

Literatura cortesana y ficción caballeresca: la «Aventura del monte Ida» en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

Soledad Castaño Santos
(Universität Basel / Universitat de València)

Abstract

El presente artículo analiza la presencia de la ficción caballeresca en el *El cortesano* (1561) de Luis Milán. En la primera parte, se realiza una aproximación histórica y cultural de la obra y se explica la vinculación de la ficción caballeresca y el entorno de la literatura renacentista española, y en concreto la producida en la corte virreinal valenciana. La segunda parte consiste en el análisis de la denominada «Aventura del monte Ida», se exponen los motivos por los que consideramos este episodio como heredero directo de la ficción caballeresca.

Palabras clave: ficción caballeresca, literatura renacentista, *El cortesano*, Luis Milán, tradición troyana.

This article analyses the presence of chivalric fiction in Luis Milán's *El cortesano* (1561). In the first part of the article, a historical and cultural approach to the work is made and the link between chivalric fiction and the environment of Spanish Renaissance literature, and specifically, that produced in the Valencian viceregal court, is explained. The second part consists of an analysis of the so-called Adventure of Mount Ida, and the reasons why we consider this episode to be a direct heir to chivalric fiction are set out.

Keywords: chivalric fiction, Renaissance literature, *El cortesano*, Luis Milán, Trojan tradition.



1. Introducción

Las producciones áulicas muestran los gustos culturales -artísticos, literarios, musicales- dependiendo del lugar y época donde se compusieron. En este artículo pretendemos analizar la influencia de la ficción caballeresca, una de las tradiciones literarias hispánicas de mayor relevancia en la Edad Media y el Renacimiento, en la corte virreinal valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Uno de los documentos literarios más relevantes que conservamos de este período es *El cortesano* (1561) de Luis Milán, ya que refleja a modo de crónica social las relaciones, los eventos y las fiestas cortesanas de aquel tiempo. Antes de examinar la influencia de la ficción caballeresca en la corte, es necesaria una breve contextualización

histórica del entorno, la autoría y las circunstancias de publicación de *El cortesano* (1561).

El cortesano (1561) de Luis Milán es uno de los principales testimonios literarios de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana se puede servir a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Distribuida en seis jornadas, el narrador, identificado con el poeta y músico Luis Milán, va desgranando, como si de una crónica se tratara, toda una sucesión de episodios de caza, banquetes, torneos, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, aderezados y enlazados a través de un rosario interminable de piezas literarias que bien pudieron haber sido llevadas a cabo en la corte de los duques. Para alcanzar a comprender la importancia que aporta esta obra para la historia y la literatura, cabe insistir en que esta corte fue uno de los principales focos de cultura y humanismo en España, entre 1526, cuando se produjo el matrimonio de Germana de Foix con el Duque de Calabria, y la muerte del Duque en 1550¹.

Germana de Foix (? 1488- Liria, Valencia, 1536) fue hija de Juan de Foix y María de Orleans. Educada bajo la tutela de Ana de Bretaña, esposa del rey francés Luis XII, su llegada a España vino dada por su primer matrimonio, teniendo apenas 18 años, con Fernando el Católico. Como consecuencia del tratado de Blois (1505) obtuvo el título de Reina que conservaría hasta las postrimerías de su vida. Tras la muerte del Católico, contrajo segundas nupcias con el Marqués Juan de Brandeburgo-Ansbach, en Barcelona el año 1519. Su tercer matrimonio, con el Duque de Calabria, no supuso una transgresión del *modus vivendi* cortesano al que estaba acostumbrada. Este matrimonio, concertado por el propio Carlos I, se produjo en agosto de 1526, con beneficios políticos para el Emperador, puesto que apartaba de la corte a estos dos relevantes personajes, aunque les concedía poderes de virreyes *simul et in solidum* a Germana y a su tercer esposo. Fernando de Aragón, Duque de Calabria (Andria, Pulla, 1488 - Valencia, 1550) fue uno de los hijos de Federico II, conocido como «el rey destronado de Nápoles». Encarcelado por el rey Católico debido a causas políticas relacionadas con el derecho sucesorio de la corona de Nápoles, no fue

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

liberado por Carlos I hasta 1523, tras el apoyo que concedió a este en la Guerra de las Germanías. Tres años después, quedó concertado su matrimonio con la Reina Germana. Tras el fallecimiento de Germana, en 1541 contrajo segundas nupcias con doña Mencía de Mendoza, otra gran personalidad literaria y cultural en la Valencia quinientista.

Miembro de esa corte virreinal fue Luis Milán, autor de *El cortesano*. Conocemos pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales². Milán fue autor del primero de los siete tratados sobre vihuela que se han conservado del siglo XVI: *El libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en 1536, en la imprenta valenciana de Francisco Díaz Romano. La investigación de Escartí (2001), en la introducción a su edición de *El cortesano*, ofrece nuevos e importantes datos sobre su vida, empezando por la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559) y siguiendo por la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader. Su vinculación con la familia Borja, su pertenencia al estado eclesiástico y la influencia italiana de *El Maestro* - reconocida por críticos musicales- inducen a pensar que es muy posible que residiera en Roma. Por otra parte, la dedicatoria de *El Maestro* al rey de Portugal hace plantear a Escartí, asimismo, la hipótesis de una estancia en Portugal, no sabemos en qué fechas.

La publicación del artículo de Villanueva (2011) en torno a la identidad del autor de *El cortesano* aportaría todavía más datos sobre la verdadera personalidad de Luis Milán. A partir de un estudio exhaustivo del *Proceso de coplas* conservado en el manuscrito 2050 de la Biblioteca de Catalunya, el musicólogo plantea la existencia de tres Luis Milán, a tenor de la rúbrica del poema núm. 16: «Respuesta de don Joan Fernández, en la qual nota a don Luis de los malos consonantes, y responde al apodo; y justamente dize aquellas coplas, su tío don Luis Milán, el loco, se las debe ayudar a hazer; y por que se entienda de qual don Luis habla, porque ay otro primo suyo, declárase» (Villanueva, 2011, 73). Luis Milán, escritor y poeta; su tío Luis

