

Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán¹

Ines Ravasini

Università di Bari
i.ravasini@lettere.uniba.it

Studia Aurea Monográfica 1 (2010)

<URL: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=143> >

Resumen

El Cortesano de Luis Milán (Valencia 1560), a menudo considerado en el pasado una transposición casi documental de la vida de la corte del Duque de Calabria en la Valencia de alrededor de 1535, ha sido objeto en años más recientes de lecturas críticas que han puesto de relieve la compleja trabazón de esta polifacética obra de ficción. En la línea de esta reevaluación, se pone en evidencia cierta ambigüedad de la obra debida a la coexistencia de voces discordes y de temas, personajes e incluso estilos que remiten a épocas distintas, creando, dentro de la articulada estructura de la obra, un sutil desfase cronológico, cultural e ideológico. De hecho, bajo el armazón del diálogo cortesano, que dibuja el conocido cuadro de entretenimientos palaciegos ilustrando la crónica de unos festejos en vilo entre la cultura tardomedieval y la renacentista, se deslizan, casi de manera subrepticia, cuestiones religiosas y políticas más acordes con la época de Felipe II y con la fecha de impresión del texto. La coexistencia de estos distintos planos parece, además, remitir a diferentes fases de composición y confirmar la hipótesis de un proceso de escritura muy elaborado, desarrollado a lo largo de varias décadas.

Palabras clave

El Cortesano, Luis Milán, diálogo, fiesta cortesana, práctica escénica cortesana, *Il Cortesano*, Castiglione, *Libro de motes*, *El Maestro*, Duque de Calabria, Valencia.

Abstract

Social Chronicling and Political Planning in Luis Milán's El Cortesano
El Cortesano by Luis Milán (Valencia 1560), which was often previously seen as an almost documentary portrait of life at the Duque de Calabria's Court in Valencia around

1. Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2006-11031-C03-01 FILO.

1535, has recently been the subject of new critical interpretations that emphasize the complex structure of this multi-dimensional work. In line with this new critical position, the present article highlights a certain ambiguity in the work deriving from the coexistence of discordant voices and of themes, characters and even styles, which hark back to various historical periods and produce a subtle effect of chronological, cultural and ideological displacement. In fact, between the lines of courtly dialogue, which evoke a familiar picture —part medieval, part renaissance— of palace feasting and entertainment, it is possible to discern almost surreptitious references to religious and political matters more closely connected with the age of Felipe II and with the date of the printing of the text. The existence of these different levels seems to suggest that there were different phases in the production of the text and to confirm the hypothesis of an elaborate writing process that took place over several decades.

Key words

El Cortesano, Luis Milán, dialogue, courtly entertainment, courtly theatre, *Il Cortegiano*, Castiglione, *Libro de motes*, *El Maestro*, Duque de Calabria, Valencia.

En la epístola proemial dirigida a la «Cesàrea real majestad» (p. 175)² de Felipe II que abre *El Cortesano* en la edición impresa en 1561, Milán ofrece al monarca su libro como «el mayor presente que a un príncipe se podía hazer (...) que es un cavallero bien armado cortesano, viendo que este representava a vuestra real majestad» (p. 177). La dádiva se justifica con una leyenda erudita sobre el valiente caballero romano Curcio, el cual sacrificó su vida para salvar la ciudad de Roma amenazada —en la versión de Milán— por un incendio: la voz del oráculo había decretado que sólo el sacrificio de la «mejor cosa que debaxo del cielo fuesse criada» (p. 176) habría podido extinguir el fuego y el pueblo romano identificó el objeto del hiperbólico vaticinio con el hombre y, de entre todos los hombres, eligió al «cavallero armado de todas armas buenas» (p. 176).³ La anécdota termina con una glosa alegórica que ilustra las partes que componen la armadura de dicho caballero comparándolas con

2. Todas las citas del *Cortesano* se refieren a Milà (2001).

3. La leyenda, narrada por Tito Livio (*Annales*, VII 6) y respaldada por una rica tradición iconográfica, habla en la versión original de un enorme hoyo que se abrió en Roma, formando un abismo imposible de colmar: el oráculo sen-

tenció que para cerrar el barranco, antes de que se tragara la urbe entera, habría que arrojar al fondo del mismo lo que había de más precioso en la ciudad. El joven patricio Marco Curcio, convencido de que el bien supremo de cada romano era su valor, se lanzó al precipicio con su caballo y armado de todo punto.

sus virtudes, dibujando de tal manera el retrato moral de esta figura ejemplar («el cavallero armado virtuoso», p. 176) que es la «mejor criatura de la tierra» y que, como se ha apuntado, Milán identificará pocas líneas después con el mismo rey. Una asociación quizás no demasiado original, si tenemos en cuenta que, unos años más tarde, encontramos una análoga alegoría aplicada al mismo Felipe en un grabado impreso en los *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán (1565), titulado *Felipe II armado por Templanza, Prudencia, Justicia y Fortaleza*, en el que las cuatro virtudes visten al rey, cada una ofreciéndole una pieza de su armadura.⁴

Según el cuadro alegórico dibujado por Milán, el caballero virtuoso debe gozar de buena fama tanto en dichos como en hechos, debe saber bien hablar y callar a tiempo, observar la temperancia en comer y beber, ser valiente y diligente en hacer el bien, sufrir las adversidades, defender lo bueno y rechazar lo malo, defender sobre todo «los braços de su república —militar, eclesiástico, real— conforme a justas leyes» (p. 177) y vivir como buen cristiano para la «verdadera vida» (p. 177) que le espera. El retrato corresponde al ideal renacentista del soldado capaz de reunir en su persona el valor militar y las artes del trato cortesano, el servicio hacia su país y el respeto hacia las leyes cristianas. El *incipit* del prólogo pone de manifiesto como la gradual transformación de los ideales caballerescos que se había ido realizando a lo largo del siglo xv, desde una concepción militar hacia una más palaciega,⁵ es ya un hecho establecido para nuestro autor: la imagen del esforzado Marco Curcio, que viste la armadura de soldado romano para demostrar su virtud militar y su valor al enfrentarse a la muerte, se completa con la imagen alegórica del «cavallero armado virtuoso» que «para tener perfeta mejoría deve de ser cortesano, que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester» (p. 176); es decir, cultivar el arte de la palabra y la discreción. Un ideal de cortesanía como quintaesencia del caballero, enaltecido por el parentesco con la antigüedad romana, que nos hace pensar más que en el ilustre destinatario de la obra, en su antecesor,⁶ para el cual Erasmo, en la *Institutio principis christiani*, había evocado explícitamente la función iconológica del príncipe al enseñar a Carlos V a meditar sobre las insignias de que se ornaba: «Quin et in ipsis quibus ornatur insignibus philosophari discat».⁷ Y, de hecho, es a la época del Emperador a la que

4. Dice Francisco de Guzmán en una de sus estrofas: «Después que bien armado le tuuieron, / las damas le tomaron por las manos / y en triumphante carro le subieron, / según los de los Triumphos de Romanos», cito por Guzmán (1587: 174r).

5. Una amplia documentación de esta evolución a través de los libros de caballerías y de la poesía lírica se ofrece en Rfo Noguerras (1993). Cf. también Cátedra (2000), Álvarez-Ossorio Alvariño (1997), Álvarez-Ossorio Alvariño (2000).

6. A este propósito, es interesante notar que Luis Zapata, en su *Miscelánea*, utiliza el mismo apotegma sobre Marco Curcio en una nota acerca de la Justa real en la que ilustra los fundamentos ideológicos del torneo cortesano y su desarrollo en los tiempos del reinado de Carlos V, cf. Cátedra (2000: 93-94).

7. Erasmo, 2009, p.136; léase también el largo pasaje (pp. 42-44) en el que Erasmo ilustra los adornos de la real majestad y su función simbólica a la hora de recordar al príncipe sus deberes.

nos remite Milán en la parte final de la epístola dedicatoria, cuando pasa a ilustrar las razones y las circunstancias que lo impulsaron a escribir su obra.

