

**Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista:  
Luis Milán (1507?-1559)**

Vicent Josep Escartí  
Universitat de València  
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

## **1. Preliminar**

La figura de Lluís del Milà i Eixarch –más conocido en el ámbito del hispanismo como Luis Milán-, a pesar del evidente interés que su obra ha despertado, hasta prácticamente hoy no ha merecido estudios detallados por lo que respecta a su biografía. No hay casi monografías, tampoco, sobre sus principales obras, aunque ya contamos con destacadas excepciones, muy recientes (Milán 2006 y 2008). A pesar de haber estado calificado por Albert Rossich (155-57) como uno de los mejores exponentes del Renacimiento en las tierras de lengua catalana. Así pues, y a tenor de nuevos datos puntuales aparecidos en los últimos años, nos proponemos en estas páginas recoger, en síntesis, parte de lo que ya publicamos anteriormente, en catalán, con motivo de nuestra edición del *Cortesano*, en Valencia, en 2001, y ampliarlo en donde lo consideremos oportuno. Pero, además, porque en aquel caso el libro conoció un tiraje reducidísimo, pues se trataba de una publicación de lujo, y su difusión, por otra parte, no ha pasado de los ámbitos más eruditos (Milà 2001). Sólo recientemente hemos retomado el tema (Escartí 2009c y Milà *en prensa*). Pero hasta aquel momento, los datos que poseíamos –la pertenencia de Milán a una familia noble valenciana, su nacimiento en Valencia, o tal vez en Játiva, una posible visita a la corte de Portugal, su presencia en la corte de los virreyes duques de Calabria, su amistad con Juan Fernández de Heredia y su muerte posterior a la fecha de 1561, en que se publicó *El cortesano*– se habían repetido en cuantos estudios se habían acercado a este autor y a sus obras, sin contrastar más fuentes que aquellas ofrecidas por los propios escritos de Milán o alguna información genealógica complementaria (Ruiz de Lihory 332-37; Romeu i Figueras 1951 y 1962, I, 56-60; Gasser).

Una búsqueda más exhaustiva en diversos archivos valencianos nos permitió hallar nuevos datos que, si bien en muchos casos no se apartaban de aquello que podríamos haber supuesto en un hombre de su condición y estado –por ejemplo, los pleitos en que se mantenían ocupados buena parte de los nobles de la época–, otros sí que poseen más valor, en referencia a la formación cultural de Milán o a la redacción del *Cortesano*, como también sobre su publicación, ya que, desde ese momento ya podemos fijar con total exactitud la fecha de la muerte de su autor, acaecida el 9 de agosto de 1559, en Alzira.

## 2. Luis Milán: la encarnación del cortesano ideal

Los primeros datos que nos han llegado sobre Luis Milán se encuentran en el codicilo del 22 de marzo de 1519 que dictó su padre, don Lluís, señor de Massalavés, casado con Violant Eixarch, en el cual lo reconoce como heredero de sus bienes, “per eguals parts”, junto a Pere del Milà –quien finalmente heredó el señorío– y a Joan del Milà, a quien en el primer testamento, de 1506, había legado toda su fortuna. Tal vez, por tanto, el nacimiento de Luis Milán deberíamos situarlo con posterioridad a la última fecha citada, pues en aquel documento no se nombra todavía a nuestro escritor.<sup>1</sup>

Después, deberemos esperar hasta el año 1535 para encontrar nuevas informaciones sobre don Luis Milán; en este caso, la publicación de sus dos primeras obras: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535) y *El maestro* (1535-36), de las que hablaremos. Se trata, seguramente, de un momento de esplendor de la corte de los virreyes don Fernando y doña Germana, y Milán, que sin duda la frecuentaba, quiso colaborar con aquellas dos aportaciones significativas. Por otro lado, en su *Cortesano* recreará precisamente aquellos años, como ya se ha indicado en otros lugares.<sup>2</sup>

De los años anteriores a estas ediciones no contamos aún con documentos que nos indiquen la presencia de Luis Milán en la corte, pero podemos suponer algunas cosas. En efecto, Milán debió recibir la formación propia de un clérigo, ya que ciertamente sabemos ahora que lo era. Así, en un proceso de 1542 se nos habla del “nobilis et reverendis Ludovici del Milà, clerici.”<sup>3</sup> No obstante, seguramente no llegó a recibir las órdenes mayores, ya que más tarde lo encontraremos casado. Pero lo que conviene destacar es que estuvo destinado a la carrera eclesiástica, algo nada extraño, si tenemos en cuenta que era pariente próximo de los poderosos Borja, que aún tenían entre las filas eclesiásticas romanas a numerosos representantes (Batllori 10-12). Si añadimos a esta información los datos que nos hablan de la música de Milán –acabada de imprimir el 1536, en *El maestro*– como una música de influencia norditaliana (Solervicens 1997, 170; Arriaga), tal vez no resulte demasiado arriesgado suponerle un periodo de formación en aquellas tierras o en la misma ciudad de Roma. Sobre todo pensando en los antecedentes familiares de los Milà y de los Borja, parientes suyos. Si

---

\* El presente trabajo forma parte del proyecto «La cultura literaria medieval y moderna en la tradición manuscrita e impresa (IV)» FFI-2009-14206, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

<sup>1</sup> Arxiu del Regne de València (ARV): *Protocols*, núm. 2090. Protocolo de Ausiàs Sanç, ff. 3r. i v. Vicent Giménez localizó este documento y otros utilizados aquí y tuvo a bien comunicárnoslo, por lo que le expresamos nuestro reconocimiento.

<sup>2</sup> Sobre la datación del *Cortesano*, se pueden consultar las reflexiones que ofrece Solervicens 1997, 170-71, a pesar que no siempre son acertadas, a la luz de los documentos que nosotros hemos localizado, y en especial al que hace referencia a la fecha exacta de la muerte de Luis Milán. De hecho, Solervicens afirma que “el més prudent sembla datarla el 1561 i deixar de banda simples intuïcions no documentades.” Sabemos, sin embargo, que en agosto de 1559 Milán ya había muerto, con lo que resulta del todo imposible que después de aquella fecha nuestro autor hubiera escrito su obra.

<sup>3</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte III, apéndice, núm. 412, f. XXXVI r.

efectivamente visitó, después, la corte de Portugal, como parece desprenderse de la dedicatoria de su *Maestro* al rey de aquel país, posiblemente esto se realizó durante los años en que no tenemos constancia de la actividad del escritor valenciano, al cual, según algunos autores, el rey portugués le habría concedido una elevada suma de dinero en agradecimiento por la dedicatoria de su libro: “Es fama que este galante caballero, que tan gran predicamento tuvo en la corte de los Duques de Calabria, á consecuencia de un duelo con persona muy principal, se vió precisado á salir de España y refugiarse en Portugal, donde el rey D. Juan III le hizo su gentilhombre de Cámara con 7.000 cruzados de renta.” (Ruiz de Lihory 334). Aunque no sabemos de dónde provenía aquella *fama*.

