errante orden recorrió sucesivamente Candía, Mesina, Civita-Vecchia, Viterbo, Niza, Villafranca y muchos otros puntos de Italia y Sicilia durante siete años, hasta que el Emperador Carlos V les hace donación de las islas de Malta,

Gozo y Tríoli el 24 de marzo de 1530.⁴ Seis caballeros comisionados por la Orden se trasladaron a las islas y tomaron posesión de ellas, más tarde les acompañarían los habitantes de Rodas que habían seguido a la Religión, embarcándose en cinco galeras, dos carracas y algunos barcos de transporte. Desde entonces, los llamados “hermanos hospitalarios, Caballeros de San Juan de Jerusalén y Caballeros de Rodas” serán conocidos como los “Caballeros de Malta”.

Tras la muerte del Gran Maestre Felipe Villiers de l’Isle-Adam, sucedida en 1534, le sucedió Pedro de Ponte, piemontés que ostentaba el bailiaje de Santa Eufemia, en el ducado de Calabria. En aquel año siguiente, 1535, Carlos V, con el auxilio de cuatro galeras de la Orden de San Juan tomó la Goleta. Es aquel un año de gran dificultad por el peligro creciente de las tensiones entre Barbarroja y Muley Hassem (rey legítimo de Túnez) y el pirata berberisco, Dragut, que conquistara la antigua Aadrumet (Mehedia), entre Túnez y Trípoli. Carlos V, viendo el peligro que ello suponía, dio orden al virrey de Nápoles y de Sicilia de que se reunieran con las galeras de la Orden de Malta, para llevar a cabo la expedición que finalmente terminará con la conquista de aquella plaza africana (Orden Militar de San Juan 49-50).

La representación de la farsa



Su estructura es muy simple, un introito realizado por el capitán –el propio Luis Milán– que explica el desastre de su expedición y cómo las respectivas damas de todos los caballeros han sido retenidas en las tres embarcaciones cristianas capturadas por los turcos, dando pie para que los comendadores –un total de siete– desarrollen sus parlamentos, que no son sino pequeñas piezas casi monologales referidas al amor que sienten por sus damas (naturalmente dentro del tópico cortesano), por lo que de nuevo el capitán –que en todo momento marca los distintos puntos de inflexión en el transcurso de esta representación– pide permiso al duque (espectador/actante) para que envíe a Gilot y Juan de Sevilla (bufones reales de la corte) para que den la voz de vigilar la costa por si vieran estas embarcaciones.

Encontrados los turcos, el capitán y los comendadores expresan su interés por combatirlos para recuperar cada uno a su dama, “que ganalla por la fama / es mejor que por la cama” [Kv’], y tras esto cada uno se dirige al turco que retiene a su dama y combaten, ganando siempre el cristiano. Después de finalizar cada combate, el caballero –también dentro del tópico cortés– atribuye la victoria a la dama y ésta le responde brevemente devolviéndole la gloria y entregándose amorosamente.

Una vez finalizados todos los combates los caballeros se requiebran con las damas para terminar en un juego de armas, mientras los turcos, tras ser perdonados, bailan y cantan.

⁴ El texto íntegro que recoge aquella donación puede leerse en *La soberana orden Militar de San Juan de Jerusalén o de Malta, por un caballero de la orden*, apéndice 1: “Donación de la isla de Malta por el emperador Carlos V a la religión de San Juan de Jerusalén, en 24 de Marzo de 1530” (203-08).

Acabado el torneo, los caballeros piden licencia para volver a Malta, lugar en el que se encuentran destinados.

Hay una óptica que no se debe dejar de mencionar y que, si bien no hemos de considerar definitiva, sin duda está funcionando en la representación, al menos en el público que a ella asiste. Durante los primeros años de virreinato y lugartenencia de Germana de Foix, ella se vio obligada –por orden del Emperador– a actuar con extrema dureza sobre las revueltas de los agermanados y la dramática resolución del problema de los moriscos en Valencia. Estas dos actuaciones –de otra parte, no elegidas– perseguirán la memoria y la historiografía de Germana hasta nuestros días. Muy al contrario, la historiografía del duque es más bien benigna y admirativa, considerándolo un virrey pacífico e incluso compasivo. Tal vez por eso tengamos a unos caballeros cristianos a la orden del virrey que, aunque repelen la agresión turca de un modo eficaz, lo hacen, no obstante, tras una intención conciliadora de convertirlos al catolicismo y, después de ser apresados, “por ver cara de rey” serán devueltos pacíficamente a sus tierras.