Un velo de melancolía parece envolver las palabras de Milán al trasladarse con la memoria a «la Corte del real duque de Calabria y la Reyna Germana, con todas aquellas damas y cavalleros de aquel tiempo...» (p. 178). En 1561, cuando aparece el libro, aquel mundo ha desaparecido desde hace tiempo: en 1536 había muerto Germana de Foix, en 1550 el duque de Calabria,⁸ en 1549 el poeta Juan Fernández de Heredia que también desempeñaba un papel relevante en la obra.⁹ Como veremos, los hechos contados —o, mejor dicho, representados— en *El Cortesano* remontan al año 1535 y pertenecen a la época lejana del éxito de Milán como músico y escritor en la corte levantina,¹⁰ época de vida refinada y mundana que el autor parece ahora recordar con matices casi manriqueños. La ocasión que entonces dio origen a la obra, por lo menos así como la presenta Milán en la ficción, remite al mundo femenino de la corte y al modelo cortesano de las relaciones entre hombre y mujer, según el cual a una orden de la dama corresponde la obediencia del caballero, al estilo de esos ‘juegos de mandar’ que el mismo Milán describe en el texto y a los que había dedicado su *Libro de motes de damas y caballeros*.¹¹ A pesar de ser bastante conocido, el pasaje merece ser citado por entero:

Hallándome con ciertas damas de Valencia que tenían entre manos el *Cortesano* del conde Balthasar Castellón, dixeron qué me parecía d'él. Yo dixi: «Más querría ser vos, conde, que no don Luys Milán, por estar en essas manos donde yo querría star». Respondieron las damas: «Pues hazed vos un otro para que halleguéys a veros en las manos que tanto os han dado de mano». Prové hazelle y á hallegado a tanto que no le han dado de mano, sinó la mano para levantalte (pp. 177-178).

Con respecto a la primera parte de la epístola proemial aquí se percibe un cambio de entonación, debido no sólo al sentimiento elegíaco que acompaña al autor. Si el *incipit* del prólogo reflejaba una actitud de humanista, un saber

8. Para la biografía del duque de Calabria, además del clásico Almela i Vives (1958) véase la bibliografía ofrecida en la breve pero exacta semblanza de López-Ríos (en prensa) que el autor amablemente me ha permitido utilizar; sobre Germana de Foix, además de Querol y Roso (1931) y García Mercadal (1942), varios estudios han aparecido en estos últimos años: para la bibliografía remito en particular a Ríos Lloret (2003) y Ríos Lloret – Vilaplana Sanchis (2006).

9. La relación que se establece entre Milán y Heredia en las páginas del *Cortesano*, incluso en su aspecto conflictivo, ha sido estudiada por Sánchez Palacios (2003).

10. Sobre la actividad musical de Milán, léase

Trend (1928), Romeu Figueras (1958), Romeu Figueras (2003), Griffiths (2003).

11. Este modelo literario de las relaciones hombre-mujer es, además, claramente definido en el *Prólogo* del *Libro de motes de damas y caballeros* que, de hecho, se configura como un breve pero eficaz manifiesto en favor de las damas: la tópica apología de los rasgos femeninos, que allí se dibuja, se enmarca dentro de la establecida tradición profeminista que desde el siglo XV caracterizaba parte de la lírica amorosa castellana, así como de la novela sentimental, cf. Vega Vázquez (2006: 91-101). Para una reflexión acerca de estos mismos tópicos literarios en *El Cortesano* y su distancia de la vida real de la corte, cf. Cozar (1995).

erudito, expresado con una prosa elegante y mesurada en la articulación retórica de la alegoría de las armas del cortesano, ahora la anécdota palaciega conlleva en cambio un sabor mundano que se expresa a través de un juego de palabras típico de cierto conceptismo cuatrocentista. Milán se propone rivalizar con *Il Cortegiano*, cuya presencia en las manos de las damas de Valencia como libro de moda a la altura de 1535 testimonia una vez más el éxito vasto e inmediato que bien se conoce.¹² El juego de palabras sobre el que apoya el breve diálogo, no exento de un matiz erótico, desliza la rivalidad del plano del contenido al del éxito entre el público femenino;¹³ por otro lado, la misma voz de las damas pidiendo al autor que les escriba un tratado al estilo del *Cortegiano*, también evoca el marco de ciertas novelas sentimentales con dedicatario femenino que tanta fortuna tuvieron en la España del siglo xv (pienso, por ejemplo, en *Arnalte y Lucenda* dirigida a las damas de la reina), de tal modo que el proemio parece colocarse en ese otoño de la Edad Media, suspendido entre reminiscencias tardomedievales y estilización cortés por una parte, y estímulos de una nueva mentalidad, por otra.

El prólogo concluye con una afirmación anacrónica que nos ayuda a focalizar las contradicciones encerradas en el diálogo. Según Milán las mismas damas que mandaron escribir *El Cortesano* durante una partida de caza alrededor de la primavera de 1535, le sugirieron en esa ocasión que lo dedicara a la «real magestad» de Felipe II:

El principio d'este libro comiença representando una caça que hazen la reyna y el duque, donde fuy mandado que pusiesse por obra el Cortesano que las damas mandaron que hiziesse y que lo dirigiesse a vuestra real magestad, pues con mucha razón se le devía (p. 178).

Sugerencia que no deja de parecer bastante improbable, o por lo menos desconcertante, ya que la «real magestad» por entonces sólo tenía ocho años.¹⁴

Si me he detenido en la epístola dedicatoria del *Cortesano*, ha sido porque me parece que ya desde estas páginas proemiales se advierte la naturaleza, compleja y a menudo ambigua, de esta obra en vilo entre ficción literaria y crónica palaciega, entre una perspectiva europea y un punto de vista local: de hecho, ya

12. Milán no especifica si se trata del original italiano (hecho bastante plausible en la corte del duque de Calabria donde se encontraban no pocos de los valencianos que habían vivido en Nápoles en tiempos de los aragoneses) o de la traducción de Boscán aparecida en 1534. En el *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón* (1992: 67 y 75), se incluyen dos ejemplares del *Cortegiano* en italiano (núms. 638 y 758). Para la difusión europea del *Cortegiano*, remito a Burke (1998) y a la amplia

reseña-artículo de Gómez Moreno (2007).

13. La fortuna del *Cortegiano* entre el público femenino es bien documentada por Burke (1998: 145-147). El mismo Boscán, en el prólogo a su traducción, se hace eco de este éxito cuando afirma que su trabajo nació gracias al estímulo o, mejor dicho, a la orden de una mujer.

14. Para la cronología del *Cortesano* véase Romeu i Figueras (1951: 324-325). También Meregalli (1988: 61 y n. 11), se ha fijado en el anacronismo de esta afirmación de Milán.

en el prólogo, la mirada se desliza paulatinamente de la literatura al ámbito de lo verosímil (es decir, de la palabra retórica que modela los topoi bien arraigados del género prologal¹⁵ al cuadro de costumbres de la vida cortesana), de la historia imperial, evocada por la presencia de Felipe II, a la realidad local de la periférica corte valenciana. Al mismo tiempo, el proemio introduce un desfase temporal entre la fechas de escritura del prólogo y de publicación de la obra, que remiten ambas al reinado de Felipe II, y la época de los hechos representados en el texto, que remontan a los tiempos de la corte del duque de Calabria. Además, ya en estas primeras líneas, afloran las deudas, sólo en apariencia superficiales,¹⁶ con el modelo italiano y las contradicciones de un texto que nos empuja alternativamente hacia la proyección universal del modelo italiano y la dimensión particular del Palacio Real de Valencia. *El Cortesano* de Milán se sitúa al amparo del arquetipo renacentista del género y la evocación del diálogo de Castiglione funciona como enlace entre dos universos culturales —el italiano y el valenciano— distintos, aunque contiguos: precisamente en un ambiente como el de la corte del duque de Calabria, bastante cosmopolita al menos en lo que atañe a los exponentes de sangre real,¹⁷ la tradición medieval hispánica podía abrirse a las nuevas imágenes del hombre de corte que llegaban del otro lado del Mediterráneo y el mismo duque, que había pasado su juventud en la corte napolitana, podía patrocinar aquel encuentro.¹⁸ De hecho, la forma dialogada y el carácter

15. Cabe recordar que Milán emplea análogos topoi y análogo tono, erudito y elegante, en el prólogo de *El Maestro* a la hora de presentar su libro al ilustre destinatario, João III de Portugal, acudiendo esta vez a una cita de Petrarca y a un *exemplum* sacado de la tradición griega para reforzar la argumentación de la dedicatoria; el libro es además ilustrado con un grabado de Orfeo tañendo la vihuela, en homenaje a una clara postura humanística.

16. Muchos estudiosos han hecho hincapié tanto en la reducción simplificadora del *Cortesano* con respecto al modelo italiano, como en la preferencia por parte de Milán en tratar donaires y chistes. De una manera algo mecánica, se ha subrayado la distancia entre los dos textos, al remarcar que el diálogo italiano abarca una multiplicidad de cuestiones que implican no sólo la definición del perfecto cortesano, su imagen física y moral, su manera de portarse y expresarse, su relación con el príncipe, sino también la ilustración de la perfección femenina y una exaltación del amor como camino hacia el bien divino puesta en boca de Bembo, a parte de temas de mucha actualidad en la Italia

del primer siglo XVI como la cuestión de la lengua, o la relación entre arte y naturaleza; *El Cortesano* español, en cambio, se limita a ofrecer un perfil del hombre de palacio y expone las leyes que inspiran su actuación, profundizando sobre todo en los aspectos relacionados con el arte de la palabra, especialmente cómica. Sin embargo, para una lectura menos esquemática de las relaciones entre *Il Cortegiano* y el texto de Milán, véase Quondam (1980: 30-31), Cozar (2001), Solervicens (2005) y Ravasini (en prensa).