En 1542, sin embargo, lo encontramos ya plenamente instalado en tierras valencianas, ya que desde esta fecha es fácil encontrar pleitos y procesos de nuestro escritor contra diversos personajes y sobre diferentes negocios, todos ellos con un claro trasfondo económico. En este sentido conviene destacar los que mantuvo por diversas rectorías, y en especial por la de Onda, y en los cuales se nos habla del “reverent e noble don Luýs del Milà, rector de la rectoria parrochial de la sglésia de la vila de Onda, diòcesi de Tortosa”<sup>4</sup> de donde es “verdader e indubitat rector intitulat llegítimament y canònica”.<sup>5</sup> No debemos entender, con esto, que Milán oficiara la misa, sinó que podía legalmente ocupar aquel cargo y después lo habría arrendado a un capellán. De hecho, un año más tarde aquella rectoría pasó a manos de su hermano Joan (*ibuid.*). La condición eclesiástica de Luís Milán todavía queda más clara cuando en 1543 aparece citado en otro proceso como “cambrer de sa sanctedat”,<sup>6</sup> tal vez ejerciendo estas funciones incluso en la misma ciudad de Roma. Quiero apuntar aquí, aunque sea sólo de pasada, que el tratamiento dado al Luis Milán que aparece en este documento, creo que deja fuera de toda duda que nos hallamos ante el mismo Luis Milán autor del *Cortesano*. Esta observación la hacemos a tenor de lo publicado recientemente por Gerardo Arriaga en el trabajo que acompaña la por otra parte magnífica edición del *Maestro*, a cargo de Francisco Roa, y donde sugiere la posibilidad que este clérigo citado y el Luís Milán escritor y músico sean dos personas diferentes (Milán 2008).

Pero la actividad en los tribunales valencianos por parte de Milán se centró especialmente en los interminables enfrentamientos que mantuvo con su hermano don Pere, señor de Massalavés, y que continuaron incluso después de la muerte del mismo don Luis. En efecto, la disputa parece que se inició a causa de ciertas cantidades económicas que doña Violant Eixarch, madre de ambos, dejó a nuestro escritor en su testamento.<sup>7</sup> De aquel documento, datado el 3 de enero de 1538, se deduce que en aquella fecha Luis Milán todavía no se había desposado. Y seguramente tardó en

<sup>4</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, part III, apèndix, núm. 414, f. XXXXV r.

<sup>5</sup> *Ibidem*, f. LIII r. Quiero hacer constar mi agradecimiento a la Dra. Milagros Cárcel Ortí, que me orientó en estas cuestiones “canónicas”.

<sup>6</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte III, apèndice, núm. 412, f. 2 r.

<sup>7</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte I, letra A, núm. 23, f. 15r.

hacerlo, ya que parece que de aquel dinero llegó a cobrar una parte, a tenor de las informaciones contenidas en un papel de don Josep Alfons del Milà,<sup>8</sup> el cual no parecía demasiado dispuesto a seguir aquellos litigios un tanto inútiles. De hecho, Luis Milán llegó a cobrar una parte, ya que su hermano don Pere “li relaxà la condició del dit matrimoni”, a pesar que también se indica que “aprés, tostemp han portat plet sobre dits censals contenguts en la dita donació”,<sup>9</sup> como se lee en otro proceso, de 1552. En cualquier caso, parece que aquel pleito ocupó casi una década de la vida de la familia Milà y parece que se resolvieron diferentes sentencias, a favor y en contra de cada una de las partes, que apelaban, aunque también se produjo algún acuerdo mutuo que muy posiblemente duró poco, como se desprende de la gran cantidad de información que se contiene en los procesos y otros documentos sobre aquel tema que aparecen citados en este trabajo, conservados todos en el Archivo del Reino de Valencia.

En el centro mismo de aquellos enfrentamientos, a finales de 1548, murió el padre de Luis Milán. En el codicilo citado más arriba se puede leer como:

...instant y requerint lo noble don Luýs del Milà, fill y altre dels hereus en lo dit codicil, [...] lo dit codicil fonch lest e publicat en la casa y habitació del dit noble don Luýs del Milà, la qual ha y té en la present ciutat de València, en la parròchia de Sent Andreu, [...] davant la casa del noble don Pero Maça.<sup>10</sup>

La desaparición del cabeza de familia debió agravar, sin duda, las disputas por cuestiones de herencias que, por otra parte, eran frecuentísimas entre la nobleza del momento, y que hemos también estudiado en otro literato coetáneo a Milán: el noble Baltasar de Romaní, traductor primero de la obra de Ausiàs March al español (Escartí 1997, I, 35-46). Parece también que, al final, aquel enfrentamiento judicial estéril e inacabable llegó a cansar a don Pere del Milà, el cual intentó cerrar la cuestión, años más tarde, por vía testamentaria, en 1558.<sup>11</sup> Una actitud del todo diferente a la que había mostrado don Luis a la hora de testar, en 1555, donde de hecho se esfuerza en poner impedimentos a cualquier pretensión que pudiesen tener su hermano don Pere o los descendientes de aquel, en caso que pudiesen llegar a heredar sus bienes.<sup>12</sup> Posiblemente aquella actitud del escritor, contraria a su hermano y a sus sobrinos, obedecía a un momento especialmente tenso entre ambas partes, ya que se le dió una sentencia favorable en 1555, pero esta no debió ser acatada por su hermano, quien

<sup>8</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte I, letra A, núm. 33. Lo damos, transcrito, en Escartí 2001, 46, nota 57.

<sup>9</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte II, letra L, núm. 31, s.f.

<sup>10</sup> ARV: *Protocols*, 2090. Protocolo de Ausiàs Sanç, f. 3v.

<sup>11</sup> ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte I, letra A, núm. 33, s.f.