Volviendo al comienzo de la obra, al entrar el capitán de las galeras en la sala, hemos de suponer que los espectadores se encontraban acomodándose en sus respectivos lugares y en silencio, según hemos dicho antes. Entonces, el capitán, en solitario, se llegaría más o menos al frente de la sala y de cara a los virreyes para comenzar su introito. La importancia de estos momentos inmediatamente anteriores a la acción de la farsa propiamente dicha sabemos es capital por la cantidad de información que nos dan acerca de la actitud e intenciones de la obra, y en este caso no lo es menos.

El primer verso de la obra, que actúa como un vocativo, se refiere al duque como “todo rey sin falta”. Don Fernando de Aragón no es solamente virrey de Valencia, sino que era también el heredero legítimo del reino de Nápoles hasta su conquista por Fernando el Católico; además, estaba casado con la reina viuda, Germana de Foix, y ambos ocupaban un virreinato que tradicionalmente ocuparon personajes de sangre real.

La alusión, no obstante, no es tan sólo a su condición de rey, sino que se hace en términos aún más explícitos: “todo rey sin falta”, es decir, completo, sin ninguna carencia e, incluso en este caso, con reino propio que no es ya únicamente el virreino otorgado por la gracia del Emperador, sino un reino dramático cuyo territorio coincide con el que se circunscribe a la frontera valenciana, pero que encuentra su legitimidad en el lamento y la melancolía por el perdido trono napolitano. Esta confusión se hace posible en la puesta en escena de Luis Milán gracias a que, como dijimos anteriormente, el Gran Maestre de la Orden de San Juan de Malta del momento, Pedro de Ponte, ostenta un bailiaje en el napolitano ducado de Calabria, del que Fernando de Aragón es, por tanto, su legítimo señor y la acción dramática no es sino un eco de la acción emprendida en aquel mismo año de 1535 por el Emperador, el virrey de Nápoles y la Orden de San Juan de Malta contra el pirata berberico Dragut, tal y como se ha indicado con anterioridad.

Todo el desarrollo posterior de esta farsa depende de esta concepción, en la cual el duque actúa como verdadero rey –como tal se le nombra en repetidas ocasiones– con todos los atributos propios y con no menor lucimiento.

Será esta idea del “poder real”, por tanto, una de las claves para poder interpretar esta obra y así, cuando el capitán de las galeras introduce la acción narrando los hechos desastrosos sucedidos a las galeras, convierte este introito en un informe, en una relación de sucesos. El capitán, solo en escena y dirigiéndose al “rey,” le da debida cuenta en el palacio Real (y no ya en una casa particular, como hubiera sido la de Juan Fernández, en caso de representarse en el lugar

en el que parece que inicialmente se había previsto)⁵ de la expedición cristiana en Malta, de la misma manera en que esto se haría verdaderamente, para terminar agradeciendo a la fortuna que:

nos ha puesto en tal posada
que si es el Real nombrada
es por quien oy posa en ella. [Kiii].

De igual manera que lo hace el capitán –aunque con un tono muy diferente– los comendadores se dirigen sucesivamente en sus intervenciones al duque, lamentando sus cuitas de amor, no sin antes ser disculpados por el primero de ellos, que dice

perdone sobre este passo
por la parte que me toca
que no es bien calle mi boca
pues damores me traspaso. [Kiii]

y de nuevo excusados por el capitán cuando ya todos han terminado sus intervenciones:

Como al Ecco parecieron
desculpados son señor
que en oyr hablar damor
todos ellos respondieron. [Kiv']

Una vez que se han presentado cada uno de ellos ante el virrey, acuden a la lucha con los turcos de uno en uno en una magnífica exhibición visual y, tras unos rápidos requiebros entre los caballeros y sus damas, se inicia una nueva etapa dentro de este festejo-farsa, en el que los caballeros –aunque no el capitán– cantan coplas amorosas a sus damas dentro de la tópica cortesana petrarquista. Luis Milán (capitán), mientras tanto, podría acompañar sus cantos con la vihuela o, tal vez, reservarse para el cierre de la representación con el baile, las canciones de los turcos y el torneo de los caballeros, en un vistoso fin de fiesta.