17. Huelga subrayar que Germana de Foix, a parte de ser la viuda del rey Fernando el Católico, era sobrina de Luis XII de Francia, mientras que el duque pertenecía a la estirpe napolitana de la Corona de Aragón como descendiente de Alfonso el Magnánimo.

18. Meregalli (1988: 64-65) ha puesto de relieve el gusto por la poesía italiana que Milán compartía con el duque: la presencia de sonetos (tres sonetos italianos de Petrarca y uno de Sannazaro en *El Maestro*, muchos sonetos en castellano del mismo Milán en *El Cortesano*), de citas de Petrarca (en ambas obras), los co-

misceláneo del texto facilitaban esta conmixción de tradiciones culturales, así como la inserción de materiales heterogéneos y de una gran variedad de géneros literarios.¹⁹ Personajes de elevado nivel social, el mismo duque, la reina, las damas y caballeros de la nobleza, alternan con siervos y bufones; el castellano —ya lengua dominante en la Valencia del siglo XVI— se mezcla con el catalán en que se expresan los personajes bajos y algunas damas;²⁰ refinadas conversaciones sobre poesía, donde los personajes hacen alarde de juegos conceptistas, dejan lugar a situaciones entremesiles y burlas despiadadas cuyas víctimas son los bufones; la estilización cortés de episodios de la vida de palacio convive con el aparente realismo de escenas de la vida doméstica, bastante distantes del marco idealizante de las teorías amoroso-cortesés.

Como es sabido, la génesis del *Cortesano* y su historia editorial no proceden de manera lineal, a diferencia de lo que parece haber ocurrido con las otras obras de Milán. Como ha demostrado Romeu i Figueras, los hechos representados en el texto, que ven la participación directa del duque y de la reina, se sitúan entre abril y mayo de 1535, poco antes de que Fernando de Aragón siguiera al Emperador en la expedición contra el almirante otomano Jayr al-Din (mejor conocido como Barbarroja), embarcándose el 30 de mayo para volver el año siguiente, apenas a tiempo para asistir a la muerte de la reina Germana ocurrida el 30 de octubre de 1536. Milán representa fiestas, entretenimientos aristocráticos y espectáculos de palacio que con mucha probabilidad se realizaron en la vigilia de la salida del duque. Un par de alusiones a otro personaje histórico, el obispo de Fez, Francisco Mejía, que fue arzobispo de Valencia de 1534 a 1536,²¹ parecen confirmar esta hipótesis, hoy compartida por la crítica.

La mayoría de los materiales reunidos en las páginas del *Cortesano*, pienso en primer lugar en los textos que sirvieron para representaciones teatrales y parateatrales, debió de componerse a raíz de su inclusión en las fiestas

mentarios del mismo duque, testimonian que la corte de Valencia en aquellos años era un «centro di italianismo» (1988: 65). Sobre la educación humanística recibida por el duque en Italia en su juventud, cf. López Ríos (2008). Sin mencionar aquí los estudios dedicados al teatro, sobre los que volveré más adelante, puede reconstruirse el clima cultural de la corte del duque de Calabria gracias a Romeu i Figueras (1958), Oleza (1984), Ferrer (1991: 51-54), Marino (1992), Falomir Faus (1994); Martí Ferrando (2003), Romeu i Figueras (2003). Para la historia de la biblioteca del duque y de su traslado a Valencia, remito a la exhaustiva bibliografía de López-Ríos, en prensa.

19. Baste con mencionar algunos: recopilaciones de motes, florilegios de líricas tradicionales y ciclos de sonetos; reflexiones teóricas sobre el hombre de corte, el amor cortés o el papel de la mujer; cuentecillos y proverbios; piezas de teatro palaciego, materiales caballerescos y narraciones sobre la historia de Troya.

20. Sobre la presencia y función del catalán en la obra se pueden leer las observaciones de García Sánchez (1991-1992) y, en general, para el contexto lingüístico en que trabaja Milán, los imprescindibles trabajos de Fuster (1976), Berger (1976) y Cahner (1980).

21. Romeu i Figueras (1951: 325) y Querol (1931: 89, n. 3).

palaciegas;²² parece plausible, por ende, que Milán haya escrito parte de estos textos y planeado su obra, o haya empezado a planearla y a recoger materiales, en fechas cercanas a los hechos representados. En el pasado no han faltado estudiosos que han defendido la fecha de 1535 como indicativa de la época de escritura del diálogo, basándose en la viveza y el realismo con que se retrataba la vida de la sociedad cortesana y atribuyendo al texto un valor testimonial.²³ El mismo Milán contribuyó de manera decisiva a crear este equívoco, al representarse a sí mismo no sólo como uno de los actantes del diálogo, sino como el autor en el acto de escribir la obra, desde el momento en que las damas lo empujan a empezarla hasta que, ya en las últimas páginas, puede declarar con satisfacción al duque que «[*El Cortesano*] ya stá hecho» (p. 671). El resultado es el de un diálogo que se va haciendo bajo nuestra mirada, como si los hechos narrados en el texto y el tiempo en que se realizaron coincidieran con la historia y el tiempo de la escritura de este mismo texto. Es esta estrategia narrativa la que provoca el efecto de realismo y de crónica de vida real que ha llevado a leer *El Cortesano* como un documento histórico y social, aunque una atenta lectura nos ofrezca bastantes indicios de que la escritura de la obra no fue ni rápida, ni totalmente contemporánea a los hechos representados,²⁴ antes debió de articularse en momentos distintos de la vida del autor y culminó muchos años después con su tardía publicación.

La hipótesis de que Milán empezó a planear y escribir *El Cortesano* alrededor de 1535 me parece, pues, admisible no por la riqueza y exactitud de detalles con que Milán reconstruye la vida de la sociedad cortesana, como si se tratara de una crónica de actualidad, sino, y sobre todo, porque es en esta misma época en la que él imprime sus otras obras: en 1535 aparece en Valencia, en la imprenta de Francesco Díaz Romano, el ya aludido *Libro de motes de damas y cavalleros* y al año siguiente el mismo impresor publica el *Libro de música de vihuela de mano*

22. La mayoría de los estudios acerca del *Cortesano* están dedicados precisamente a estos episodios teatrales y festivos. Ciniéndome sólo a los principales, recordaré: Merimée (1985: 94-105), Romeu Figueras (1962), Oleza (1984), Sirera (1984), Sirera (1986), Sirera (1992), Ferrer (1991), Ferrer (1993), Tordera (2001), López (2002).

23. En tiempos más recientes, en cambio, insisten en el valor de ficción literaria sobre todo Cozar (2001), Tordera (2001), Sánchez Palacio (2003), Solervicens (2005).

24. Entre los indicios que hacen pensar en una fase de escritura posterior a la época de los hechos narrados, o por lo menos en una revisión posterior del texto, están las alusiones a personajes que aparecieron al horizonte de la vida

valenciana después de la mitad del siglo, como el predicador Lluís Sabater, del que hablaremos detenidamente más adelante, y Lope de Rueda, cuya presencia en Valencia está documentada alrededor de 1560, cf. Romeu Figueras (1951: 326-327). Acerca de las posibles fases de escritura del texto y de su compleja estructura, Tordera (2001: 160-164), ha escrito páginas esclarecedoras. Véase también Meregalli (1988: 62-63). No faltan, además, indicios externos al texto que nos permiten hipotetizar que la obra, o partes de la obra, circularan antes de la fecha de impresión: en unas páginas ricas de sugerencias, Eugenia Fosalba indica una serie de coincidencias entre *El Cortesano* y la *Diana* de Montemayor que parecen confirmar esta idea, cf. Fosalba (2002: 131-133).

intitulado El maestro. Se trata por lo tanto de años intensos de trabajo en los que Milán se dedica a la escritura y a la difusión de sus obras literarias y musicales. Además, a través de estas obras Milán va dibujando y construyendo su imagen pública de noble y poeta, miembro integrante de la corte por su pertenencia al estado nobiliario y, al mismo tiempo, animador imprescindible de los entretenimientos de palacio para el duque y sus acólitos, en su calidad de músico y literato. Un perfil, éste, que emerge claramente también de las páginas del *Cortesano*, texto que presenta —entre muchas otras cosas— una evidente autopromoción por parte del autor que se retrata a sí mismo no sólo actuando en el papel de inventor de juegos palaciegos, creador de cuadros cortesanos, mascaradas, fiestas..., sino como verdadero *maître à penser* de la corte.