<sup>12</sup> El testamento de Luis Milán lo hemos transcrito y reproducido en Escartí 2001, 84-97.

debió recurrir de inmediato, pues habría otra en contra el año siguiente, que dificultaría nuevamente las aspiraciones de don Luis.<sup>13</sup>

Además, si en efecto Milán se oponía de aquella manera a ver a su propio hermano o a los descendientes de aquel gozando de su fortuna, es porque él mismo ya tenía una hija –Violant Anna del Milà– y otro hijo en camino, que esperaba póstumo cuando testó y que, seguramente, si llegó a nacer, no sobrevivió al padre. Don Luis Milán, en una fecha que aún desconocemos, se había casado con Anna Mercader, quien con toda probabilidad no puede ser la misma dama de este nombre que aparece en el *Cortesano*, porque si en aquella obra ya la encontramos casada con don Miquel Fernández de Heredia –hermano del poeta y amigo de Milán, Joan Fernández de Heredia–, difícilmente podría continuar siendo fértil el 1555, en caso que hubiera enviudado y se hubiera casado con nuestro escritor. De todas maneras, lo cierto es que Milán dejó todos sus bienes a Anna Mercader y a la hija de ambos, y a estas pasaron en efecto en agosto de 1559, cuando don Luís murió en Alzira, donde había ido a refugiarse de la peste que azotaba a la ciudad de Valencia desde el año anterior (Nogales Espert 105-07), tal y como se nos explica clarísimamente en el acta de la lectura de sus últimas voluntades, aportándonos además un dato hasta hace poco desconocido y de capital importancia en la cronología del *Cortesano*:

En lo dia de disapte, comptants dotze dies del mes de agost de l'any de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist mil cinch-cents cinquanta nou, qui era lo tercer dia après mort del dit noble don Luís del Milà, testador dessús dit, en la casa e habitació a hon vivint lo dit don Luís del Milà solia star y habitar, a on aquell morí e finà sos darrers dies, la qual és situada e posada en la vila de Alzira, a on lo dit testador havia portat sa casa, muller, filla e família, com solia star y habitar per rahó e causa de la mala sanitat e contàgio que en estos anys passats hcorria en la ciutat de València, a on lo dit defunt solia star y habitar, a on tenia son domicili e cap major, a instància e requesta del noble don Melchior Mercader, cavaller de la orde e milícia de Santiano de la Spata, domiciliat en la ciutat de València, resident de present en la vila de Alzira, altre dels marmessors en lo dessús dit testament scrits e nomenats, et *etiam* a instància e requesta de la noble dona Anna Mercader y del Milà, relictas del dit noble don Luís del Milà, hereua *primo loco* en lo dit testament, e escrita [e] nomenada [en] lo preinscrit testament, ab veu alta e inteligible, per mi, Joan Bellot, rebedor de aquell, fonch lest e publicat de la primera línia fins a la darrera inclusive... (Escartí 2001, 95-97)

Luís Milán, por otra parte, debió ser enterrado en el monasterio de Santa María de la Murta, com era su deseo, en el mismo sepulcro donde reposaban los huesos de su

<sup>13</sup> Una copia de la sentencia se contiene en el ARV: *Processos de la Reial Audiència*, parte I, letra A, núm. 33.

madre y especial benefactora, con el nombre de la cual, además, hizo bautizar a su única hija, juntamente con el de su esposa.

El hecho de conocer ahora el año de la muerte de Milán, plantea rápidamente la cuestión de cómo hemos de entender las palabras que se pueden leer en el colofón de su *Cortesano* y que habían servido, hasta ahora, para datar, de paso, la muerte de don Luís después del 1561, como ya hemos dicho más arriba y a tenor de lo que se desprende muy justamente de las últimas palabras del volumen: “Fue impressa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Joan de Arcos, corregida a voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI.” Es evidente que el autor ya no pudo ver el libro impreso y que, si lo dejó listo para la imprenta, tal vez fue antes de marchar a Alzira, huyendo de la peste. Por la misma situación caótica que aquella epidemia provocó en la ciudad, con toda probabilidad el libro de Milán no se editó hasta que las cosas volvieron a su cauce, y eso serviría para explicar el colofón. En otro caso, tendríamos que ver en el mismo una “invención” –o una costumbre– del editor o del impresor. Esto, finalmente, nos llevaría a querer encontrar quién dio a las prensas de Joan d’Arcos *El cortesano*, si no fue el mismo Milán. Una cuestión que, de momento, aún no estamos en condiciones de contestar, si es que efectivamente es necesario plantearla.

### 3. Un programa educativo para la nobleza

Es evidente que ya no podemos continuar leyendo las obras de Milán como el pasatiempo de alguien “hijo de una corte frívola y divertida, presidida por una dama más frívola y divertida todavía” y como una producción que, aunque las palabras sólo se aplicaban al *Libro de motes de damas y cavalleros*, “no tuvo más trascendencia que servir de pasatiempo y entretener alegre y galantemente unas horas” (García Morales 234-35). Y esto porque, si nos fijamos atentamente en el conjunto de los escritos de don Luis Milán que nos han llegado, podemos afirmar que nos encontramos ante tres textos que seguramente ahora podemos interpretar como una especie de *itinerario educativo* para la nobleza de su tiempo, una nobleza que había de adaptarse a la ideología “imperial” que nacía al amparo del César Carlos y sus colaboradores más cercanos. Una ideología que, claramente, se iba imponiendo –provocando incluso el cambio de lengua entre amplios sectores de la nobleza local (Ferrando Francés)– y que se puede constatar con claridad en autores también valencianos como Pere Joan Porcar o Martí de Vicianá, en el campo de la historiografía (Escartí 2009a, 2009b y 2010), o incluso en otras disciplinas más “remotas”, como la cosmografía (Escartí 2009d). De hecho, el emperador contó con teóricos, en su corte, que se encargaron de dar las pautas a la nobleza, y especialmente hay que remarcar la figura de fray Antonio de Guevara, con su *Libro del emperador Marco Aurelio, con el relox de los príncipes* (Valladolid, 1527), que bien pronto se difundiría por toda Europa (Quondam 1980). Por eso, dicho de otra manera, *El libro de motes de damas y cavalleros*, *El maestro* y *El cortesano* son susceptibles de ser contemplados como una trilogía pedagógica de

cara a los comportamientos de la nobleza valenciana que ya hacía tiempo que venía recibiendo, además, los influjos de la Italia renacentista, y donde la imagen del príncipe –del poder del príncipe– cobraba especial relieve en el centro de una corte “florida” de nobles y caballeros servidores y, por tanto, *domésticos* de su señor. Un poder que no sólo usaba la ley, los púlpitos o las armas para imponerse, sino que acostumbraba a valerse de medios como la representación, la fiesta o el teatro para ganar adeptos (VV.AA. y Ríos Lloret). Pero vayamos por partes.