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

Milán y Llançol, señor de Massalavés, apodado el loco; y su primo llamado también Luis Milán i Eixarch. Daría fe de esa confusión homonímica el poema núm. 22, vv. 5-9 del citado manuscrito: «Pregunté ¿por quién se dan / las coplas no me dirés? / Dixo: en ellas lo verés; / por don Luis del Milán. / Como hay tres no sé cuál es» (Villanueva, 2011, 73). Aceptando la hipótesis de Villanueva, se resuelven, en efecto, al menos dos incongruencias existentes en *El cortesano*. Por un lado, la referencia que se hace a Pedro Milán en la obra, como primo de Luis: «Dixo la reyna: por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que léays» (Escartí, 2001, 390). Luis Milán, poeta y escritor, sería efectivamente el primo de Pedro Milán y Eixarch, hermano de Luis Milán i Eixarch. Por otro lado, la incompatibilidad en relación con el colofón de la obra impresa, en que se señala la corrección previa y la aceptación de la publicación por su autor, desaparece, ya que este Luis Milán podría haber estado vivo en el año 1561. Es cierto, en fin, que pese a los avances en la investigación sobre la identidad del autor de *El cortesano*, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en su producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán ha sido considerada como una trilogía pedagógica cohesionada que constaría de tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El Maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Este último mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición³. El objetivo fundamental que habría guiado la concepción coherente de esa trilogía consistiría en una suerte de intento de Milán por contribuir a la adaptación de los nobles valencianos al proyecto imperial - proyecto histórico y cultural- del rey Carlos I⁴. En ese sentido, cada obra se asociaría a una tarea específica.

³ En ello coinciden tanto Escartí (2001), como Ravasini (2010) y Sánchez Palacios (2015).

⁴ Similar papel habría cumplido el *Libro del emperador Marco Aurelio, con el Relox de los príncipes* (Valladolid, 1527) de Antonio de Guevara, en la corte castellana. Escartí (2001, 53-75) pautó el recorrido didáctico en tres fases correspondientes a la publicación de cada uno de los tres libros de Milán. En esa marcación nos guiamos para la explicación que sigue.

El primer libro del proyecto correspondería a *El libro de motes de damas y caballeros*, con el que se trata de enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte⁵. Se vinculan estos motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana. Considerando que el intercambio de roles en la obra es ficticio, el único fin de estas composiciones es provocar el entretenimiento inteligente y la diversión en sus lectores. Como afirma Perugini: «La mise en œuvre d'un jeu littéraire et verbal, destiné à divertir et générateur de rire, aboutit à l'inversion des rôles de dominant et de dominé qu'établissent les prémices de l'œuvre» (2012, 310). Composiciones similares de la época las encontramos en *Flor de enamorados* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.

La segunda parte del proyecto coincidiría con la publicación del *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro* (1536). El principal propósito de esta composición sería instruir a los nobles en los conocimientos musicales, esenciales en la formación -ejecución musical y cultivo de la sensibilidad estética- tanto masculina como femenina. La obra ofrece, efectivamente, todo un muestrario de composiciones musicales, desde fantasías y pavañas hasta villancicos y romances. Siguiendo a Ravasini, *El Maestro* «se configuraba como un arte en el dominio de la música, del canto y de la danza – otros saberes imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte» (2010, 9). Esta obra fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes -por la presencia de Milán en Italia y en la corte virreinal valenciana- por el tipo de notación de imprenta utilizado, pero sobre todo porque es el primero que incluye metros italianos con música supuestamente compuesta por el propio poeta, en contraste con la aportación de romances y villancicos que no son necesariamente creaciones poéticas propias.

Finalmente, *El cortesano* (1561) sería la última parte de este proyecto didáctico y se ofrecería complementariamente, como repertorio amplísimo de pautas y modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010, 9). A lo largo de las seis jornadas,

⁵ El mejor estudio crítico de esta obra es el de Vega Vázquez, quien muestra perfectamente a través del prólogo de la obra detalles exactos de cómo debía jugarse: «En su parte técnica, el autor nos pinta un cuadro en el que no es difícil imaginar a damas y caballeros sentados formando un círculo y pasándose el librito de mano en mano» (2006, 21).

se exhibe como en un escenario un reportaje que va presentando la vida cotidiana de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades más llamativas y lúdicas -cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón-, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se declara un *maître à penser* (Colella, 2015, 232).

Sobre la tardanza en la fecha de publicación de *El cortesano*, en 1561, respecto a las otras obras y a los hechos contados, que sin duda acaecieron en 1535, se han sugerido diferentes hipótesis. Gran parte de la crítica asume que el proceso de creación de la obra fue contemporáneo a los sucesos narrados, partiendo del enfoque realista, cercanísimo y en extremo detallista con el que se retrata la sociedad cortesana de la tercera década del siglo⁶. En todo caso, si se plantea una escritura de la obra posterior a la redacción contemporánea, es a partir de una revisión posterior del texto antes de su publicación. Y se justifica esa revisión por la alusión a personajes históricos que vivieron en Valencia en años posteriores a 1535, como el predicador Lluís Sabater o Lope de Rueda (Romeu Figueras, 1951, 326-327); o por la referencia que se hace a la reescritura de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia, redactada con motivo del segundo enlace del duque de Calabria, celebrado en 1541. De cualquier modo, el contexto de la época en que pudo tener lugar la salida a la luz de la obra es de vital importancia, como indica Ferrer (2006, 283-284). El virreinato fue gobernado tras los duques de Calabria, ya entre 1558-1563, por don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y Cardona, quien demostró un sincero interés por la espectacularidad teatral. Y no solo se publicaría en ese contexto *El cortesano*, en el año 1561, a cargo del editor Juan de Arcos, sino que un año más tarde saldrían a la luz las *Obras* de Juan Fernández de Heredia, cortesano contemporáneo a Luis Milán y coprotagonista de *El cortesano*, en la imprenta valenciana de Joan Mey.

Atendiendo al género literario de la obra, nos enfrentaremos con verdaderas dificultades a la hora de su clasificación o integración. Si bien adscribir *El cortesano* al género dialógico, como hacen Solervicens (1997, 169-

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

173) y Sánchez Palacios (2015, 19-23), permite analizar el texto desde una perspectiva literaria determinada, lo que puede aportar unos ingredientes de objetividad o fijeza, no hemos de olvidar que el carácter marcadamente teatral no solo discurre a lo largo de toda la obra, sino que se llega a convertir en un elemento constitutivo de la misma. Y se trata de una característica que está ausente -o es apenas existente- en los diálogos renacentistas. Como declara Oleza «*El cortesano* recoge la vida de la corte como un perpetuo juego de salón y como una inacabable representación, y recuerda inevitablemente la vida en las cortes principescas italianas» (1984, 66).