En el ensayo que introduce la reciente edición facsimilar del *Cortesano*,²⁵ Vicent Josep Escartí argumenta de manera persuasiva cómo Milán dibuja para sí, a través de todas sus obras, este papel de ideólogo de la corte, al servicio del duque y del Emperador. Escartí delinea, de hecho, un recorrido didáctico que se articula en tres fases, correspondientes al *Libro de motes*, al *Maestro* y, finalmente, al *Cortesano*:

... una trilogia pedagògica de cara als comportaments de la noblesa valenciana (...) on la imatge del príncep —del poder del príncep— cobrava relleu enmig d'una cort «florida» de nobles-servidors (...) Un poder que només usava la llei, la trona o les armes per tal d'imposar-se, sinó que també podia valer-se del poder de la representació, de la festa o del teatre per tal de guanyar adeptes.²⁶

Según esta línea didáctica individuada por Escartí, el *Libro de motes* debía enseñar a los nobles los juegos galantes de la corte y las formulas de socialización que ellos mismos podían emplear, *El maestro* se configuraba como un arte en el dominio de la música, del canto y de la danza —otros saberes imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte— y finalmente *El Cortesano* ofrecía un modelo de conversación y un retrato de la praxis de la vida cortesana, sorprendiendo a sus personajes en acción.

La fuerte conexión ideológica de las tres obras se ve reforzada por una sutil trabazón intertextual: se encuentran en *El Cortesano* alusiones a textos recopilados en *El Maestro*, así como motes citados por las damas y caballeros del «juego de mandar». Al lado de citas exactas que cruzan los tres textos, encontramos a menudo las mismas definiciones de los personajes, el mismo empleo de figuras retóricas,²⁷ los mismos juegos de palabras referidos a protagonistas que aparecen tanto en el *Libro de motes* como en *El Cortesano*.²⁸ Esta profunda afinidad,

25. Escartí (2001: 53-74).

26. Escartí (2001: 54-55).

27. Un fino análisis de la arquitectura retórica del *Libro de motes*, aplicable también a la lengua del *Cortesano*, se lee en Battesti-Pelegrin (1987).

28. Vega Vázquez (2006: 23-24); pero véase sobre todo su *Comentario* al texto (2006: 91-313) donde pone en evidencia, puntual y repetidamente, las coincidencias textuales, las analogías, los pasajes intertextuales en las dos obras de Milán.

cuando no coincidencia, de temas, motivos, situaciones y lenguaje que uno los tres textos me parece avalar la idea de una escritura casi contemporánea y tras esta tupida red de consonancias podemos percibir un laboratorio creativo donde los materiales, circulando de un texto a otro, se mezclan, sobreponen, separan.²⁹

Una última consideración acerca de la ideación temprana de la obra y de su escritura, por lo menos de una primera redacción:³⁰ parece bastante lógico que la idea de escribir un *Cortesano* español, siguiendo las huellas de Castiglione, se originó en una fecha cercana a la publicación del *Cortegiano* y de su traducción española, cuando mayor era el aprecio del público hacia el diálogo italiano y más novedosa su materia.

No sabemos por qué Milán no publicó *El Cortesano* en esos años gratos que corresponden a la fase más propicia de su actividad literaria y editorial: quizás la muerte de Germana de Foix haya podido provocar la suspensión de sus proyectos y el nuevo clima cultural, menos frívolo, que se estableció en la corte pocos años después, tras las segundas bodas del duque con doña Mencía de Mendoza, lo indujo a no publicar una obra que tenía entre sus protagonistas a la primera mujer de Fernando y ponía en escena un estilo de vida que la nueva duquesa no compartía.³¹ En cambio, gracias a los estudios de Teresa Ferrer,³² sí sabemos

29. La idea no es completamente original: no han faltado estudiosos que imaginaron el *Libro de motes* como una sección extrapolada del *Cortesano*, cf. Vega Vázquez (2006: 24, n. 28).

30. Insisto en este aspecto, no sólo porque me parece relevante para explicar ciertas ambigüedades del texto, sino también porque las opiniones de los críticos no son unánimes al respecto: Solervicens (1997: 170-171, n. 172) explica las razones que le empujan a fechar la obra alrededor de 1561, es decir a la altura de su paso por la imprenta: según él, no hay ninguna prueba, ni en el texto ni en los documentos que conocemos acerca del autor, que demuestre que la escritura del *Cortesano* remonte al año de 1535, mientras sí que hay referencias a años posteriores a esa fecha: por ejemplo las alusiones a Lope de Rueda, la presencia de Lluís Sabater (predicador de la corte de Mencía de Mendoza), una referencia al texto de la versión de *La visita* que Fernández de Heredia reescribió en ocasión de las segundas bodas del duque de Calabria con Mencía de Mendoza. Además, según Solervicens, Milán podría haber querido imitar el artificio ya empleado por Castiglione quien, desde una remota lejanía temporal, rememoraba la vida pasada de la corte de Urbino. Aunque estas observaciones son todas plausibles, ninguna de ellas desmonta con pruebas la

hipótesis de que *El Cortesano* sea el resultado de un proceso de escritura largo y complejo, con sucesivos añadidos y revisiones a un núcleo textual primitivo. Otras objeciones de Solervicens me parecen menos acertadas: por ejemplo, en su opinión, la errónea división del texto en seis jornadas (cuando la acción se desarrolla en ocho días) no debería haberse escapado al autor si hubiera tardado veintiséis años en publicar la obra; sin embargo, nada impide que el desequilibrio de la VI jornada y la falta de una acertada partición temporal de la acción dependan de una segunda (o tercera, o cuarta ...) redacción del texto hecha a lo largo de estos veintiséis años, menos atenta a los aspectos formales y más centrada ahora en cuestiones de actualidad, o incluso que se deban a una revisión apresurada hecha poco antes de morir el autor. En cuanto a la dedicatoria a Felipe II, el hecho de que los contenidos del libro no eran adecuados para un niño de ocho años sólo podría probar que la dedicatoria pudo escribirse cuando reinaba Felipe II, pero no necesariamente las otras partes del texto.

31. Sobre la corte de Mencía de Mendoza y sus intereses culturales, cf. Laso de la Vega (1942) y, de entre los numerosos trabajos de García Pérez, sobre todo García Pérez (2004).

32. Ferrer (2007).

que alrededor de 1560, en los años del virreinato de don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona (1558-1563), se publicaron en Valencia obras de marcado carácter cortesano que evocaban el período virreinal de la primera mitad de siglo como nuestro *Cortesano* (1561) y las *Obras* de Juan Fernández de Heredia (volumen póstumo que aparecería en 1562); al lado de éstas, llegaron a la imprenta obras maestras de la narrativa pastoril como la *Diana* de Jorge de Montemayor (1558 o 1559) y sus dos primeras continuaciones, la *Diana* de Alonso Pérez (1563) y, poco después, la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564), dedicadas a personajes de la alta nobleza valenciana, no exentas —en particular esta última— de referencias a ceremonias cortesanas. Parece, por lo tanto, que la posibilidad concreta de publicar *El Cortesano* surgiera gracias a una política cultural definida, que quería propiciar la imagen álica de la capital valenciana: rememorar el fasto pasado de la corte de Germana de Foix y del duque de Calabria era funcional a las ambiciones de las nuevas jerarquías de la ciudad del Turia. Los renovados rumbos de la vida cultural y política brindaron a Milán la oportunidad de dejar constancia —a través de las páginas del *Cortesano*— de una producción mucho más compleja y articulada con respecto a la que se podía inferir de sus obras anteriores e incluso más ambiciosa, si tenemos en cuenta la referencia al *Cortegiano* con que se abre el texto y que funciona como telón de fondo a lo largo de sus páginas.

Gracias a las más recientes investigaciones de archivo hechas por Vicent Josep Escartí, podemos fijar la fecha de la muerte de Milán en 1559³³ y establecer que *El Cortesano* vio la luz como obra póstuma, lo que no significa que Milán no tuvo la posibilidad de revisarlo como declara el colofón: «Fue impresa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Joan de Arcos, *corregida a voluntad y contentamiento del autor*. Año MDLXI» (p. 678, cursiva mía). La dedicatoria a Felipe II correspondería por lo tanto a la voluntad del autor y a la necesidad de adecuar la obra a los tiempos, dirigiéndola a un destinatario actual; la misma epístola proemial parece pertenecer a esta sucesiva fase de gestación de la obra, así como alguna sección del diálogo, concretamente el ‘sermón’ de *Mastre Çapater* sobre el buen cortesano como buen cristiano, incluido en la quinta jornada;³⁴ como veremos más adelante, allí se introducen cuestiones más acordes con el clima cultural de la segunda parte del siglo XVI y tan extravagantes con respecto al tono general de la obra (lo mismo puede decirse de otras intervenciones de Çapater en la VI jornada) que parecen avalar la hipótesis de que Milán retocara el texto a la hora de dar el libro a la imprenta. Pero, prescindiendo del deseo del autor de legar su obra para la posteridad, hay que preguntarse si la publicación en pleno reinado de Felipe II de una obra como *El Cortesano* pudo

33. Escartí (2001: 39-53) y el testamento del mismo Milán publicado en apéndice, (2001: 84-97).

34. Sobre la probable interpolación de este pasaje, cf. Tordera (2001: 116-117, n. 17).

tener un significado nuevo e implicaciones más profundas incluso en el plano político y en la concepción misma de la vida de corte.