El 29 de octubre de 1535 salía de las prensas valencianas de Francisco Díaz Romano el primer trabajo conocido de Milán. *El libro de motes de damas y caballeros intitulado El juego de mandar* no es nada más que un sencillo y minúsculo librito “de bolsillo” donde aparecen coleccionados una serie de “motes” o, lo que es lo mismo, una serie de ingeniosas preguntas y respuestas que podían usar los nobles de la corte virreinal valenciana a la hora de jugar al “juego de mandar” (Milán 1874, 1951, 1982 y 2006). Estas demandas y sus respuestas, siempre en castellano, estaban pensadas para ser un pasatiempo de las señoras y de los señores valencianos, pero también –y deberíamos no olvidarlo– seguramente estaban destinadas a habituarlos a los juegos galantes y refinados de la corte, con lo que se ganaba en la sociabilización de sus contactos y en la concepción de un cuerpo cohesionado alrededor del poder regio o, como en el caso que nos ocupa, de al amparo de sus más altos representantes. Así, en el librito de Milán, las preguntas y las respuestas estaban ya “reglamentadas”, “pautadas” y, por decirlo de alguna manera, habrían sido ideadas para pasar a formar parte de los galanteos sociales a los que tan acostumbradas estaban las damas de la alta sociedad en la Corona de Aragón desde la época de los trovadores (Köhler). En Valencia, tras las conversaciones retoricistas e incluso eruditas de Carmesina y de Tirant, ideadas por Joanot Martorell en su *Tirant lo Blanch* (Martorell 2005) –que incluso se prolongaban, por escrito, en epístolas amorosas (Hauf 1993)–, y después de las afectadísimas disertaciones en “valenciana prosa” de los parlamentos en casa del noble don Berenguer Mercader –creados por el artificioso Joan Roís de Corella y puestos en boca de la nobleza valenciana de su tiempo (Roís de Corella 1983)–, aquellos simplones y divertidos versillos de Milán podían ser unas formas literarias mucho más amables y de tanto éxito como los diálogos del *Tirant*, que pronto pasaron al castellano y se publicaron en Valladolid, en 1516, aunque no se repetió su publicación más en aquel siglo (Martorell 2003).

Pero seguramente, si el estilo de Milán había llegado a aquel punto, deberíamos relacionarlo con la tendencia “naturalista” que podemos detectar en la literatura del Renacimiento y, además, por una superficial “simplificación” de las formas del galanteo, *a la manera italiana*. Pero también deberíamos, tal vez, relacionar aquella especie de juego de los “motes” con lo que podemos encontrar en cancioneros como el *Flor de enamorados*, de Joan Timoneda, que recoge y agrupa las canciones tradicionales o no allá editadas en una especie de “diálogo” donde las unas parecen contestar las preguntas de las otras (Fuster 1973). Por tanto, en la literatura de los “motes” de Milán se puede detectar una clara finalidad educativa de la nobleza que iba

a usar aquel libro: si Corella había puesto en boca de sus amigos y conocidos reflexiones sobre el amor y el mundo antiguo –aunque seguramente aquellos nunca llegaron a pronunciarlas en realidad, o no con las mismas exactas palabras de su autor, Milán avanzaba un poco más, dando textos a sus compañeros de la corte, y haciéndoles recitarlos como si de actores de una obra dramática suya se tratara, con lo que la conversación, en aquellos términos, pasaba a ser clarísimamente controlada por un autor, diseñador y artífice de los comportamientos de aquellos cenáculos cercanos a los virreyes, los duques de Calabria. Decir “motes” los caballeros a las damas o al revés, y decirlos, también, entre los mismos caballeros, con la intención de mostrar agudeza, en el *Cortesano*, ciertamente no era nada más que una especie de torneo lingüístico, en la más tradicional línea de los enfrentamientos caballerescos (Quondam 31).

Puede verse muy claramente esta voluntad “didáctica” a la que nos referimos cuando Milán, en un pasaje del prólogo de su *Maestro* (Milan 2008), indica que

el qual trahe el mismo estilo y horden que un maestro traería con un discípulo principiante, mostrándole hordenadamente dende los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra, dándole en cada disposición que se ballará la música conforme a sus manos.

En este caso, el libro estaba concebido para que los cortesanos inhábiles en el arte de la música fuesen capaces de aprender a hacer sonar instrumentos y, también, a cantar (Milán 1974 y 2008). Y en el libro, dedicado al rey de Portugal Juan III, Milán daba a conocer una parte de la música que con los años había ido componiendo, como él mismo declara en su prólogo, y que está formada por cuarenta “fantasías”, seis pavanas, cuatro tentos, seis villancicos en castellano y seis en portugués, cuatro romances en castellano y seis sonetos en italiano. El conjunto, como ha señalado Sánchez Benimeli (9),

transmite genialmente, con maestría y arte, la grandeza musical del Renacimiento. Es el volumen en el que la polifonía había llegado a su máxima expresión. El contrapunto alcanzaba su plenitud. Los compositores dominaban el sistema modal, en el que las voces carecen de tonos dominantes y las melodías y acordes oscilan, flexibles y libres, alrededor de una nota central. En sus composiciones, Milán utiliza magistralmente el elemento musical de los modos eclesiásticos. En ellas, los temas van apareciendo y desarrollándose con habilidad, claridad y elegancia. Sus distintas voces, con sus contestaciones e imitaciones, suenan con el colorido hermoso, misterioso e indefinido de la música modal. La obra de Luys Milán posee la riqueza contrapuntística que corresponde al músico culto del siglo XVI.

Podemos afirmar, pues, que la música de Milán no tenía nada de sencilla y que obedecía, seguramente, a unas directrices sofisticadas, para impresionar a sus “oyentes” más cultos. Y sabemos, por ejemplo, que el duque de Calabria fue un gran aficionado a la música y que tuvo un gran cuidado de su capilla musical (Romeu i Figueras 1958 y Gómez Muntané). Por eso, no debía ser del todo sincero Milán cuando en el mismo prólogo ya citado afirmaba que “siempre he sido tan inclinado a la música que puedo afirmar y decir que nunca tuve otro maestro sino a ella misma.” Debió estudiarla, seguramente al realizar sus estudios eclesiásticos. Y debió ser un virtuoso que también usaba aquel arte para ganarse el aprecio y el reconocimiento de sus amigos cortesanos y de los príncipes, como quizás hizo con el de Portugal y como, en más de una ocasión, hace decir a sus personajes del *Cortesano*, que se deshacen en elogios de su música. Hasta el punto que si don Luis Milán quería enseñar a los cortesanos a tocar la vihuela y a hacer sonar, por ejemplo, pавanas, que “parescen en su ayre y compostura a las mesmas que en Italia se tañen”, seguramente era porque aquella danza era de las más aristocráticas y, por tanto, adecuadas para la nobleza (Sánchez Benimeli 11). Como igualmente era propio de la nobleza -de la de Portugal, pero también de la de Valencia- el canto de piezas en castellano y en italiano, además de cantar aquellas otras en sus respectivos idiomas nacionales. El italianismo del *Maestro*, el italianismo literario -y musical- puede verse en los sonetos en aquella lengua, pero igualmente en el uso de la autoridad de Petrarca para encabezar el volumen.