En el estudio introductorio de su edición de *El cortesano*, Escartí (2001, 53-75) propone definir la obra como «crónica dialogada». No nos parece ni arriesgado ni inconveniente adoptar y seguir esta definición, ya que Luis Milán emplea el diálogo como un recurso literario para construir su obra, pero su intencionalidad práctica -aparte de la didáctica- es retratar con fidelidad los usos y costumbres de la corte. Pero además, de acuerdo con Ravasini, en efecto, la obra se podría también denominar y caracterizar como ambiciosa «representación» o «desmesurada pieza de teatro» (2010, 12). No podemos olvidar, en ese sentido, que la influencia más evidente y directa de *El cortesano* fue sin duda la de *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione (1528), texto de gran éxito entre el público letrado y con el que Milán -como si no fuera suficiente el título homónimo- justifica explícitamente desde el prólogo la creación de su obra. El conocimiento de la obra italiana llega a España en 1534, gracias a la traducción de Juan Boscán, quien tenía vínculos familiares con Juan Fernández de Heredia, que fue, como acabamos de señalar, coprotagonista de *El cortesano* y buen amigo de Milán. La traducción se daría a conocer rápidamente entre los miembros de la corte virreinal valenciana. Y Luis Milán manifiesta abiertamente el interés suscitado entre las damas de esa corte por la creación de su propio «*Cortesano*»: «Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra el *Cortesano* que le mandaron las damas que hiziesse» (Milán, 2001, 249). Son evidentes las semejanzas entre las dos obras, que Sánchez Palacios (2015, 23-26) ha analizado al detalle.

2. La influencia de la ficción caballeresca en *El cortesano*: el caso de la «Aventura del monte Ida»

Una gran diversidad de géneros literarios, temas y motivos de diferentes literaturas se entrelazan a lo largo de las seis jornadas de *El cortesano*. Las influencias de la literatura castellana, catalana e italiana van entremezclándose y dotan a la obra de originalidad. Uno de los temas que merece atención es la ficción caballeresca.

La ficción caballeresca es uno de los géneros que influyen en la composición de la obra de Luis Milán. Sin duda, el uso en su obra advierte al lector que era un género del gusto de los cortesanos valencianos⁷. Si atendemos a las publicaciones de novelas de caballerías de la época vinculadas a los dos focos cortesanos comentados, entre los hechos narrados y la publicación de *El cortesano* encontramos algunos títulos y dedicatorias significativas como el *Valerían de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, dedicado a la segunda esposa del Duque de Calabria, doña Mencía de Mendoza.

La llamada «Aventura del monte Ida» se localiza en la parte final de la Tercera Jornada de *El Cortesano*. Los personajes presentes en el Palacio Real, encabezados por el Duque y la Reina Germana, son sorprendidos por Francisco Fenollet, quien avisa a los virreyes de la presencia de un Rey de Armas. Este pretende publicar un cartel y pide licencia para hacerlo, el Duque intuye que es una fiesta preparada por Luis Milán y concede el permiso. El nuevo personaje se presenta ante los cortesanos como Mirafior de Milán y comienza a narrar su aventura en Frigia. Una voz le sugiere que ha de subir al monte Ida y así lo hace. En este monte Mirafior se enfrenta a tres pruebas divididas en tres fuentes, cada una correspondiente a una mujer relevante en la historia troyana: Policena, Casandra (hijas del rey Príamo de Troya) y Helena (amante de Paris y esposa del rey Menelao). En cada una de las fuentes encontrará un letrado sobre el beneficio que obtendrá si consigue beber del agua de esa fuente, diferente en los tres

⁷ Cabe considerar que Valencia fue uno de los focos de edición caballeresca en la primera mitad del siglo XVI. Véase los estudios de Berger (1987), Lucía Megías (1998), Haro (2007, 2008) y la información respecto a la imprenta valenciana del siglo XVI en el servidor web Parnaseo, URL < <https://parnaseo.uv.es> >.

casos: hermosura, sabiduría y ventura, respectivamente. Así como también deberá enfrentarse a un caballero armado en cada caso: Aquiles, Corebbo (hijo de Migdón y pareja de Casandra) y Paris. En las tres situaciones, tras una batalla feroz, una voz anónima detiene el combate, actúa en favor de Mirafior y lo deja beber en cada una de las fuentes.

Al finalizar esta triple prueba, nuestro protagonista llega a una hermosa plaza ante un Palacio Real y un hombre lo guía hasta la «Sala del alegría» donde se nos presenta a Cupido y su madre Venus sentados en unos grifos de oro flotantes. Mirafior le agradece a Cupido ser favorecido de él y le ruega que le mande aquello que desee. Cupido le explica el cometido que ha de afrontar: viajar hasta Valencia, descrita como su mortal enemiga porque lo ahorcaron en una justa, para enviar el cartel como «Revolvedor» y que se presente como combatiente de la querrela en un torneo de a pie. Asimismo, le pide que cuente a los caballeros y damas las maravillas vividas en el monte y que exponga las reglas del desafío: el tiempo «en un mes», el lugar en la «plaza Mayor dicha del Mercado» y la forma de combate: Mirafior habrá de defender que no beban del agua de la fuente, el que consiga superarle a él y a los otros caballeros que él se enfrentó, llegará al Palacio Real y obtendrá un anillo, nombrado «Venturoso».

Se finaliza el episodio con las reacciones al cartel de los virreyes y los caballeros principales (Francisco Fenollet, Diego Ladrón, Joan Fernández de Heredia y Luis Milán) y con la invitación del Duque para conversar sobre la corte del rey Príamo de Troya, que nos anticipa la Montería de Griegos y Troyanos descrita en la cuarta Jornada. La resolución de este cartel de desafío se ofrece en la Fiesta del Mayo representada en la Sexta Jornada. El autor nos describe una fuente de plata con la figura de Cupido, apodada «la Fuente del Deseo», dentro del jardín del Palacio Real de Valencia, que será el lugar donde se prueben los virreyes y demás cortesanos sin éxito hasta que acude Mirafior y consiguen todos beber del agua. Finalmente, se desvela la identidad de este Mirafior, que no es otra que la de nuestro autor, Luis Milán, y se demuestra que todo ha sido una fiesta en servicio de los virreyes.

En cuanto al análisis de esta aventura de Mirafior de Milán en el monte Ida nos centraremos en diversos aspectos divididos en cuatro apartados: el género y la funcionalidad; la figura del protagonista del episodio,

Miraflor del Milán; las tradiciones literarias que recoge esta aventura; y finalmente, su singular descripción de fuentes antropomórficas femeninas.