Con respecto al papel que la corte desempeña en la obra, podemos percibir la distancia que separa el texto de Castiglione de nuestro *Cortesano*: gracias a Castiglione, la corte de Urbino, aunque pequeña y a fin de cuentas marginal en el cuadro de la grande política del siglo XVI, consigue proyectar su imagen en toda Europa, asumiendo un papel paradigmático, mientras que la corte de Valencia, aunque regida por dos personajes de sangre real es relegada a una situación periférica dentro del Imperio de Carlos V, y no sólo en sentido geográfico.³⁵ La corte de Urbino de 1507, recreada por Castiglione, exporta su modelo y lo impone como dominante, mientras que la corte del duque de Calabria de 1535 acoge ese modelo y a él se aferra para reafirmar su propia identidad de mundo apartado y elitista, que da la espalda a la ciudad y que se encierra en sus ritos mundanos. En las páginas de Milán, las calles de Valencia sólo aparecen como enlace entre los palacios de los nobles y el Real, recorridas por los siervos que llevan mensajes e invitaciones y donde los personajes transitan para desplazarse de una fiesta a otra. Tal como la ciudad está ausente, lo está también el Imperio: no aparecen menciones explícitas a la política imperial, a los contactos del Emperador con la corte virreinal, a las relaciones políticas entre Valencia y Castilla;³⁶ sólo en la parte final de la obra temas de relevancia histórica y política asoman tímidamente a los diálogos de los cortesanos.

Es evidente que *El Cortesano* es un texto manifiestamente autorreferencial, centrado en la voluntad de ofrecer una representación, en primer lugar, cultural de la corte. De hecho, la obra se presenta ella misma como una desmesurada pieza de teatro, ya que nos ofrece una especie de puesta en escena de la vida de palacio, sin límites ni aparentes censuras: el texto es el espejo de cómo actúan y hablan los cortesanos, cómo bailan y tocan, justan y conversan; un espejo que nos devuelve la imagen artificiosa que la corte quiere dar de sí misma, en un sutil juego de relaciones entre «arte» y «naturaleza» en el que la vida cortesana se define como teatro, como apariencia. El efecto de teatralización no nace sólo

35. Las mismas biografías de Germana y Fernando (una reina viuda y un rey privado de su reino, encarcelado por Fernando el Católico y devuelto a la libertad después de muchos años, gracias a Carlos V) nos hablan de una corte que sobrevive a un pasado más glorioso y de una ciudad, todavía herida por el conflicto de la Germanías, que se encamina hacia una lenta decadencia, en el momento en que el poder se desplaza a Castilla y Valencia pierde su función de capital. Fundamentales para esta fase de la historia de Valencia siguen siendo Fuster (1968), Fuster (1976), Oleza (1984); a propó-

sito del *Cortesano*, véase además López (2002: 178-179).

36. Sin embargo, este punto merecería un análisis más detenido: no faltan referencias burlescas a los castellanos o a la consideración en que ellos tienen la lengua valenciana y otros chistes por el estilo. Encontramos, además, no pocos cuentecillos y anécdotas sobre las relaciones entre portugueses y castellanos y en estos casos la simpatía de Milán parece a menudo dirigida hacia los lusitanos, lo que podría esconder una forma indirecta de polémica y contraposición, según sugiere Meregalli (1988: 60).

del hecho de que en el texto se describen con riqueza de detalles escenográficos algunos espectáculos relacionados con el fasto cortesano, sino de que todo gesto, todo acaecimiento en este mundo parece ser objeto de teatro, la vida misma se traduce en literatura.³⁷ Al lado de esta continua autorrepresentación, además, el texto desvela reminiscencias literarias en cada página, los modelos caballerescos y corteses abundan en los entretenimientos de los nobles, e incluso las conversaciones más domésticas y cotidianas se construyen alrededor de conceptos y juegos de palabras bastante alambicados, y las disertaciones se nutren de líricas y cuentecillos.³⁸

El único momento en que la historia parece deslizarse entre las páginas del *Cortesano* y la mirada se aleja de las habitaciones de palacio para dirigirse hacia el horizonte más amplio del Mediterráneo, quizás aludiendo —aunque de manera muy subrepticia— a la inminente partida del duque a la campaña naval contra Barbarroja, coincide con el torneo que reproduce un combate entre los caballeros de Malta y los moros; pues, también en ese momento Milán transfigura el peligro real que amenazaba las costas de Valencia en una ocasión literaria, inventando *La farsa de las galeras*,³⁹ otra concentración de fasto palaciego en el que se condensan, por ceñirnos sólo a los elementos principales que la constituyen, la representación teatral, la poesía amorosa de estilo cortés, el baile, y donde la acción, es decir, la serie de duelos entre moros y cristianos, se resuelve en justa literaria. El enemigo turco viste los paños del antagonista que lucha por conquistar a una dama y que, una vez vencido, acaba restituyéndola a su legítimo amante: no hay conflicto religioso, sino una leve invitación a convertirse; tampoco hay conflicto político y, en un alegre fin de fiesta entre bailes y cantos, los cristianos devuelven la libertad a sus prisioneros.

Por otro lado, los miembros de la corte se comparan —aunque no pocas veces con afán burlesco— a personajes de la literatura y hablan a través de sus palabras: en una escaramuza a base de motes y chistes, Luis Milán y Joan Fernández de Heredia se ‘ofenden’ de esta manera:

Dixo don Luys Milán:

– Señor Joan: apodos al muy frío cavallero «Cathalán», que le cantavan en Barcelona: «Del galan de don Dimas, no us ne cal tenir enveja».

Dixo Joan Fernández:

37. De «una sorta di macrosceeggiatura di una Corte che gioca» habla Quondam (1980: 31); la crítica ha señalado insistentemente este aspecto como una de las diferencias fundamentales con respecto al *Cortegiano* ya que lo que en el texto italiano es exposición teórica, en el español se transforma en representación de una práctica cortesana.

38. En este sentido, *El Cortesano* comparte muchos elementos con otra novela de la vida de corte, la anónima *Cuestión de amor* impresa también en Valencia en 1513, cf. Oleza (1986), Duran (1995-1996), Ferrer (2007) y Ravasini (en prensa).

39. Sobre *La farsa de las galeras*, cf. López (2002).

– Don Luys Milán: apodos a «Calisto», que siempre dezía: «Yo Melibeo so», y vos siempre dezís: «Yo Margarite so» (p. 277).

Y a don Francisco Fenollet, que pregunta por qué las damas le han puesto el apodo de «don Francisco Passa-passa», Milán le contesta:

La causa porque sacaron el nombre fue porque passando vos por allí, os cantó la una d'ellas este cantar: «Passau yl tempo que fuy enamorado...»⁴⁰

Dixo don Francisco:

– ¡Ay, que ya sé quién es! ¡Ay, que ya sé quién es!

Dixo don Luys:

– «Sospirastes, Baldoýnos...»⁴¹ os podemos cantar (p. 313).

Podríamos seguir citando infinidad de ejemplos. A veces el disfraz literario no se revela a través de las citas, sino en la utilización de *topoi* derivados de determinados géneros literarios y acaba en verdadero teatro. A este propósito, la cultura valenciana del siglo xv ofrecía materiales abundantes que podían prestarse a ser reutilizados en esta dirección: tanto el modelo caballeresco heredado, en primer lugar, del *Tirant*, como la erudición clásica al estilo de las doctas fábulas que Roís de Corella había aclimatado en Valencia con su *Parlament en casa de Berenguer Mercader*, podían funcionar al servicio de este proceso de idealización a través de la literatura. En *El Cortesano*, de hecho, el mismo Luis Milán se presenta bajo la identidad del caballero andante *Miraflor de Milán en el monte Yda* para leer un cartel de armas en la III jornada y luego reaparecer en el desenlace de la *Fiesta de Mayo* (VI jornada); las historias de Troya vuelven repetidamente a lo largo del texto: antes, en la narración poética de la *Montería del Rey Priamo*, leída en voz alta por Milán en la IV jornada y, luego, en la representación de la *Máscara de Troyanos* (VI jornada). Como ha demostrado Antoni Tordera en su fino análisis de la obra, estos elementos no sólo vertebran la aparentemente desordenada estructura del texto, sino que contribuyen de manera sustancial a la identificación ennoblecedora entre la ciudad de Troya y Valencia, identificación que se realiza siempre por boca y voluntad de Milán, personaje-autor de estos fragmentos literarios y, por lo tanto, responsable en el texto del proceso de idealización de la corte al que contribuye como verdadero ideólogo de su identidad.