Las pautas y las reglas dadas a los nobles, en el caso del *Maestro*, avanzan un poco más en aquello que ya hemos comentado al hablar del *Libro de motes*. Ahora se trata de dar a la nobleza los modelos de canto y de danza, y ofrecer unas posibles canciones de amor y unas posibles danzas -rituales amorosos, a menudo- con que pasar el tiempo, pero también con las que mostrar sentimientos e, incluso, con las que realizar bellas escenografías palatinas, muy del gusto del momento.

En conjunto, la palabra -los “motes” y los versos en diversas lenguas-, la música y los bailes son elementos que no están ausentes en su *Cortesano*, el cual, escrito muy posiblemente bastante tiempo después de las fiestas de los años treinta, como han apuntado ya algunos autores, vio enriquecido aquel programa educativo de la nobleza con muchos otros aspectos que abarcan desde la caza hasta los banquetes, desde las disputas lingüísticas a las burlas maritales, desde la idea de justicia a los espectáculos del poder, desde el ámbito privado de las damas -a quien ya había dedicado su *Libro de motes*- a los torneos caballerescos donde se exhiben los adalides de la corte. Todo esto, aderezado con expresiones ingeniosas -no solamente verbales- y con la “gracia”, la *sprezzatura* que pedía Castiglione para los cortesanos de Urbino en su conocido libro y guía de nuestro *Cortesano* de Milán (Castiglione). Porque, en definitiva, don Luis no pretendía teorizar, sinó que trataba de mostrarnos a los nobles valencianos en la práctica de la *cortesanía*.

Aquella práctica compleja y elaborada era, pues, un programa social que alcanzaba todos los aspectos de la vida de la nobleza que tenía tratos directos y continuos con la

corte, el ámbito por excelencia donde desarrollar todas aquellas aptitudes. Y también debían tener otras muy concretas incluso los servidores, como se ve en muchos lugares del *Cortesano* (Milán 1874 y Milà 2001 y *en prensa*). De aquel ideario, que queda formulado por Milán bien claramente en diversos lugares de su libro, nos interesa ahora destacar ciertas cuestiones, aunque no nos detendremos en detalles, ni en un análisis de su compleja estructura, ni tampoco insistiremos en la polémica iniciada hace unos años sobre si debemos considerar aquel texto como “teatral” o más bien nos hemos de decantar por entenderlo como un “diálogo”, como parece mucho más lógico.<sup>14</sup> En cualquier caso, *El cortesano* no deja de ser una *crónica* dialogada, con interrupciones de tipo teatral o parateatral, fáciles de identificar en el texto. Un tipo de incisos que, por otra parte, ya se habían dado en una novela valenciana de caballerías como el *Tirant lo Blanch*,<sup>15</sup> que también había tenido una misión formativa de la nobleza local. Será esta cualidad *cronística* o *memorialística* –si se nos permite la expresión–, y a pesar de las evidentes idealizaciones que se pueden detectar por doquier, lo que ahora resultará más útil, ya que Milán se nos representa más que como un tratadista o un dramaturgo, como el narrador de una realidad muy concreta: la de la gran familia donde los cortesanos se reúnen alrededor de los duques de Calabria, y donde se tenderían a reproducir los lazos clánicos que habían funcionado hasta aquel momento en una sociedad que aún se hallaba bien cercana y enraizada a la Edad Media.

Por esto, en el *Cortesano* de Luis Milán no solamente encontraremos la voluntad didáctica que hemos descubierto en las obras anteriores, sino que ahora, la *corte* la podemos ver “en acción”. El autor no sólo se dedica a dar reglas o pautas de comportamiento –que también las hay–, mas los cortesanos que retrata son personajes de carne y hueso que, por ello, fácilmente habían de lograr tener un mayor peso en la sociedad coetánea para convertirse en modelos de los futuros caballeros y damas de la corte. O así debió creerlo don Luís Milán. Ahora bien: los cortesanos retratados por aquel –desde Fernández de Heredia y el duque de Calabria o las numerosas y variopintas damas, hasta los criados y los bufones de la corte–, son unos personajes que, a pesar de la verosimilitud que aportan, están evidentemente idealizados. Incluso la parte “popular” de aquellos *dramatis personae* ha de responder por necesidad a la voluntad todopoderosa de su autor, Milán. Así se entiende por qué los personajes hablan y dialogan de manera discreta y razonable –pero no sólo esto– y, sobretodo, se expresan de manera ingeniosa, siempre, y a veces, incluso, en verso o en prosas

<sup>14</sup> Los estudios citados de Romeu i Figueras inciden en los aspectos teatrales de la obra de Milán. Por otra parte, J. Solervicens (1997) la considera un diálogo. Desde otro punto de vista, hay diversos trabajos que se fijan en la actividad teatral y parateatral de la corte de los duques de Calabria recogida en la obra de Milán, y en general durante el Renacimiento, en Valencia. En este sentido, son realmente interesantes las aportaciones de Sirera (1984 y 1986), Cortijo (2003, 2004) y de Ferrer Valls (1995 y 2007).

<sup>15</sup> Una muestra de esto son los capítulos en que, en la corte de Constantinopla, se aparece el rey Arturo, en compañía de su hermana, y que seguramente quieren transcribir –sin advertencia alguna– un “entremés” lúdico y didáctico para los caballeros allí reunidos (Hauf 1990).

rimadas que aparecen muy frecuentemente. En efecto, para Milán el mayor bien del mundo era el “cavallero armado cortesano”, como anuncia en su prólogo, haciendo descender aquella valoración superlativa de la mismísima Roma clásica. Pero aquel “cavallero armado cortesano” había de tener presente, en primer lugar, un precepto que también señala en aquel mismo prólogo. Así, su *Cortesano* ofrece “modos y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para saber burlar a modo de palacio.” Y esto, el fin, no debe sorprendernos en nada, porque, como ya se ha indicado, hablando de los usos de la corte,

la cultura, sia essa pertinente a quelle che oggi si definiscono scienze umane o sia quella che fa parte delle scienze *tout court*, si crea e si trasmette nello stretto ambito delle relazioni di tipo personale. (...) Non è certo un caso che la forma dialogica stia alla base di quasi tutta la produzione culturale, anche scientifica in senso stretto (...) di questo periodo. La conversazione come modello domina i sistemi di apprendimento e rimanda quindi direttamente al rapporto personale. (Papagno 199)