2.1. Género y funcionalidad

El episodio entraría perfectamente dentro del género o apartado literario del «cartel de desafío», que, junto con la «carta de desafío» constituía el prolegómeno de los desafíos o lides, tanto en la ficción literaria como en la cultura caballeresca europea de la época. En el ámbito terminológico, el «cartel de desafío» será utilizado, por ejemplo, en el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal como han estudiado Bueno Serrano (2011, 180-183) y Del Río Nogueras (2008, 389-394), entre otros. Las diferencias formales y funcionales entre el cartel y la carta de desafío son mínimas. Por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* (1514) aparece una carta de batalla similar al cartel del *Floriseo*. Por tanto, siguiendo a Bueno Serrano:

El cartel participa de la morfología de las cartas de desafío o de batalla [...], tienen una estructura prefijada y una retórica propia [...]: identificación del que emite el desafío; identificación del que solicita venganza, justificación del desafío; identificación del receptor, condiciones de la lucha expresadas por el desafiador: lugar, hora, armas, participantes, etc. (2011, 180)

Todos los elementos se cumplen en nuestro episodio, Miraflor, nombrado «el Revolvedor», emite el desafío, Cupido reclama venganza porque lo quieren ahorcar en una justa, acusa a las damas y caballeros de Valencia de desamorados, y expone las condiciones de la lucha: en la Plaza Mayor, al cabo de un mes, deberán retarse a pruebas similares a las que ha relatado Miraflor. En cuanto a la estructura interna del cartel, comprobamos como sigue la retórica habitual, pero no incluye todos los elementos, sino que solo se centra en la *narratio* y muy brevemente la *petitio*, donde justifica las causas de imponer esa querrela y expone las condiciones de la lucha.

De igual modo, podríamos dividir en dos partes la «Aventura del monte Ida»: la primera constituye la «aventura» o itinerario de pruebas que atraviesa Miraflor hasta que llega al Palacio Real, y en una segunda descubrimos la causa y petición del cartel. En la primera parte advertimos similitudes con las pruebas rituales -en ocasiones, verdaderas ordalías- de las

novelas de caballerías. En este caso se suceden tres pruebas frente a tres caballeros armados troyanos, que en los tres casos cesarán su enfrentamiento o lid al escuchar y obedecer el mensaje de una voz anónima, que posteriormente asociaremos a Cupido. Las novelas de caballerías del siglo XVI siguen incluyendo este tipo de pruebas. Y así, por ejemplo, en el capítulo 96 de la Segunda Parte del *Valerían de Hungría* (1540)⁸, escrito pocos años después de la que se supone la primera redacción de *El cortesano* y, además, por un notario valenciano, Dionís Clemente, que formaba parte de los círculos poéticos de la ciudad del Turia, hallaremos también una triple prueba, en la que los caballeros Asoradel, Clemino y Ocernio deben enfrentarse, uno tras otro, a la apertura de la puerta de tres castillos.

Pese a que la estructura sea similar a los carteles o cartas de desafío históricos, la visión que Luis Milán pretende dar a este episodio no se corresponde con los valores de la caballería ni con la visión amoroso-cortés, sino que existe una distorsión perfectamente asumida respecto a un eventual sentido o motivación reales o verosímiles. El autor lo acerca a una perspectiva burlesca y grotesca, donde la querrela es causada no por una ofensa caballeresca, sino por la queja ante la ausencia de amor por parte de las damas y caballeros valencianos, por lo que el desafío se compone de unas pruebas para conseguir el perdón de Cupido y lograr un anillo que dote a quien lo posea de la cualidad de «venturoso». Si acudimos al texto, comprobamos como Cupido describe a los desamorados como: «Las damas hacen gestos a los caballeros burlando dellos, y ellos guiñan dellos de cola de ojo, que días hay que no se conocen los unos a los otros, pues ellos parecen tuertos por guiñar, y ellas desamoradas por mofar» (Milán, 2001, 373)⁹.

Estas burlas y guiños no hacen más que reafirmar esa visión burlesca. Consecuentemente, el autor se sitúa en un ambiente alegórico-jocoso similar al de Juan Ruíz, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor* (1330), en el episodio de la Batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, donde también encontramos una carta de desafío de doña Cuaresma a don Carnal (estr. 1074-1076), que desembocará, tras la batalla, entre otras cosas, en la rendición de pleitesía de Juan Ruíz-protagonista al dios Amor (estr.

⁸ Seguimos la edición y estudio del *Valerían*, a cargo de Duce (2009).

⁹ El término de «cola de ojo» es un claro catalanismo: «mirar de cua d'ull», de lado, de reojo.

1260-1261). Otra visión similar, jovial y festiva, a la vez que alegórica, pero ahora en el campo de las artes figurativas, estaría representada en el famoso cuadro de Pieter Brueghel, el Viejo, sobre el mismo *Combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, realizado en 1559 y cercano en el tiempo, por tanto, a la publicación de *El cortesano* (1561). Por no hablar de *La Fuente de la Eterna Juventud*, pintada por Lucas Cranach el Viejo, una década antes (1546), donde se representa el jolgorio libre de hombres y mujeres que salen rejuvenecidos tras el baño en las aguas de la gran piscina que preside la Fuente de Cupido y Venus.

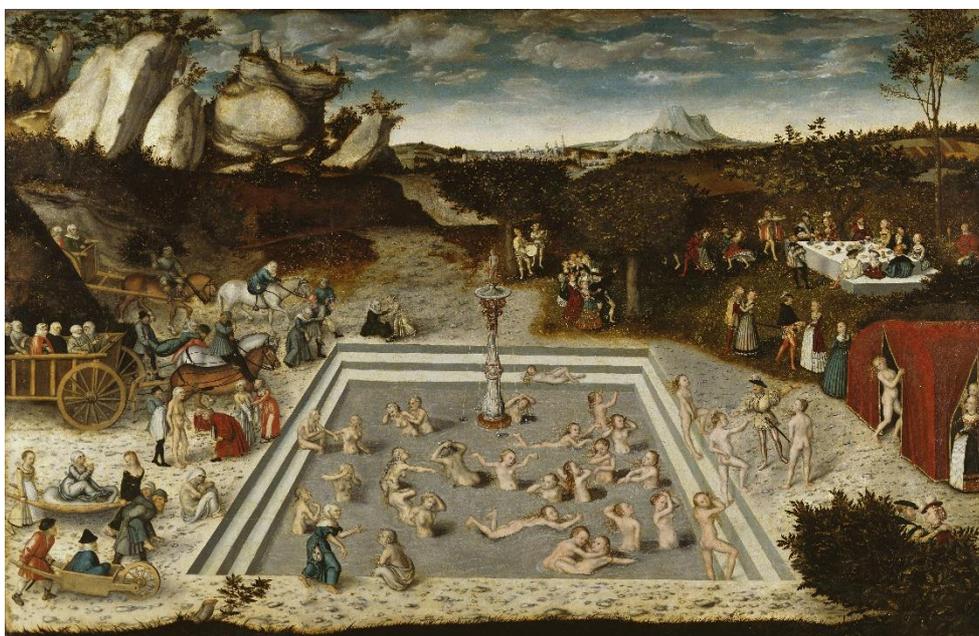


Figura 1. *La fuente de eterna juventud* (1546) Lucas Cranach el Viejo, pintura al óleo
Gemäldegalerie de Berlín.