La vida de la corte se eleva de esta manera a la categoría de modelo a través de la literatura y gracias a ella, según coordenadas culturales derivadas en su mayoría de la Edad Media y que ahora —tras la lectura del *Cortegiano* di Castiglione— parecen cobrar una nueva vitalidad en su esfuerzo de adecuación al modelo italiano. Y aunque Milán no recoja la complejidad de las implicaciones teóricas de la obra

40. Parece una reminiscencia del soneto CCCXIII de Petrarca «Passato è 'l tempo ormai, lasso!, che tanto» recopilado entre las

composiciones «in morte di Laura».

41. El mismo Milán le puso música a este romance por voz y vihuela, Milà (1971: 128-133).

de Castiglione, ni desarrolle la gran gama de cuestiones que allí se abordan, sus personajes demuestran conocer y dar por sentadas las normas y los ideales que los miembros de la corte de Urbino habían dibujado, en particular en el libro II, donde Federico Fregoso ilustraba de «qual modo e maniera e tempo debba il cortegiano usar le sue bone conditioni»⁴² y Bernardo Dovizi, el Bibbiena, discurría sobre cómo deben emplearse las facecias en la vida de corte. La manera de expresarse y sobre todo de provocar la risa, hasta el extremo de burlarse de los demás, es uno de los hilos conductores de la obra: precisamente gracias a la fuerza que el modelo italiano ejerce, aun en el periférico palacio de Valencia, Milán puede atravesarse a superarlo en dirección burlesca, con una actitud casi carnavalesca como ha notado hace algunos años María Cozar en un artículo muy sugerente.⁴³ De hecho la risa no nace sólo de la agudeza y de la gracia con que se expresa el hombre de corte; al contrario, a menudo surge delante de la burla cruel e incluso grosera, no exenta de matices sexuales, con una carga de realismo desconocida en el modelo italiano. Sin embargo, no debe sorprendernos que los retruécanos del conceptismo amoroso cancioneril convivan con el estilo bajo de las obras de burlas: la tradición autóctona autorizaba plenamente esta conmixción, especialmente en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI, la ciudad donde en 1511 Hernando del Castillo había publicado el *Cancionero General*, la monumental antología que se había forjado en el ambiente de la alta nobleza, alrededor de la corte del Conde de Oliva Serafi de Centelles, y que se cerraba con una amplia sección titulada precisamente *Obras de burlas provocantes a risa*.

La tradición castellana vuelve a intersecarse, entonces, con el modelo italiano, lo contamina y lo reelabora: la «sprezzatura», es decir la «desenvoltura» que «nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»,⁴⁴ encuentra su hispánica declinación entre estos cortesanos que aprenden «modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación ni cortedad de palabras (...) para saber burlar a modo de palacio» (p. 178). La «grazia», esta calidad que en Castiglione es esencial para poder imponer la propia imagen con éxito, se ejerce principalmente a través de la palabra y Milán acude a su patrimonio cultural para formar el discurso de sus cortesanos. Podríamos tener la impresión de que Milán no llegó a entender la modernidad de Castiglione o, como dijo Dámaso Alonso a propósito de Fernández de Heredia, que «la Edad Media no quería morir»,⁴⁵ pero creo, en cambio, que nuestro autor midió el riesgo que significaba anclarse en un tiempo pasado y no se limitó a ofrecernos el cuadro efímero de una corte destinada a verse superada por la Historia.

42. Castiglione (1998: 126).

43. Cozar (2001); sobre las facecias del *Cortesano* y su originalidad, véase también Solervicens (1997).

44. Castiglione (1998: 59).

45. Cf. Alonso (1958: 171). También Burke (1998: 89) opina que *El Cortesano* es una lectura de Castiglione a través de una lente tardomedieval.

Milán parece darse cuenta de tal riesgo, aunque quizás no a la altura de 1535, en una época todavía marcada por señales positivas, tanto en su pequeña patria como en el resto del imperio: por aquel entonces el duque, recobrada la libertad, había recuperado también un reino (aunque como virrey) y una corte donde el mismo Milán gozaba de fama y respeto; Valencia, tras las guerras y los conflictos sociales desencadenados por las Germanías, parecía encaminarse hacia una época de paz; España empezaba a dominar Europa gracias a la política imperial. Me parece más probable que fuera al final de su vida cuando Milán pudo medir la distancia entre su obra y la realidad: ya anciano, supérstite de un mundo desaparecido, debía de percibir en sí mismo los signos de la ruina; la España triunfante de Felipe II revelaba ya las primeras grietas, el Concilio de Trento estaba a punto de cerrarse con un fracaso, la crisis económica amenazaba la estabilidad del Imperio, el ambiente lúdico y desenfadado de la corte del duque de Calabria ya no correspondería al clima de la Contrarreforma.

Volvemos así al principio de nuestro recorrido: ya desde el prólogo, como hemos podido advertir, el lector percibe la coexistencia de dos actitudes, de dos tiempos distintos; este desfase vuelve a hacerse evidente en las últimas dos jornadas, donde anidan los pasajes que remiten al clima cultural de la época de Felipe II y que han ocasionado la hipótesis de una revisión del texto, concretamente de la interpolación de algunos pasajes.⁴⁶ En la primera jornada, al acabar la caza, después de un banquete, el duque y sus contertulios habían emanado las primeras reglas de cortesanía, para ayudar a Milán en la compilación del libro que las damas le habían encargado. Las reglas surgen con naturalidad durante la conversación, en un clima jovial donde la gravedad del sujeto se hace más leve gracias al ingenio y a la risa. Se trata de normas que atañen principalmente a la manera de expresarse, con discreción y sabiduría: «saber hablar y callar donde es menester» (p. 250); «el cortesano no devría hablar sino de aquello que él sabe» (p. 250); «hablar siempre a buen propósito» (p. 251); «el cortesano siempre deve estar en lo que haze y dize, por no parecer descuydado» (p. 251). A estas reglas el mismo Milán añade unas reflexiones más generales, que abarcan también cuestiones de orden moral: «el cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la criança, pariente de la gravedad, varón con ley, amigo de limpieza y enemigo de pesadumbre» (p. 252). De este cuadro inicial se desprende la imagen de un hombre honesto, justo, educado, que habla y se comporta con «mesura» y gracia; pero hacia el final, el discurso de Milán cambia de tono y se hace más jocoso, inclinándose otra vez hacia el tema del «buen estilo de hablar»:

46. Esta intervención final, hecha mirando más a los contenidos de la obra que al conjunto de su estructura, podría explicar en

parte la evidente desproporción que caracteriza la sexta jornada, mucho más larga que las demás.

Y si viene a burlar en conversación, jugar del vocablo da buen son a los muy buenos oýdos, que nunca serán reyðos y podrán hazer reyr, que agudeza muy graciosa apenas es enojosa (...) Y algunas vezes en burlar, prosa y verso deve hablar. Y debaxo sta alegría no calle philosophia muy de veras, que las burlas haze veras (pp. 255-256).

El propósito se transforma pronto en acción, no sólo porque en este momento Milán acaba su discurso con gracia y «buen son», empleando formas rimadas y burlas que, dentro de poco, dirigirá a su antagonista Juan Fernández, sino porque todo el texto de aquí en adelante será una larga demostración de estas burlas graciosas y sagaces, de estos juegos de palabras que hacen reír, de la verdad que se esconde detrás de la risa ya que, nos dirá en las últimas páginas al defender su obra de los ataques de los envidiosos, «no ay baxedad mal dicha, si stá como debe» (pp. 676-677). Momentos normativos análogos se encuentran en otros segmentos de la obra: como cuando, por ejemplo, el duque plantea la cuestión del carácter del cortesano y los nobles contestan sobre temas tales como los celos, la avaricia, la pereza, la verbosidad en el hablar, el honor conyugal.⁴⁷ Se trata de cuestiones que abarcan la esfera de las virtudes y los vicios, pero que siempre conciernen al individuo, su vida más íntima y familiar; no salen del ámbito particular de la corte.