Así pues, los cortesanos habrán de saber, sobretodo, hablar, expresarse, ser ocurrentes y divertidos, agudos –y reflexivos, cuando convenga– en todas las circunstancias de la convivencia en la corte. Por ejemplo, en una actividad tan habitual entre los estamentos nobiliarios del XVI como era la caza,<sup>16</sup> tal como podemos ver en la *Primera jornada* del libro de Milán, todos los elementos de aquella actividad parecen mantener un diálogo. Además de las obvias conversaciones sobre temas amorosos y galantes que mantienen los personajes, conviene que nos fijemos en las *conversaciones paralelas* que se establecen a partir de los “motes” y de las representaciones alusivas o heráldicas que encontramos en los vestidos que llevan las damas y los caballeros, o el diálogo establecido a partir de la obligación de presentar la pieza cazada a la amada, recitándole de paso unos versos, o incluso el que se establece entre los elementos de las comidas, donde, además de las aves que se hacen pasar por exóticas “perdizageras” y que en realidad no son más que las habituales perdices rellenas de ajoaceite –*perdiz ajeras*–, que tienen incluso un juego de palabras en el nombre, es destacable la orquestación de las viandas exquisitas del banquete con nombres que se asemejan al que realmente tenían y que, por otra parte, ligeramente distorsionados, son expresión de estados amorosos o de otros aspectos relacionados con las relaciones sentimentales:

---

<sup>16</sup> La cinegética había ya ocupado tratados durante la Edad Media y era considerada propia de los estamentos nobiliarios, aunque a su alrededor se generaban una serie de oficios y actividades diversas. Su importancia social entre la nobleza de la ciudad de Valencia era evidente desde antiguo (Ferragud Domingo).

Tras estos copos de amor sacaron muchas maneras de potajes; manjar blanco de amor en blanco y mirrauste de mal miraste, y diamante del amante y aves cozidas de scozidas, y escodillas de salsas de falsas, y salsichones de burlones, y longanizas de falsas risas y sobreassadas de refalsadas y pollastres de desastres y porcellas de querellas y cabritos de malditos y cabeças de terneras de parleras. y tortras de mal de otras y empanadillas de renzillas. Y por postres dieron peras de mal esperas y queso de mal seso y azeytunas de importunas y camuesas de feezas y ragea de mal se vea y muchas maneras de confituras de amarguras. Todo fue con tanto cumplimiento, que por burla, como a cuento, he sacado los manjares qu' é burlado; que hablando muy de veras, sin falsete, nunca fue mejor banquete.

Así, los personajes, los vestidos, los manjares servidos en la mesa, etc., todo mantiene un diálogo orquestado y dirigido por Milán. Y en aquella conversación continuada que él nos relata, los interlocutores van intercambiando opiniones, experiencias, ilustran sus reflexiones con cuentos y ocurrencias varias que tienen el valor de los *exempla* habituales en las técnicas de la predicación que provenían de la Edad Media y que sin duda Milán conocía perfectamente, si tenemos en cuenta, además, su formación clerical. Por ejemplo, los microcuentos donde los enamorados son obligados a hacerse pasar por un fantasma, un buho y un gallo, o un higo, no son nada más que una forma de demostrar, con una ilustración práctica, las situaciones de “sufrimientos” amorosos a los que se ven sometidos aquellos que aman a una mujer, los que sirven a una dama.

Por otro lado, si bien es cierto que los cortesanos que nos reporta Milán siempre parece que tienen a punto una respuesta ingeniosa de tipo más o menos divertido o “popular” para hacer uso de ella en el momento necesario, no deja de ser cierto igualmente que pueden citar anécdotas relacionadas con Petrarca, el cual se convierte, así, en un referente literario y cultural omnipresente en el *Cortesano*. Milán, cuando hace los sonetos que tanto parece que agradan a la concurrencia, imita al escritor italiano. Incluso, en alguna ocasión, prueba a igualarse a aquel clásico que era reverenciado y leído con pasión por la nobleza culta del momento en Europa, y también en Valencia. De hecho, el mismo duque de Calabria tenía obras de Petrarca en su biblioteca; y lo encontramos citado también por el historiador Beuter, el cual tenía volúmenes con obras del italiano en bien nutrida colección de libros (Escartí 2010). Por otra parte, es bastante conocida la afición petrarquista en la Valencia de aquel momento (Fuster 1989: 76 y ss.). Y esto, hasta el punto que una de las damas que intervienen en un diálogo ideado por Milán en su *Cortesano*, llega a afirmar que, “según nos contava don Luys Milán un día delante su Margarita, que de velle muy

triste le dixo: “Alégrate, que pues escives como el Petrarcha yo leeré tus obras como Laura”.<sup>17</sup>

Este encumbramiento del autor a vistas de sus coetáneos y amigos que habitan en la misma corte, nos da alguna pista más para poder ver desde una óptica concreta determinados episodios del mismo *Cortesano*. En efecto, el largo fragmento donde hallamos actuando a Miraflor de Milán –representación literaria “perfecta” del propio don Luis–, convertido así en *personaje* de un personaje que es el mismo autor del libro, como si de un juego de espejos se tratase, aprovechará a Milán para diversas cosas. En primer lugar, la creación de este ficticio caballero le permite situarse haciendo proezas destacadas y en ámbitos irreales –la Antigüedad clásica de los míticos héroes con los vestidos de los cuales se habían ataviado los caballeros medievales, en Valencia por lo menos, desde la época de Roís de Corella–, pero también le sirve para otorgarse un protagonismo aún mayor, a los ojos del lector (Tordera). Milán aparece así como el noble amigo de su señor –el duque de Calabria–, que domina toda la corte, que controla la corte entera, donde es, hasta cierto punto, el centro de la misma, en la medida que encarna la imagen del cortesano ideal. Se nos muestra, pues, claramente destacado sobre el resto de los demás personajes, que le sirven de coro: es, de hecho, el mejor versificador y el mejor músico –canta los sonetos que todos le aplauden y hace sonar la vihuela–, y es, además, el mejor de los caballeros y de los enamorados, como destaca en el episodio de Miraflor. Es, por tanto, el “cavallero armado virtuoso” que “es la mejor criatura de la tierra; y para tener perfecta mejoría deve de ser cortesano, que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester”, como ya nos advertía en el prólogo de su libro.