Así, una de las funciones de este cartel es la vertiente alegórico-burlesca que se deriva de una tradición literaria anterior. Si atendemos a la función de la aventura en cuanto a las pruebas que supera Miraflor, ya el Duque nos adelanta al principio que es un servicio en favor de su dama. Por tanto, Miraflor demuestra ser el más virtuoso caballero al lograr con éxito todas aquellas pruebas. Esto conecta con otros episodios de combate dialéctico a lo largo de la obra, donde Luis Milán vence a otros cortesanos en el ámbito de la conversación o la recitación de versos. Aquí, aparece

una muestra más de la autopromoción del protagonista -en este caso, el propio autor- como perfecto cortesano, ya que en la Sexta Jornada descubre el velo de su verdadera identidad. Por último, si pensamos en la función global de todo el episodio representado ante los virreyes y el resto de cortesanos, nos encontramos con una práctica escénica más -si bien especialmente singular y curiosa- de divertimento y entretenimiento palaciego.

2.2. *Miraflor de Milán, caballero errante: la figura del protagonista*

El nombre que adopta el protagonista de esta aventura es sin duda significativo. Su presentación en el cartel es la siguiente: «Yo, Miraflor del Milán, caballero errante, os hago saber que soy llegado a esta tierra» (Milán, 2001: 365). En primer lugar, el sobrenombre que escoge el autor para su *alter ego* en el episodio alude directamente a un tópico de la naturaleza recurrente en la antroponimia caballeresca. Coduras, en su estudio sobre antroponimia caballeresca, constata que:

La raíz 'flor' es la más repetida en el ciclo amadisiano y del resto de ciclos de libros de caballerías españoles: Florencio (*Claribalte*), Florión (*Primera Parte del Espejo de príncipes y caballeros*) o Florando (*Florando de Inglaterra*). Su significación es doble, por una parte, la flor solía representar el símbolo arquetípico del alma, la belleza y la fugacidad; por otra, puede referirse a la parte mejor y más escogida de algo como la flor y la nata o la flor de la caballería (2015, 261-262).

Su caracterización como «caballero errante» -apuesto, como un epíteto épico- es también singular, porque el lema «errante», unido al sustantivo «caballero» aparece en contadas obras de la literatura peninsular antes del *Quijote*. Aparece solamente en catalán, en el *Curial e Güelfa*, como claro galicismo, y luego en castellano, en el *Tristan de Leonís*, dentro de la tradición de origen igualmente francesa (1501). Se trata, pues, de un latinismo y galicismo, que es utilizado de forma original por nuestro autor. Con esta denominación tan pomposa y peculiar, imaginamos a Miraflor como un caballero «andante», dedicado a viajar -a errar- por distintos lugares del mundo; es una presentación que nos predispone a aceptar como verosímil, dentro del amplio campo de la ficción, el relato que se está a punto de narrar.

Otra de las características del personaje es la ocultación de su verdadero nombre y la utilización de un disfraz, en este caso una rica armadura. Esta ocultación o simulación lo vincula igualmente a los personajes del libro de caballerías, que en muchas ocasiones emplean como estrategia ese disfraz. Volviendo a la caracterización antroponímica de Coduras:

La ocultación del nombre y normalmente su sustitución por un sobrenombre suele ir acompañada de un cambio de armas que impida la identificación del personaje, dado que estas, su color o emblema, junto con el nombre propio, conforman otros de los principales rasgos identificativos de los caballeros (Coduras, 2015, 222).

Los motivos de la ocultación aquí pueden ser diversos, pero probablemente se trate de justificar con un amago de anonimato la aparición de un personaje más que a medias reconocible («Milán» sería inmediatamente identificado), por tanto de pseudo-ficción, que se supone que, como personaje, ha realizado una hazaña fuera de la corte virreinal y pretende volver para servir a su dama y, a la vez, pretende, como autor, que su relato sea verosímil, especial y ejemplar.

2.3. Tradiciones literarias en la «Aventura del monte Ida»

Es momento ahora de ocuparnos de las diversas fuentes literarias que, a nuestro juicio, fundamentan este episodio. En líneas generales podemos decir que serían básicamente tres las influencias principales: la Historia troyana, por un lado, y los motivos del Valle sin retorno y del Castillo de amor, por otro. Tres tradiciones literarias relevantes, que se complementan en la elaboración de este breve, pero densísimo relato.

Historia troyana

No es preciso insistir en que las pugnas históricas entre griegos y los troyanos, y especialmente el conjunto de relatos y leyendas sobre la destrucción de Troya era uno de los temas predilectos de la literatura del Renacimiento¹⁰. No sorprende, pues, que también este relato se encuentre

¹⁰ Sobre la importancia del tema troyano en la tradición hispánica desde la Edad Media, véase Pla Colomer y Vicente Llavata (2020).

vinculado a esta temática, pero creemos que existen, además, algunas razones específicas para enlazar con la materia troyana. Gracias a la historiografía conocemos que era un tema de especial interés desde antiguo entre el público femenino. Así lo reconoce y detecta Marín Pina:

El tema troyano atraía a las mujeres y además de los inventarios son muy diversos los testimonios que lo confirman. Entre ellos contamos con el brindado por Gómez Manrique, quien en las glosas de unas coplas consolatorias nos informa de que los aposentos de su hermana, la condesa Doña Juana de Castro fueron testigo de coloquios y disputas literarias sobre la materia troyana (Marín Pina, 2011, 290).