En las últimas dos jornadas, en cambio, hay un personaje, *mastre Çapater*, que adquiere mayor relieve y que Antoni Tordera ha identificado con el predicador Lluís Sabater cuya presencia en la Seu de Valencia está documentada alrededor de 1553.⁴⁸ En estas secciones finales, ocurre repetidamente que la voz plural de los cortesanos, siempre en armonía con la del duque, deja lugar a la voz singular de Çapater, hombre sabio y culto (de él dice Milán: «vuestro dezir ataja porfías y vuestro saber adoba razones», p. 450), que interviene con autoridad, ofreciendo su idea del hombre de palacio; en estos momentos la conversación se apaga y la comunicación se acerca más bien, por tono, contenidos y manera de exposición, al sermón. La vertiente moral asume mayor importancia y Çapater es llamado a hablar de «los errores que no tienen desculpa, como son aquellos por quien se pierde la honrra y el alma» (p. 451). Cambia también la perspectiva. El hombre de corte adquiere la estatura de hombre político, su manera de proceder asume un relieve público: a reglas de conducta personales (como no ser mentiroso, cumplir

47. Jornada VI, 651-670.

48. Tordera (2001: 116-117, n. 17). Una hipótesis distinta propuso hace años Meregalli (1988: 66-67) basándose en el simbolismo del nombre, el crítico italiano sugirió la identificación de Mastre Zapater con un artesano y, por lo tanto, con un miembro de la clase burguesa ciudadana; Meregalli ve en el papel importante que le atribuye Milán un indicio de la reconciliación

entre el poder imperial y la burguesía después del conflicto de las Germanías. En contra de esta hipótesis, hay que recordar que el término «mestre» podía indicar no sólo un grado dentro de la organización gremial, sino también el «titol donat antigament als eclesiàstics, en especial els dominicans, que havien obtingut el grau suprem en qualsevol de les facultats de filosofia, teologia o dret» (*Diccionari de la Llengua catalana*).

con lo que se promete, no cometer traición, no ser cobarde) se añaden virtudes que conciernen también la vida del estado y de la Iglesia; a normas genéricas se añaden preceptos concretos que atañen a la vida social. En las palabras de Çapater, el cortesano debe ser en primer lugar el buen cristiano, pero esta norma se traduce pronto en una serie de imperativos muy específicos y actuales en la segunda mitad del siglo: el buen cortesano no puede obligar a una hija a entrar en el convento, ni puede casarla contra su voluntad; es decir, debe respetar los principios de la Iglesia y las leyes en materia de matrimonio establecidas por el Concilio; por otro lado, «considerando los reyes de España, quanto conviene la fortaleza de ánimo al cavallero para dar buena cuenta de su officio» éste no puede recibir la cruz de Santiago si ha perdido su honra pues «no stá bien dar officio honrrado a quien no le puede honrrar, que los cargos y officios y gobiernos no los deberían tener los de flaco ánimo» (p. 453). Por primera vez el cortesano entra en relación con su rey y con el estado y se proyecta en el mundo de la política, así que no nos sorprende que Çapater llegue a hablar también de los privados

(...) que mandan, para mal hazer a los príncipes (...) que aunque la privança sea para bien hazer, no deve ser para mandar al príncipe, sino para ser mandado d'él (...) Pues la potestad real que Dios da, tal se ha de conservar como de quien viene, mostrando que no proceden las essecuciones sino de quien tiene el poder que [es] el rey y no de quien le quiere tener, que es el privado (p. 628).

Interrogado por el duque sobre la Fiesta del Mayo que «hazen en Ytalia» (p. 549), Çapater contesta con un verdadero sermón en el que explica como los cristianos tienen que reinterpretar una fiesta ya celebrada por romanos y paganos a la luz de la verdad revelada, lo que le permite plantear la cuestión de «qué cosa es Dios» (p. 550), diferenciar al creador de sus criaturas, de paso aludir al error de los «ydólatras y mahométicos» (p. 550), evaluar la influencia de los astros sobre el hombre y afirmar el poder que sacerdotes y seculares tienen sobre «algún mal espíritu» (p. 551): un pequeño catequismo, condensado en dos páginas. Tampoco pierde la ocasión para criticar a los protestantes, con otro breve sermón dedicado a la gracia. Uno de los nombrosos duelos verbales entre cortesanos lo empuja a reflexionar sobre las «razones avisadas» y a considerar que «no ay quien no quisiesse ser avisado, mas [diránme algunos] como sea don de Dios, él lo da a donde quiere» (p. 611) para concluir de manera muy ortodoxa que

(...) Dios tiene prometido, dicho por su boca, que a ninguno dexará de dar gracia y gloria, que trabajará de alcançarla haziendo buenas obras. Con que nadi se confíe que por sus propios merescimientos meresce el paraýso, sino por virtud de la muerte y passión de Jesuchristo nuestro redemptor (pp. 611-612).

El discurso elevado de Çapater contrasta también en la forma con las palabras de los cortesanos: desaparecen los omnipresentes juegos de palabras, la acumulación de figuras retóricas de la repetición que engendran conceptos agudos y producen un efecto de vértigo, los dobles sentidos, la invención de términos

jocosos y apodos ingeniosos; ahora, en cambio el ritmo es lento, el estilo mesurado, retóricamente ornado, siempre elegante.

Es verdad que estas pausas reflexivas se insertan en el tejido lúdico del texto y a menudo ofrecen el pretexto para engendrar nuevas discusiones burlescas, pero su presencia produce un efecto de desfase, una fractura textual, una discontinuidad estilística y argumental y acaba por llamar la atención del lector que focaliza su interés en las palabras de Çapater. No se debe olvidar, además, que la exasperada búsqueda de la burla y de la risa, por otro lado, es considerada con sospecha por Çapater:

Pues no puede ser buen cortesano que sea avisado para el cuerpo y nescio para el alma, que si vamos tras agudezas de palacio, perjudiciales a nuestro próximo, para hazer reyr a los cuerpos, hazen llorar a las almas, pues en la corte celestial dan grandes penas por las culpas, que tan buen cortesano ha de ser para la corte del cielo, como para la de la tierra. Porque nunca contentará al Criador el que deshaze la criatura burlando d'ella, que las burlas que hazen perder la reputación al burlado y burlador castígalas el Criador. Pues el burlado las más veces queda honrrado del burlador, por justicia del Señor, que si el burlado queda para los nescios derreputado, el burlador es condenado de los sabios por malhechor. La conclusión d'esto es ésta: lo que no querría nadi para si, no lo quiera para otri (p. 449).

Otra vez la vida de corte vuelve a ofrecer la ocasión para subrayar un precepto cristiano y el engaste de esta voz religiosa en el entramado del diálogo cortesano adquiere el valor de *memento* en el juego desenfadado y a veces osceno de los demás personajes. Milán parece envolver su propio discurso en una luz oblicua y llegar casi a poner en entredicho su misma obra.

Era quizás esta la única manera para poder publicarla en 1561 y asegurarle un futuro: en esta parte final, el texto va paulatinamente transformándose y, despojándose de su veste medieval, entra en la edad moderna. El cortesano va asumiendo un papel que le obligará a salir de las cerradas habitaciones de la corte para asumir oficios públicos, abandonará la teatralización idealizada del conflicto religioso (pensemos en el torneo entre moros y cristianos) para enfrentarse con las guerras de religión, pondrá sus virtudes al servicio del rey y del estado, quizás vistiendo los paños del privado. De esa manera *El Cortesano* nos parece una obra que consigue transbordar la figura del hombre de corte desde el espacio de un mundo efímero y refinado, aunque en muchos versos anclado en el pasado, hacia el escenario de la corte imperial. Como nos recuerda Joan Oleza:

De hecho, el xvi valenciano hay que comprenderlo, desde el punto de vista del gusto cultural dominante, como el trayecto entre dos momentos espectaculares y cortesanos, uno presidido por el Duque de Calabria, otro hegemonizado por el Duque de Lerma, uno a principio de siglo, otro al final del mismo.⁴⁹

49. Oleza (1984: 69).

Quizás la obra de Milán, gracias también a esta metamorfosis estratégica, haya funcionado como *trait-d'union* entre estos dos momentos de la historia valenciana y haya contribuido a la aclimatación en la capital de formas del fasto cortesano y de autocelebración a través de textos literarios que se habían dado ya en la primera mitad del siglo. *El Cortesano* parece sobrevivir a su tiempo y se proyecta hacia el futuro gracias a esta doble naturaleza de texto suspendido entre dos épocas. Aun desde la estrecha perspectiva de la corte valenciana, el personaje de Çapater nos permite percibir el rumbo de la política española y hasta europea: una época estaba cerrándose y Europa se enfrentaría pronto con una nueva estación política y cultural; la Iglesia empezaba un nuevo camino, hecho de conflictos y antagonismos; los hombres de corte, los consejeros de los príncipes, los diplomáticos al servicio de la Iglesia y del Estado se dotaban de nuevos instrumentos y de nuevos estilemas. La creación del personaje de Çapater corresponde a una estrategia también lingüística y retórica: en sus intervenciones, Milán inventa un estilo que ya no es el del retoricismo conceptista tardomedieval, ni el del refinado diálogo italiano al estilo de Castiglione, sino que se acerca al sermón y abre el camino a tantos manuales de «avisos de privados», «doctrinas de cortesanos», «filosofías cortesanas», «laberintos de corte y predicamentos cortesanos», «avisos de discreción»... que no tardarán mucho en aparecer en la escena de la tratadística española.