La estructura de esta pieza de Milán resulta, pues, muy ruda y encorsetada para el lector moderno. Tal vez debido a su proximidad espacio-temporal con la realidad externa, dentro de cuyos parámetros tiene lugar, se encuentra aún más cerca del fasto que de la posterior comedia barroca, lo que ha llevado a algunos a pensar –apoyados también en la gran relevancia de la música dentro de este texto– que no se trate sino de una danza morisca aunque un poco más historiada (Hart 309).

Efectivamente, por tanto, esta obra de Milán no podemos considerarla aislada, sino como un complejo de tipo espectacular a medio camino entre la danza morisca (Croce 6-7)⁶ y la comedia, como un eslabón que va desde esas prácticas de danzas y torneos hasta la comedia barroca,

⁵ Diego Ladrón –que evidentemente conoce el texto de la farsa con anterioridad, puesto que cita textualmente el “ver cara de rey”– también propone el cambio de locación de la casa de Juan Fernández al Palacio Real, lo que ayuda a dar coherencia al “informe de relación” de los sucesos acaecidos a las embarcaciones y a la acción mayestática del virrey dentro del espacio en el que tiene lugar la representación, como no podía ser de otra forma en una obra que aún no puede separarse del fasto medieval.

⁶ La danza morisca española ya era muy popular en Nápoles en el tiempo de su rey Alfonso de Aragón y posteriormente, como bien apunta Croce. Creo que es también importante tener en cuenta que algunas de las fantasías de las que podemos encontrar en *El Maestro*, escrito por Luis Milán en estas mismas fechas, son moriscas.

enmarcándola además dentro de un contexto histórico de una corte melancólica y autocomplaciente.

Entendida de tal manera, el meollo de la farsa estaría gravitando en los combates/danzas entre los caballeros y los turcos, y la escena casi final en la que los siete comendadores y el capitán juegan a tornear mientras los turcos bailan “al modo que suelen hacerlo en Turquía” [Lviii].

Esta primacía de lo visual frente al texto, no obstante, no significa que no encontremos numerosos indicios propios de una escritura fina y diestra, que sabe jugar con el espacio, el tiempo, la realidad y la ficción de un modo similar al resto de sus contemporáneos. Lo hemos visto en el inicio de la farsa, en un comienzo dentro de los parámetros en los que igualmente se mueven Juan del Encina o Juan Fernández de Heredia, y en los que el duque “actúa” con su sola presencia y, quizá, algún gesto. La propia farsa tiene lugar gracias a la “acción” del duque – tratado como rey– al que el capitán se dirige:

Suplicamos su Excellencia
 por un correo sin tardar
 mande luego atalayar
 por la costa de Valencia,
 que de todos tomen lengua
 si avrán visto las galeras
 porque algún aviso venga,
 que sería muy gran mengua
 descuydarse en las de veras. [Kiv’]

El duque no hace nada, quizá un gesto tan solo, pero suficiente para que el capitán inmediatamente continúe dirigiéndose a Gilot y a Juan de Sevilla como obedeciendo una orden:

Manda el Duque que partáys
 para hazer luego un viaje
 por correos de aventaje
 pues siempre en todo boláys. [Kv]

Es por consiguiente un gesto del duque el que es capaz de originar todo el espectáculo que se tenía previsto de antemano, y no es un duque fingido el que lo hace, sino que es el duque real o, mejor dicho, un ‘real duque’ y espectador de la farsa el que da permiso para que dos de sus bufones (Gilot y Juan de Sevilla) den la voz de la presencia de los turcos. Sin esta orden, los combates que posteriormente tienen lugar no habrían sido posibles.