La historia de Troya era uno de los temas favoritos del Duque de Calabria. Partimos del presupuesto legendario y fabuloso de que los romanos descendían del troyano Eneas. Pero, además advirtamos, siguiendo el estudio de Tateo (1990, 223-235), que la lucha entre griegos y troyanos ya fue utilizada por la dinastía aragonesa para ejemplificar la prosperidad del reino en tiempos de Fernando I de Aragón (1423-1494). Comprobamos como la evocación de Troya era recurrente en el *mezzogiorno aragonese* en obras como *De bello napolitano* de Giovanni Pontano, pero quizá el motivo principal de la especial preferencia por el mundo troyano era la identificación que se hacía entre la historia del Rey Príamo y la destrucción de su fortaleza inexpugnable, y el papel del padre del Duque, el rey Federico y la ciudad de Nápoles ocupada, lugar de donde había sido originalmente desterrado por órdenes de Fernando el Católico.

Numerosos libros de caballerías -el *Cristián de España* (1545) de Beatriz Bernal, o *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, el que fuera el libro favorito del emperador Carlos V, por poner dos ejemplos notables- recogen historias y personajes troyanos¹¹. Quizá Milán compartiese la misma visión que este autor. En todo caso, las breves disquisiciones sobre la historia de Paris o la historia de Cassandra y Corebbo insertas en el episodio supondrían un deleite especialmente sabroso para el público cortesano.

¹¹ Orduna, entre otros, se encargó de estudiar los personajes griegos y troyanos en el *Belianís* y afirmó que Jerónimo Fernández mezcla a sus propios personajes con estos para enriquecer la obra y ofrecerle una «enigmática atemporalidad» (1989, 566).

Valle sin retorno

El Valle sin retorno o Valle de los Falsos Enamorados proviene, en cambio, de la materia artúrica, concretamente de la *Historia de Lanzarote del Lago*. Alvar sintetiza perfectamente esta tradición:

Recibe estos nombres como consecuencia de un encantamiento lanzado por Morgana contra quienes se atrevieran a entrar en el valle en el que encontró a su amigo con otra mujer: todos los caballeros que a partir de entonces entraban en el lugar, no podían volver a salir de él si habían traicionado alguna vez la fidelidad amorosa que debían a su dama. Solo cuando llegara allí un caballero absolutamente fiel y leal, quedarían todos libres y el hechizo terminaría (Alvar, 2004, 32).

Lanzarote será el escogido que logrará vencer todos los obstáculos, que incluían combates con animales, atravesar un río caudaloso por una tabla, salir indemne de las llamas de una hoguera atravesada y vencer a tres caballeros. El elemento mágico que ayude a superar todas estas dificultades será un anillo. Se trata de superar una verdadera ordalía, prueba o rito para dirimir la inocencia o culpabilidad del acusado, que servirá, en este caso, para confirmar la inconstancia amorosa de todos los hombres en general y, en las antípodas, el carácter excepcional de Lanzarote. De acuerdo con Alvar (2004, 35-37), el carácter mágico de este episodio entronca con el motivo del Vergel de la Alegría de la Corte en *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes.

Existen múltiples alusiones en nuestro episodio a esas tradiciones. En primer lugar, Miraflor de Milán actúa como Lanzarote ya que consigue vencer su personal prueba u «ordalía», y destaca su carácter excepcional - como amador fuera de lo común- en esta aventura relatada en la Tercera Jornada. Pero no solo eso, sino que en la Sexta Jornada logra que todos los amadores desleales consigan beber de la Fuente del Deseo, rompiendo así el «hechizo» que no les permitía hacerlo. La aventura de Milán solo comporta el enfrentamiento con tres caballeros masculinos, pero no se trata de cualquiera, sino de auténticos héroes griegos y troyanos, nada menos que Aquiles, Corebbo y Paris. El anillo que protegía a Lanzarote se convierte en nuestra historia en la recompensa por haber conseguido superar los obstáculos, aunque en la Sexta Jornada no se hace ya mención a

este anillo. Por último, la Alegría de la Corte de *Eric y Enide* sería en muchos aspectos y funcionalmente similar a la Sala del Alegría en el Palacio Real donde habitan Cupido y su madre, que Miraflor describe: «que fue en la sala del alegría, pues todo parece que reya» (Milán, 2001, 372).

Se dan, por supuesto, otras ficciones caballerescas que incluyen esta tradición de pruebas amorosas, empezando por el Arco de los Leales Amadores en *Amadís de Gaula* (1508) o en el *Lisuarte de Grecia* (1514)¹². El universo general de *El Cortesano* participa de ese universo caballeresco, pero el relato de Miraflor de Milán establece un diálogo mucho más directo y familiar con él.

Castillo de Amor

El origen de esta tradición del Castillo de Amor se suele identificar con la composición del *Roman de la Rose*. El Castillo de Amor consiste en un viaje a un lugar identificable dentro de un mundo alegórico. Guillaume llega a un jardín que da a un edificio del que es dueño el Dios del Amor. Allí el protagonista pasea por los jardines y se encuentra una fuente de mármol, apodada la Fuente del Amor, donde el dios le dispara y queda a merced de los mandamientos del amor, viéndose sometido a diversas pruebas, entre ellas la de los celos. La tradición continua en dos pasajes más del *Roman* de Jean de Meun: uno es la referencia a la fuente como Fuente de la juventud, de la cual quienes beben ni vuelven a sentir sed ni a enfermar; el segundo, la reflexión sobre cómo el hombre dará cuenta de sus pecados.

La influencia de la tradición del Castillo de Amor en nuestro episodio es innegable. Por un lado, la visión del jardín de amor como paraíso terrenal con la presencia de fuentes. En el caso del *Roman* es la fuente del Amor, mientras que en nuestra obra serán tres fuentes con figuras antropomórficas. Los materiales coinciden parcialmente: por ejemplo, las piedras de cristal en el suelo de la Fuente del Amor y el cristal como material para la figura antropomórfica de Policena. Sin embargo, el habitual mármol no aparece en nuestro episodio. Coincide, igualmente, la aparición de la figura

¹² Sobre las ordalías en la tradición hispánica, véase Avalor-Arce (1952), Gracia (1992), Alvar (2004), Aguilar Perdomo (2005), entre otros.

del dios de Amor, que en nuestra historia se identifica con Cupido, adoptando la terminología grecolatina. Otra similitud es la petición que el Dios de Amor hace tanto a Guillaume como a Miraflor para entrar y mantenerse a su servicio. Por último, la Fuente de la Juventud se puede relacionar con la primera fuente de Policena, que se asociaba a la cualidad de la hermosura.