Bibliografía

- ALMELA I VIVES, Francesc, *El duc de Calàbria i la seua cort*, València, Sicània, 1958.
- ALONSO, Dámaso, «Juan Fernández de Heredia en la tradición peninsular», *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, 165-177.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «El cortesano discreto: itinerario de una ciencia áulica (ss. XVI-XVII)», *Historia Social*, 28 (1997) 73-94.
- , «Del caballero al cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias», *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de oro*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000], 135-155.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, «Le *Libro de Motes de Damas y Caballeros* de Luis Milán: le jeu rhétorique», *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Colloque International France -Espagne - Italie, Aix-en-Provence, 6-7-8 décembre 1985, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, 94-118.
- BERGER, Philippe, «Contribution à l'étude du déclin du valencien comme langue littéraire au seizième siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12 (1976) 173-194.
- BURKE, Peter, *Le fortune del Cortegiano: Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998 (trad. esp. *Los avatares de «El Cortesano»*. *Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa, 1998).
- 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, 183-255.
- CASTIGLIONE, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, W. Barberis (ed.), Torino, Einaudi, 1998.
- CÁTEDRA, Pedro M., «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», *La fiesta en la Europa de Carlos V*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000], 93-117.
- COZAR, María, «Les relations hommes-femmes dans *El Cortesano* de Luis Milán», *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux xv^e et xvii^e siècles*, A. Redondo (ed.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 119-126.
- , «Pico, le courtisan valencien: un manifeste (du) burlesque dans *El Cortesano* de Luis Milán», *Écriture, Pouvoir et Société en Espagne aux xv^e et xvii^e siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, P. Civil (ed.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 293-308.
- Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1985.
- DURAN, Eulàlia, «Realitat i ficció en la novela castellana *Qüestió de amor* (Va-

- lencia 1513)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45 (1995-1996) 389-407.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *L'educazione del principe cristiano*, D. Canfora (ed.), Bari, Pagina, 2009.
- ESCARTÍ, Vicent Josep, «*El cortesano* i Lluís del Milà: notes al seu context», Milà, Lluís del, *El Cortesano*, V. J. Escartí (ed.), València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, vol. I, 11-97.
- FALOMIR FAUS, Miguel, «El Duque de Calabria, Doña Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5 (1994) 121-124.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- ___, *Nobleza y espectáculo teatral (1535- 1622)*, València, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de València, 1993.
- ___, «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, E. Berenguer (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, 185-200.
- FOSALBA, Eugenia, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», *La égloga*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Grupo P.A.S.O. / Universidad de Sevilla, 2002, 121-182.
- FUSTER, Joan, *Heretgies, revoltes i sermons: tres assaigs d'història cultural*, Barcelona, Selecta, 1968.
- ___, *La decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial, 1976.
- GARCÍA MERCADAL, José, *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última reina de Aragón*, Barcelona, Editorial Juventud, 1942.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004.
- GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores, «El valenciano en *El Cortesano* de Luis Milán», *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, n.s., 15 (1991-1992) 269-274.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «La recepción de *El cortesano* en España», *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, M. N. Muñiz Muñiz (ed.), Barcellona / Firenze, Universitat de Barcelona / Franco Cesati Editore, 2007, 317-330.
- GRIFFITHS, John, «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», *Edad de Oro*, 22 (2003) 7-28.
- GUZMÁN, Francisco de, *Triumphos morales* [1565], Medina del Campo, Francisco de Canto, 1587.
- Inventario de los libros de don Fernando de Aragón Duque de Calabria*, Madrid, Imprenta de Aribau, 1875, ed. facsímil Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1992.
- LASO DE LA VEGA, Manuel, *Doña Mencía de Mendoza Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Madrid, Viuda de Estanislao Maestre, 1942.

- LÓPEZ, Ignacio, «Dignidad real y acción mayestática en *La farsa de las galeras* de Luis Milán», *eHumanista*, 2 (2002) 176-187.
- 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*, M. Nicasio Salvador – C. Moya García (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 127-144.
- , «Fernando de Aragón», *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, en prensa.
- MARINO, Nancy F., «The literary Court in Valencia (1522-1535)», *Hispanófila*, 104 (1992) 1-15.
- MARTÍ FERRANDO, José, «La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria», *Reales Sitios*, año XL, 158 (2003) 16-30.
- MEREGALLI, Franco, «La corte valenzana del Duca di Calabria ne *El Cortesano* di Luis Milán», *AION Sez. Romanza*, XXX, 1 (1988) 53-69.
- MERIMÉE, Henry, *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo xvii*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 [1913], 2 vols.
- MILÀ, Lluís del, *El Cortesano*, V. J. Escartí (ed.), estudis introductoris de V. J. Escartí i A. Tordera, València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, vol. II.
- , *El Maestro*, Ch. Jacobs (ed.), University Park, The Pennsylvania State University Press, 1971.
- OLEZA, Juan, «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial», *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, J. Oleza (ed.), València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 61-74.
- , «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, 5 (1986) 149-182.
- QUEROL Y ROSO, Luis, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia*, Valencia, Imprenta José Presencia, 1931.
- QUONDAM, Amedeo, «La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortigiano», *La Corte e «Il Cortegiano»*, A. Prosperi (ed.), Bulzoni, Roma, 1980, vol. II, 15-68.
- RAVASINI, Ines, «Polifonia ed eclettismo ne *El cortesano* de Lluís del Milà», ponencia leída en «Giornate di studi valenziani. Classici medievali e contemporanei», Bari 24-25 Novembre 2009, en prensa.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), A. A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (eds.), Lisboa, Edições Cosmos, 1993, vol. II, 73-80.
- RÍOS LLORET, Rosa E., *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, València, Biblioteca Valenciana, 2003.
- , y Vilaplana Sanchis, S. (eds.), *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, València, Biblioteca Valenciana, 2006.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, «Literatura valenciana en *El Cortesano*», *Revista Valenciana de Filología*, 1 (1951) 313-339.

- , *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 1962, vol. I.
- , «Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el *Cancionero de Uppsala*», *Anuario Musical*, 13 (1958) 25-101.
- , «La cort musical del Duc de Calàbria», *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V Centenari del seu naixement 1502-2002*, Burriana / València, Magnífic Ajuntament de Burriana / Biblioteca Valenciana, 2003, 415-432.
- SÁNCHEZ PALACIOS, Esmeralda, «Lluís del Milà i Joan Fernández de Heredia a la cort dels ducs de Calàbria», *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V Centenari del seu naixement 1502-2002*, Burriana / València, Magnífic Ajuntament de Burriana / Biblioteca Valenciana, 2003, 433-458.
- SIRERA, Josep Lluís, «*El teatro en la corte de los Duques de Calabria*», *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, J. Oleza (ed.), València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 259-279.
- , «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986) 247-270.
- , «Diálogos de Cancionero y teatralidad», *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, R. Beltrán, J. L. Canet, J. L. Sirera (eds.), València, Universitat de València, 1992, 351-363.
- SOLERVICENS, Josep, «*El cortesano* de Lluís del Milà i *Il Cortegiano* de Castiglione: notes per a una reinterpretació», Solervicens, J., *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, [Barcelona], Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, 169-191.
- , «Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán», *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, R. Friedlein (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005, 36-42.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Ejemplar y europeo: notas sobre *El cortesano* en tiempos de Carlos V», *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, Congreso Internacional (Granada, mayo de 2000), J. L. Castellano Castellano, F. Sánchez-Montes González (eds.), [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V / Universidad de Granada, [2001], vol. V, 599-607.
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel, «*El libro de motes de damas y caballeros*» de Luis de Milán. *Edición crítica y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- TORDERA, Antoni, «Drama i estratègies escèniques en *El Cortesano*», Milà, L. del, *El Cortesano*, V. J. Escartí (ed.), València, Biblioteca Valenciana / Ajuntament de València / Universitat de València, 2001, vol. I, 99-172.
- TREND, John Brande, *Luis Milán and the Vihuelistas*, Oxford, Humphrey Milford / Frederick Hall, 1925.