Asimismo, el tiempo en el que la acción tiene lugar se presume coincidente con el de la representación, que es tratada con la urgencia de las cosas que son “de veras”, esto es, no fingidas. Luis Milán hace un esfuerzo por traer a la realidad su ficción escénica, y de presentarla como auténtica siguiendo aún el esquema del fasto medieval en el que realidad y ficción se encuentran en el continuo espaciotemporal. Como pieza esencial de esa conexión entre ambos mundos se sitúa el Rey (en este caso el virrey), que, por su condición mítica y especie de proyección de un freudiano “super ego”, crea una tensión que necesita de una complicidad en la

cual elementos conscientes e inconscientes son trascendidos hasta la persona del señor mediante la inclusión del propio duque en la acción presentada.⁷

Una vez acabada la farsa, con sus combates y bailes, el capitán se dirige de nuevo al duque y le dice:

Si nos da, señor, licencia
volvemos hemos a Malta
aunque parece que falta
vista en no ver su excellencia.
La fortuna que passamos
passaremos en no veros
que si dulce lo gustamos
muy amargo lo speramos
lo que se pierde en perderos. [Lviii']

La contaminación entre la realidad y la ficción no tiene tan sólo efectos dramáticos en la obra de Milán, sino que igualmente nos muestra de un modo palpable la imagen del poder del duque, haciendo más eficaces los hechos presentados dentro de una intencionalidad fundada en la *potestas* del señor.

Sin embargo, el poder político del duque era muy reducido en la España del Imperio debido al fuerte personalismo con que Carlos V gobernaba sus dominios, lo que hace que la acción en escena discorra –a modo de sueño– también como transporte de los anhelos del virrey.

Las conexiones entre el teatro y los sueños en su interpretación freudiana ya fueron puestas de relieve por Bonilla Sanmartín en *Las Bacantes o el origen del teatro* con relación a la dramaturgia renacentista (29-30); no voy, por tanto, a incidir más en esta lectura. A pesar de ello, sí querría llamar la atención sobre el hecho de que mientras en otras cortes españolas predominan las acciones pastoriles y bucólicas, nada de esto –a pesar de su enorme presencia editorial en la región– parece encontrarse en la escena valenciana del XVI, cuyo teatro se decanta por la acción mitológica, caballeresca o, por el contrario, la crítica o sátira del estilo de Torres Naharro, junto a la cual hay que poner sin duda “La visita” de Juan Fernández, lo que podría ser sintomático no ya sólo de una distinta tradición, sino también de una diferente modelación de las aspiraciones de las personas que patrocinaron los espectáculos dramáticos.

Una vez dentro de este marco interpretativo ya podemos aceptar la propuesta de Thomas R. Hart y la centralidad hermenéutica que establece al juego lingüístico entre negar / anegar (311). El primer término –siempre según Hart– haría referencia a la situación de amantes cortesas de la que hacen gala los caballeros, y que desencadena la acción caballeresca –una vez que ésta es permitida por el duque / rey– con las consiguientes victorias sobre sus adversarios. Por otra parte, *anegar* se refiere al hecho fatal por el cual los caballeros pierden inicialmente las galeras y éstas quedan en poder de los turcos.

De ser así, debemos entender que la farsa en su desarrollo trate de invertir ambos términos (negar / anegar), logrando el amor de las damas y venciendo y posteriormente perdonando a los turcos. Esto explicaría por qué en esta representación no es válida una victoria global de los caballeros cristianos, sino que para que cada caballero pueda lograr el favor de su dama es

⁷ La construcción del mito cortesano precisa de una polaridad entre el “ego” y el “super ego” y, así, los símbolos del poder real se convierten en expresiones concretas de este último.

necesario que los combates se desarrollen individualmente, venciendo cada cristiano al turco que retiene a su dama.

Las damas por quien andamos
en amores tan de veras
vienen en las tres galeras
por ver cómo peleamos.
Peleando en su presencia
seremos fuertes guerreros
contra toda otra potencia,
que no hallan resistencia
amadores caballeros. [Kiv’]

Una vez finalizados los combates sí que pueden los caballeros retarse a un “torneo” colectivo entre los propios vencedores, pero ya no será sino un juego festivo. Así, el carácter grave y militar de los combates primeros viene realzado por este interés en celebrarlos mediante un juego de armas (posiblemente representado como una danza morisca), dentro de la ficción dramática.