Aquel cortesano perfecto, encarnado por el mismo autor del libro, participa del esplendor de la corte: la caza, los banquetes, las fiestas, las músicas, las danzas, las canciones, los “motes”, los versos y la palabra en general, los vestidos y las joyas, las representaciones teatrales que tienen, además, una función social bien definida. Pero para que su figura destaque, necesita obviamente del *fondo*. Por eso se nos muestra acompañado por el resto de los cortesanos. Unos nobles y unos servidores de la nobleza que, a pesar de la ya citada idealización, no lo están tanto como para perder algunos de sus rasgos fundamentales, como la lengua que usan en sus intervenciones (Romeu i Figueras 1951), aunque cabe reseñar que el uso del catalán entre la nobleza valenciana del XVI debió ser mucho más habitual del que describe Milán. De hecho, dentro del proceso de idealización, seguramente también se preveía que los personajes nobles se expresasen con propiedad y pulidamente en castellano. Pero en *El cortesano*,

---

<sup>17</sup> Es posible, igualmente, que una anécdota que Milán atribuye a la vida de Petrarca haga referencia, en realidad, a la suya propia, ya que sabemos que él también fue clérigo y dejó la carrera eclesiástica y contrajo matrimonio: “El Petrarcha, siendo canónigo de Padua, dispensava el Papa que casasse con doña Laura, por quien él mostró estar tan enamorado d’ella, como en sus *Triumphos* y sus sonetos se vee. Y consentía que biviessse con sus rentas eclesiásticas si se casava, porque no scandalizasse con amor temporal a su ábito eclesiástico. Y él no queriendo casar, respondió al Papa: ‘No quiero trocar los plazerres de l’amiga, por los enojos de la muger’.”

a pesar que la lengua usada mayoritariamente es esta última, los bufones de los virreyes y alguna dama de la nobleza siguen usando insistentemente la lengua del país. También, algunos caballeros, de vez en cuando, lo hacen. Pero se ha de señalar, por otra parte, que aparece el portugués –ligado siempre a anécdotas de personajes de aquellas tierras– y el italiano; y, además, aunque a mucha distancia, el francés. En definitiva, la idealización absoluta de aquella corte habría impulsado a Milán a mostrarnos hablando siempre en castellano a todos sus integrantes, pero el gusto por el realismo habitual en la época le permite, por otro lado, respetar una parte al menos de aquella realidad multilingüe de los salones del palacio del Real de Valencia.

El *Cortesano* es, pues, una muestra de las actitudes y de las aptitudes de la nobleza valenciana para habitar en la corte, y de cómo aquella vida, elegante y refinada, se traslada a sus propias casas y huertas, con los episodios que se desarrollan fuera del mismo ámbito palaciego estricto, o cuando se relatan anécdotas de tipo más privado. Milán supo exponer, así, un vasto proyecto de comportamientos cortesanos y, seguramente, miró desde la nostalgia los años de las fiestas de la corte de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, y de su esposa, la reina viuda del Católico, doña Germana de Foix. Sin embargo, al escribir su texto, introdujo elementos más próximos al ambiente de la realidad desde la cual redactaba la versión definitiva o acababa determinados párrafos. Y por eso, y posiblemente para rebajar el tono excesivamente mundanal de su obra, hacia el final de la misma hace aparecer al maestro Sabater, que representa más bien las posturas filosóficas y religiosas próximas a la situación de la corte virreinal en los años en que doña Mencía de Mendoza, lectora de filósofos y de formación “humanista”, fue duquesa de Calabria (Solervicens 2003, 170).

En cualquier caso, Milán posiblemente procuraba también por intereses personales, al dar a la imprenta su manuscrito o al encargar que diese alguien a la imprenta su texto. Incluso, es probable que si no se había iniciado el proceso de publicación antes de su muerte, en 1559, quien se encargase de todo fuese su viuda, si efectivamente entró en las prensas en 1560 o en 1561, fecha en que encontramos inmersa a doña Anna Mercader, viuda don Luis, en pleitos con su sobrino, el barón de Massalavés, para ganar al cual no le vendría nada mal el auxilio del rey Felipe II, a quien en última instancia va dirigido *El cortesano*, en una dedicatoria que, sea dicho de paso y como ya se ha señalado en otros lugares, no podría haberse escrito a mediados de los años treinta de aquel siglo, cuando el hijo del emperador era poco más que una criatura. Por eso, si Luis Milán llegó a redactar aquella dedicatoria, posiblemente también llegó a pensar en aquellos problemas familiares comentados ahora mismo y en la protección que podía dispensar el rey a sus aspiraciones.

Sin embargo, dejando aparte las motivaciones estrictamente personales que tal vez hicieron publicar aquel libro, aquello que habríamos de plantearnos es, ahora, para quién lo escribió realmente don Luis Milán, o por qué. Si en efecto lo llevó a cabo cuando ya la corte del duque Fernando y la reina Germana era poco más que un recuerdo, y los habitantes de aquellas salas y de aquellos jardines habrían envejecido o

ya habrían muerto, es evidente que no eran aquellos los destinatarios directos. A no ser que, antes de dar a imprenta el texto de Milán, *El Cortesano* ya hubiera corrido de mano en mano, en manuscrito, como nos consta que pasaba con las obras de un amigo de nuestro autor, don Joan Fernández de Herèdia, el heredero del cual decide por ello dar a estampar los escritos de su tío, con la intención de salvaguardarlos de los desaprensivos que se arrogan paternidades de autor que no les corresponden, pero también, muy posiblemente, para evitar que con el trasiego de la copia manuscrita se perdieran o se alteraran los escritos originales (Fernández de Heredia). Y, de igual manera como sabemos que años antes Castiglione se había decidido a editar su ya citado libro y modelo del de don Luis, a pesar que, o justamente porque, circulaban algunas versiones manuscritas entre la nobleza italiana (Burke 57 y ss.).

Otra reflexión final que no nos gustaría dejar de hacer es que deberíamos plantearnos, en cualquier caso, quiénes fueron los lectores del *Cortesano* de Milán, después del 1561. De hecho, sólo una búsqueda detallada en los inventarios *post-mortem* –valencianos, pero no necesariamente, ni únicamente–, y posteriores a la fecha indicada, nos podrá dar algún indicio de su *uso*, de su lectura por una parte de la sociedad que lo vio nacer. Unos datos como los que ahora reclamamos nos permitirían saber cuál fue la repercusión de su contenido, de su ideología, a parte del uso erudito que por ejemplo sabemos que hizo don Gaspar Mercader, cuando lo citó en su *Prado de Valencia*, publicado en 1600 (Mercader). Y esta constatación de su lectura nos permitiría, en definitiva, saber con más exactitud hasta qué punto el proyecto educativo de Milán caló en la generación posterior o si, por el contrario, y tal como parecen indicar los signos de los tiempos de aquella segunda mitad del siglo XVI, la nobleza miró hacia otro lado, olvidando en buena medida el esfuerzo bien meditado y ameno de don Luis Milán, en unos libros y una música que, a pesar del notorio y relativo arrinconamiento en que los tiene nuestro tiempo, aun resisten muy bien una lectura simplemente placentera, como apacible e interesante resulta del mismo modo su música, que todavía resuena en salones y conciertos de medio mundo.