Es interesante comprobar cómo esta tradición literaria del Castillo alegórico se plasma y constata históricamente, y no solo en códices medievales y, luego, ediciones de libros, sino también en otros objetos de lujo artístico, como serían la fuente del Castillo de Amor que perteneció a Pere el Ceremoniós (Pedro IV de Aragón) o un salero real con ese mismo motivo. El poder simbólico del tema y su sofisticación se combinan con la máxima riqueza ornamental de la orfebrería medieval, así como también con una ingeniería hidráulica artística, la de las llamadas «fuentes de mesa» («Fountain tables»), que irá evolucionando con el paso del tiempo (Pérez González, 2016, 16).

Puesto que nos referimos a aspectos caballerescos, no queríamos cerrar este aspecto sin atender a las similitudes existentes entre esta aventura y un episodio narrado en *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell. En los capítulos LIII-LV se narran las bodas reales que duran un año y un día¹³. El Castillo de Amor se representa aquí como una gran roca hecha de madera y encima de la que se ubica un gran castillo, con cientos de hombres de armas que lo protegen. Los hombres del Duque de Lancaster, incluido el mismo Duque, intentan entrar y al no permitirlo sus defensores, luchan contra la roca sin lograr el éxito. Posteriormente, la reina se acerca a la puerta y pide saber quién es el amo del castillo y le dicen que el Dios de Amor, de modo que se arrodilla y le suplica con grandilocuencia que la deje entrar. Así sucede y posteriormente dejan entrar a todo el mundo. Entran a un jardín lleno de tapices y con un cielo hecho de telas de brocado azul donde ángeles hacen sonar sus instrumentos. El Dios de Amor acepta las demandas de la reina, a quien toma como su favorecida y dispensadora de gracias, dándole potestad absoluta para premiar y castigar a

¹³ Seguimos para la descripción el sugerente artículo de Mahiques (2021).

los amadores. Una vez realizado esto, se procede a un cambio de escenografía: en una de las cuatro partes en las que se abre el Castillo, se describen fuentes antropomórficas o con figuras de animales, de las que brotan líquidos preciosos (agua, vino, aceite y miel).

Podemos establecer similitudes entre las dos narraciones, como la figura de la reina como favorecida del Dios de Amor, con la potestad de premiar y castigar, cumpliendo la misma función que Mirafior de Milán bajo el mandato de Cupido. El ambiente del jardín y la decoración del cielo hecho con telas de brocado azul se representan en la Sexta Jornada del siguiente modo: «Estava un cielo de tela pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidro como vidriera» (Milán, 2001, 552). Por último, la aparición de figuras antropomórficas de las que brotan diferentes líquidos se observan en las dos narraciones. Nos vamos a ocupar de ellas con mayor detenimiento en el siguiente y último apartado.

2.4. Figuras antropomórficas

La descripción de las fuentes antropomórficas que aparecen en la «Aventura del monte Ida» destaca por su singularidad y originalidad. Partiendo del sólido estudio de Deonna (1958, 239-296) sobre la mujer en las figuras antropomórficas de estas fuentes y en otros elementos arquitectónicos, podemos establecer el origen de estas fuentes y la existencia de otras similares históricas. En cuanto al origen, Deonna confirma que en la tradición grecolatina no conservamos figuras de mujeres de cuyos sus senos broten agua y otros líquidos. En cambio, sí que encontramos figuras semejantes en otras civilizaciones como la siria o la civilización fenicia. Esta figura en particular aparece más adelante en los siglos XVI y XVII, en fuentes decorativas, entremeses, entradas reales, etc.

La primera referencia escrita que conocemos hasta el momento sobre ese tipo de figuras antropomórficas en fuentes medievales se presenta en la obra italiana *Lo balzino* (1498) de Rogeri di Pacienza. Se trata de una obra poética encomiástica a la figura de Isabella del Balzo, esposa de Federico de Aragón, rey de Nápoles. En la obra se describe el viaje de Isabella a Nápoles, cuando su marido se convierte en sucesor al trono.

Durante el trayecto van sucediéndose diferentes entradas reales con arquitectura efímera, representaciones teatrales breves, danzas, cánticos. En su entrada a Molfetta, cerca de Bari, se describen varias fuentes antropomórficas. Adesso (2011, 119-140) dedica un capítulo de su obra a este poemario y recoge la cita de las mencionadas fuentes:

Il corteo di Isabella ammira la consueta fontana, ovvero un busto femminile dai cui seni sgorga vino, poi raccolto in un vaso «a l'antica e pinto di verdura» nel quale due uccellini «vernavano con gran delicatezza» (vv.1093ss.) (Adesso, 2011, 135)

Più avanti ce era un'altra alta colonna,
tessuta de verdure, e como una dea,
in cima vidi star nuda una donna,
Che latte da le sise ella spandea,
spremo cum le mano che più abonda,
cum el bel mutuo che questo dicea:
Effunditur gracia per tuum adventum
el latte in una conca se versava
(e) qualunque ne voleva ne pigliava.
(vv. 1187-1220) (Adesso, 2011, 136)

Es interesante comprobar que este tipo de figuras antropomórficas existían en las prácticas cortesanas partenopeas dedicadas a Isabella del Balzo, madre del Duque de Calabria, lo que sugiere una posible influencia entre la tradición festiva aragonesa y la corte valenciana virreinal.

En cuanto a la primera ilustración conocida del tema de las fuentes antropomórficas, se ofrece un grabado de las tres Gracias dentro del *Sueño de Polifilo* en la primera edición impresa en Venecia en 1499. Deonna (1958, 245-248), cita varios casos de este tipo de fuentes, como las tres Gracias imaginadas por Rabelais, una figura que representa la Filosofía en Rouen de 1525, que mana agua de sus pechos y una mujer de cuyos senos brota vino en una entrada real de Carlos V en Cambrai, en 1540.

No es baladí que en nuestro episodio se mencione precisamente a estas tres Gracias en relación al juicio de Paris, ya que este se produce en el monte Ida, al igual que nuestro episodio, y que, además, sean tres las figuras antropomórficas que aparezcan en total.

Cada una de las fuentes posee su simbolismo, como se puede observar en el siguiente esquema:

FIGURA FEMENINA	MATERIAL	LUGAR DEL CAÑO	CABALLERO	ATRIBUTO
Policena	Cristal	Pechos [oro]	Aquiles	Hermosura
Casandra	Piedra amatista	Frente	Corebo	Sabiduría
Helena	Diamante	Pecho izquierdo	Paris	Ventura

Estas figuras antropomórficas también hacen su presencia en el *Tirant*, en el episodio anteriormente comentado y son interpretadas como fuentes eróticas. Redondo (2019), que ha estudiado estas fuentes al detalle, destaca cómo los caños aparecen en diferentes partes del cuerpo, incluyendo los órganos genitales y con diferentes tipos de líquidos (agua, vino y leche), a diferencia de nuestro episodio.