De entre todas las virtudes que se atribuyen a los reyes medievales destaca –y sobre todo en el teatro– la de ser un hombre capaz de efectos perfeccionadores y sublimadores, en relación con todo el que se aproxima a él. Se trata –aunque expresamente no se diga– de una idea de la acción mayestática directamente inspirada en la idea de la gracia divina (Maravall 307), que confirma la naturaleza mítica de la realeza y que se traduce, en casos como el nuestro, en que los turcos se convierten a la religión cristiana no ya través de las armas –con las que únicamente les podría someter–, sino que la fuerza de la *auctoritas* del virrey hace patente mediante la presentación de su propio rostro que hace que aquel “por ver cara de rey” sea una acción redentora y suficiente.⁸

Sin embargo, podría argüirse que la “cara” contemplada por los turcos no es la de un rey, sino la de un duque *vicerey* que, sin embargo, debiera haber reinado sobre el trono de Nápoles. Pero el nacimiento como rey hijo de reyes es algo independiente de las contingencias políticas⁹ y, por tanto, la acción salvífica de la persona del rey permanece incólume.

Esta mezcla, o, mejor dicho, esta ambivalencia de la farsa refuerza eficazmente la posición política del duque,¹⁰ merece el comentario cómplice y agradecido de éste al finalizar la representación: “Bien haveys mostrado que no son farças las que vos hazéys, pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras” [Kviii]. Esas “avisadas veras” serán, sin lugar a dudas, las que vuelven a aupar a Fernando de Aragón desde su cargo de “alto funcionario del Emperador” hasta su dignidad de rey verdadero.

⁸ La autoridad, que proviene de la identidad real del personaje, contrasta con la *potestas* o el mero poder militar empleado en la conquista, represión de los agermanados o expulsión de los propios moriscos.

⁹ Según la interpretación que en la época se hacía de la doctrina de la “elección divina” de san Pablo, los santos y, desde luego, también los reyes habían sido elegidos desde toda la eternidad con una misión divina.

¹⁰ Esta eficacia no es medida empírica, sino en términos proposicionales. En este sentido lógico la obra de Milán consigue su objetivo, aunque careciera de impacto en la realidad política.

Bibliografía

- Almela i Vives, Francesc. *El duc de Calàbria i la seua cort*. València: Sicania, 1958.
- ARV (Archivo del Reino de Valencia). *Curia Real*.
- Bonilla Sanmartín, Adolfo. *Las Bacantes o el origen del teatro*. Madrid: Librería Editorial Rivadeneyra, 1921.
- Croce, B. *Teatri di Napoli*. Bari: Laterza & figli, 1916.
- Elias, N. *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Filarete, A. Ed. J. R. Spenser. *Treatise on Architecture*. 2 vols. New Heaven: Yale University Press, 1965.
- Fullana Mira, L. D. *Don Fernando de Aragón y de Sicilia. Príncipe jurado de Nápoles*. Ejemplar mecanografiado y sin fechar en la Biblioteca Municipal Valenciana.
- Fuster, J. *Heretgies, revoltes i sermons*. Barcelona: Selecta, 1968.
- Hart, Thomas R. "The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia". *Modern Language Notes* 87.2 (1972): 307-15.
- La soberana órden militar de San Juan de Jerusalén o de Malta escrita por un caballero de la órden*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1899.
- Lalinde Abadía, J. *La institución virreinal en Cataluña (1479-1716)*. Universidad de Barcelona. Tesis Doctoral, 1958.
- Maravall, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social*. Madrid: Alianza, 1972.
- Milán, Luis. *Libro intitulado El Maestro de vihuela*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536.
- . *Libro intitulado El Cortesano*. Valencia: Juan Arcos, 1561.
- Oleza, Joan. "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial". Ed. Joan Oleza et al. *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984. 61-73.
- Pinilla Pérez de Tudela, Regina. *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón, duque de Calabria*. Universidad de Valencia. Tesis Doctoral, 1983.
- Romeu Figueras, José. "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala". *Anuario Musical* XIII (1958): 25-101.
- Santa Cruz, Alonso de. *Crónica del Emperador Carlos V*. 5 vols. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervenciones Militares, 1920.
- Sarthou, N. D. *El castillo de Játiva y sus históricos prisioneros*. Valencia: Signo Gráfico S. L. 1988.
- Sirera, Josep Lluís. "Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)". Ed. Joan Oleza et al. *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984. 43-60.