## Obras citadas

- Arriaga, Gerardo. "Luis Milán, poeta y compositor." Estudio preliminar de G. Arriaga. Ed. F. Roa. *Libro de música de vihuela de mano intitulado "El maestro"*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2008, IX-XXVII.
- Batllori, Miquel. *La familia Borja*. Valencia: Tres i Quatre, 1994.
- Burke, Peter. *Los avatares de El cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Castiglione, Baldassare de. A cura di G. Carnazzi. Intr. S. Bataglia. *Il libro del cortegiano*. Milán: Rizzoli Libri, 1987.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "Dos contextos de recepción para la novelística sentimental: corte y universidad. Nuevas obras." Ed. L. von der Walde Moheno. *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: UNAM, 2003. 151-64.
- . "Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII. El cortesano de Luis del Milán y la comedia burlesca barroca." *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 399-412.
- Escartí, Vicent Josep. *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*. 2 vols. Valencia: Fundació Bancaixa, 1997.
- . "El Cortesano i Lluís del Milà: Notes al seu context." Ed. V. J. Escartí. *El cortesano*. Valencia: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001. I, 11-97.
- . "Intencionalitats polítiques en les cròniques de Pere Antoni Beuter i de Rafael Martí de Viciàna." *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V Centenari del seu naixement (1502-2002)*. Borriana: Ajuntament de Borriana-Biblioteca Valenciana, 2003. 205-18.
- . "La imagen de la nobleza, según Rafael Martí de Viciàna (s. XIV): del pasado medieval al proyecto imperial." *Mirabilia* 9 (2009a): 266-91. En <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num9/indiceartsa9.htm>.
- . "Ideologia nobiliària i imperi a l'obra de Rafael Martí de Viciàna." *Afers* 64 (2009b): 609-27.
- . "Aportacions a la biografia i a la ideologia de Lluís del Milà." *Miscel·lània Joaquim Molas* 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009c. 23-53.
- . "Nota sobre la visió del mundo y la ideología cesarista en el *Breve compendio de la Sphera* de Martín Cortés (Sevilla 1545)." *eHumanista* 13 (2009d): 261-76. En [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_13/index.shtml](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_13/index.shtml).
- . "Narrar la historia remota de un país: Beuter y la Història de València (1538)." *Espéculo* 44 (2010). En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/beutervera.html>.
- Ferragud Domingo, Carmel. *La cura dels animals. Menescals i menescalia a la València medieval*. Catarroja/Barcelona: Afers, 2009.
- Fernández de Heredia. Ed. Juan. R. Ferreres. *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

- Ferrando Francés, Antoni. "De la tardor medieval al Renaixement: aspectes d'una gran mutació sociolingüística i cultural a través dels Viciana." *Caplletra* 34 (2003): 31-53.
- Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres/Valencia: Tamesis Books, 1991.
- . "Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI." Coord. Ernest Berenguer. *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007. 185-200.
- Fuster, Joan. "El cançoner Flor d'enamorats de Joan Timoneda." Ed. Joan Timoneda. *Flor d'enamorats*. Valencia: Tres i Quatre, 1973.
- . *Llibres i problemes del Renaixement: Valencia / Barcelona*: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1989.
- Gasser, Luis. *Luís Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Bloomington / Indianápolis: Indiana University Press, 1996.
- García Morales, Justo. "Introducción." Ed. Luís Milán. *Libro de motes de damas y caballeros*. Barcelona: Torculum, 1951.
- Gómez Muntané, María del Carmen. *El cancionero de Uppsala*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Hauf, Albert. "Artur a Costantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*." *L'aiguadolç* 12-13 (1990): 13-31.
- . "Tres cartes d'amor: contribució a l'estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc*." *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993. 379-409.
- Köhler, Erich. *Sociologia della fin'amors*. Padua: Liviana, 1976.
- Martorell, Joanot. Ed. V. J. Escartí. *Tirante*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.
- . Ed. A. Hauf. *Tirant lo Blanch*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Mercader, Gaspar. Ed. H. Mérimée. *El prado de Valencia*. Toulouse: Edouard Privat, 1907.
- Milà, Lluís del. Ed. V. J. Escartí. *Estudis introductoris de V. J. Escartí i A. Tordera. El cortesano*. 2 vols. Valencia: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001.
- . Ed. V. J. Escartí. *El cortesano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. En premsa.
- Milán, L. *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luís Milán. Libro de motes de Damas y Caballeros, por el mismo*. Madrid: Aribau y Cia., 1874.
- . Prol. J. García Morales. *Libro de motes de damas y caballeros*. Barcelona: Torculum, 1951.
- . Ed. R. Chiesa. *El maestro*. Milano: Suvini Zerboni, 1974.
- . *Libro de motes de damas y caballeros*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1982.
- . Ed. Isabel Vega Vázquez. *Libro de Motes de Damas y Caballeros intitulado El Juego de Mandar*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

- . Ed. F. Roa. Prol. G. Arriaga. *Libro de música de vihuela de mano intitulado "El maestro"*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2008.
- Nogales Espert, Amparo. *La sanidad municipal en la Valencia foral moderna (1479-1707)*. Valencia: Ajuntament de València, 1997.
- Papagno, Giuseppe. "Corti e cortigiani." Eds. C. Ossola & A. Prosperi. *La corte e il "Cortegiano". Un modello europeo*. Roma: Bulzoni, 1980. II, 195-330.
- Quondam, Amedeo. "La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortigiano." Eds. C. Ossola & A. Prosperi. *La corte e il "Cortegiano". Un modello europeo*. Roma: Bulzoni, 1980. II, 41-54.
- Ríos Lloret, Rosa E. *Germana de Foix. una mujer, una reina, una corte*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Roís de Corella, Joan. Ed. J. Palàcios. Intr. J. Carbonell. *Obra profana*. Valencia: Tres i Quatre, 1983.
- Romeu i Figueras, Josep. "Literatura valenciana en *El Cortesano*, de Luis Milán." *Revista Valenciana de Filología* 1 (1951): 313-39.
- . "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala." *Anuario Musical* 13 (1958): 25-101.
- Rossich, Albert. "Renaixement, Manierisme i Barroc en la literatura catalana." *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989. II, 149-79.
- Ruiz de Lihory, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903.
- Sánchez Benimeli, Mariángeles. *Luys Milán (s. XVI). Del Libro de vihuela de mano intitulado El maestro*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- Sirera, Josep Lluís. "El teatro en la Corte de los duques de Calabria." *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984. 259-81.
- . "Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento." *Edad de Oro* 5 (1986): 247-70.
- Solervicens, Josep. "*El cortesano* de Lluís del Milà i *Il cortegiano* de Castiglione: notes per a una reinterpretació." Ed. J. Solervicens Josep. *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. 169-92.
- . "La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixebra de Joan Lluís Vives." Eds. F. Grau Codina et al. *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*. Valencia: Universitat de València, 2003. 313-24.
- Tordera, Antoni. "Drama i estratègies escèniques en *El cortesano*." Eds. Lluís del Milà & V. J. Escartí. Intr. V. J. Escartí & A. Tordera. *El cortesano*. Valencia: Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001. I, 99-172.

VV. AA. *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.