La mención de estas fuentes deja constancia de la importancia de este tipo de ornamentación en el desarrollo de los jardines renacentistas. También aparecen, por supuesto, en algunos libros de caballerías, como es el caso de la Fuente de Píramo y Tisbe en el *Silves de la Selva*. De los costados de las estatuas de piedra de los personajes de la fábula ovidiana manan leche y vino, como estudia Aguilar Perdomo (2022). Formarían parte, naturalmente, de una ornamentación de espacios abiertos con arquitecturas maravillosas, muy bien estudiados por Neri (2007), con implicaciones que es difícil sintetizar dentro de los límites de presentación de un episodio caballeresco que nos hemos marcado para este trabajo. La singularidad de estas figuras antropomórficas reside en el hecho de que no hay una gran cantidad de manifestaciones en la época, pero Milán, muy al tanto de las novedades artísticas de todo tipo, las utiliza precisamente en este episodio como un recurso que enriquece y dota de espectacularidad a su relato.

El cortesano es una obra nutrida por ricas tradiciones literarias, que reúne, para describir una práctica escénica en apariencia sencilla -, a la

vez, para proponer o confirmar su validez-, un conjunto de temas y motivos clásicos, a los que añade novedades de su tiempo, como son algunos de los recursos que le facilita un género, la ficción caballeresca, que mantenía pleno prestigio entre los cortesanos de la época. En la Valencia de los años 30 del siglo XVI, que es la que representa *El cortesano*, no solo se escriben, no solo se leen con avidez y no solo se editan libros de caballerías, sino que en ocasiones se tratan de imitar, con toda la distancia irónica, jovial y burlesca que se quiera, teatralizando algunos de sus episodios. El ejemplo de la «Aventura del monte Ida» de Miraflor de Milán, en *El cortesano*, es un testimonio más de la vigencia y vitalidad, y también de la versatilidad del género.



Bibliografía citada

- Adesso, Cristiana Anna, *Teatro e Festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «De algunas ordalias amorosas en los libros de caballerías: la aventura de las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*», en *Letras*, 50-51 (2005), pp. 9-23.
- , *Jardines en tiempo de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica Comunidad de Madrid, 2022.
- Almela y Vives, Francesc, *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània, 1958.
- Alvar, Carlos, «De autómatas y otras maravillas», en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, coord. por Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borrego, 2004, pp. 29-54.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «El arco de los leales amadores en el Amadís», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1952), pp. 149-156.
- Berger, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987.

- Bueno Serrano, Ana Carmen, «El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 171-194.
- Burke, Peter, *Los avatares de «El cortesano»*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponomía caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Colella, Alfonso, «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5 (2015), pp. 229-252.
- Deonna, Waldemar, «Fontaines anthropomorphes: la femme aux seins jaillissants et l'enfant mingens», *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, 6 (1958), pp. 239-296.
- Duce García, Jesús, *Estudio y edición del «Valerían de Hungría» de Dionís Clemente*, tesis doctoral dirigida por Alberto del Río Nogueras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fernández de Heredia, Juan, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana*, Londres, Tamesis Books - IVEI, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED - Universitat de València - Universidad de Sevilla, 1993.
- , «El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail - Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp.283-295.
- Gracia Alonso, Paloma, «Algunas ordalías a propósito del “Arco de los leales amadores”», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro, 1991)*, coord. Por Aires Augusto Nascimento y Cristian Almeida Ribeiro, vol. 4, 1993, pp. 215-219.

- Haro Cortés, Marta, «El “Claribalte” en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballescica al Quijote*, coord. José Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 249-282.
- , «El *Claribalte* en la trayectoria literaria e ideológica de Fernández de Oviedo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 385-403.
- Lucía Megías, José Manuel «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballescico)», en *Literatura de caballerías y origen de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.
- Mahiques Climent, Joan, «El Castell d’Amor al *Tirant lo Blanch* (capítols liii-iv): espectáculo, iconografía i literatura», *Tirant*, 24 (2021), pp. 1-26.
- Marino, Nancy, «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanófila*, 104 (1992), pp. 1-15.
- Marín Pina, María del Carmen, «Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana en el *Cristalián de España*» en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 277-302.
- Marqués de Cruilles, *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, ed. Ernest Belenguer, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009.
- Milán, Luis, *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Tordera, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2001.
- , *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- Neri, Stefano, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Oleza, Joan, «La Valencia virreinal del Quinientos: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984 pp. 61-74.

- , «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 149-182.
- Orduna, Lilia E.F. de, «Héroes troyanos y griegos en la “Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia” (Burgos, 1547)» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín - Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp.559-568.
- Pérez González, Ana, «El castillo de amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, 16 (2016), pp. 5-30.
- Perugini, Carla, «Biografía erótica de la corte valenciana. Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia», *Analecta Malacitana Electrónica*, XXXII (2012), pp. 297-320.
http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.html.
- Pinilla, M.^a Regina, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1982.
- , *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994.
- Pla Colomer, Francisco Pedro; Vicente Llavata, Santiago, *La materia de Troya en la Edad Media hispánica: Historia textual y codificación fraseológica*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert, 2020.
- Ravasini, Inés, «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 69-92.
- Redondo, Jordi, «Aigua i vi al *Tirant lo Blanc*, capítol LV: mera faramalla o símbols?», en *Aigua i vi a les literatures clàssiques i la seua tradició*, eds. Juan José Pomer Monferrer y Helena Rovira, Valencia, Rhemata, 2019, pp. 179-197.
- Río, Alberto del, «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402.
- Ríos Lloret, Rosa Elena, *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

- Romeu i Figueras, Josep, «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista Valenciana de Filologia*, 1 (1951), pp. 313-339.
- Ruiz de Lihory, José, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1987.
- Sánchez Palacios, M.^a Esmeralda, *Confluència de gèneres a El Cortesano de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.
- Sirera, Josep Lluís (1984): «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- , «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 247-270.
- Solervicens, Josep, *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1997.
- Vega Vázquez, Isabel, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
- Villanueva Serrano, Francesc, «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118.
- Tateo, Francesco, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990.