



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



«Y en haver rompido sus picas, pusieron mano a las espadas». Un torneo caballeresco en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

Soledad Castaño Santos
(University of Basel)

Abstract

El presente artículo analiza el episodio de la *Máscara de griegos y troyanos* en *El cortesano* (1561) de Luis Milán y la influencia de la ficción caballeresca en su construcción literaria. En la primera parte, se describe una breve aproximación histórica y cultural de la obra, así como también el vínculo entre la ficción caballeresca y la fiesta cortesana de la época. La segunda parte consiste en el estudio de la *Máscara* y su relación con el torneo caballeresco detallando las similitudes en la estructura, los motivos caballerescos y el léxico utilizado.

Palabras clave: ficción caballeresca, literatura renacentista, *El cortesano*, Luis Milán, motivos caballerescos

This article analyses the episode of the *Máscara de griegos y troyanos* in Luis Milán's *El cortesano* (1561) and the influence of chivalric fiction in its literary construction. In the first part, a brief historical and cultural approach to the work is described, as well as the link between chivalric fiction and the courtly festivity of the time. The second part consists of the study of the Masque and its relationship with the chivalric tournament, detailing the similarities in the structure, the chivalric motifs and the lexicon used.

Keywords: chivalric fiction, Renaissance literature, *El cortesano*, Luis Milán, chivalric motifs



1. Introducción

Este artículo analiza 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. La obra que mejor representa los eventos y festejos cortesanos de aquel tiempo es *El cortesano* (1561) de Luis Milán. De este modo, a partir del estudio de uno de sus episodios, la *Máscara de griegos y troyanos*, reflexionaremos hasta qué punto la ficción caballeresca es una tradición de herencia directa en la literatura renacentista. Previamente a la exposición de la *Máscara*, se requiere una breve contextualización histórico y cultural que enmarca esta obra renacentista.

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.

Esta corte virreinal se aproximó a los usos y costumbres, festejos y mecenazgo cultural —artístico, literario y musical— de las cortes italianas, y en concreto de la de Nápoles, ya que no solo el duque de Calabria, hijo

¹ Germana de Foix (? 1488 – Liria, Valencia, 1536) fue viuda de Fernando el Católico, lo que le concedió la condición vitalicia de Reina. Casó en terceras nupcias con el Duque de Calabria. Fernando de Aragón (Andría, Pulla, 1488 – Valencia, 1550) fue hijo de Federico I, rey destronado de Nápoles, e Isabella del Balzo. Para una biografía detallada y una panorámica de 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), Ríos Lloret (2003), García Sánchez (2019) y Castaño (2023).

primogénito del rey Federico I de Nápoles, se había educado en ella, sino que las personas que acompañaban al Duque provenían de allí: tanto sus hermanas, doña Julia y doña Isabel, como las mujeres de compañía de las damas y determinados servidores.

Miembro selecto de esa corte fue Luis Milán, autor de *El cortesano*. Conocemos pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales². Los principales hitos en la investigación sobre su biografía han sido los de Escartí (2001) con documentos notariales que demostrarían la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559); la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader; la posible estancia en Italia gracias a su vinculación familiar con los Borja y su condición eclesiástica; y la probable estadía en Portugal por la dedicatoria al rey Juan III en su obra musical *El maestro* (1535). Asimismo, Villanueva (2011) planteó la existencia de tres Luis Milán en la época del autor y que la identidad del autor fuese distinta a la aceptada por la crítica hasta en ese momento. Por nuestra parte, estos estudios nos animaron a seguir investigando sobre la identidad en la tesis doctoral³. Hallamos la obra del abad Jean Joseph Expelly titulada *Della Casa Milano Libri Quattro*. Está dedicada a Giacomo IV Francesco di Paula Milano-Franco-Gioeni-De Aragona, VII Marqués de San Giorgio, III marqués de Polistina y II Príncipe de Ardore⁴. En ella se describen tres ramas del linaje de los Milán: Baronía de Massalavés, el Marquesado de San Giorgio —residentes en Nápoles— y el Condado de Albaida. Del estudio pormenorizado de las tres pudimos extraer informaciones de interés como la identidad de Luis Milán Rams, confirmando así la teoría de la existencia de otro Luis Milán.

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 Vázquez (2006), Villanueva (2011), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019) y Castaño (2023).

³ Consúltese la tesis de Castaño (2023) titulada *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano de Luis Milán (1561): crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral* en el repositorio RODERIC de la Universidad de Valencia. En este trabajo se dedica un apartado a la identidad del autor y su linaje.

⁴ La obra no posee ningún estudio crítico ni se ha traducido al español. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, donde ha sido digitalizada. La única fuente estudiada que recoge esta obra es la de Colella (2019).

Las hipótesis centradas en los viajes a Portugal y a Italia toman una nueva perspectiva tras comprobar la influencia de la familia Milán y el papel, además, de varias de sus mujeres (o de las mujeres de los representantes masculinos) como damas de compañía en varias de las cortes más importantes en aquel momento. Si atendemos a la corte portuguesa, Leonor Milán y Aragón y Aldonza Milán y Aragón fueron damas al servicio de doña María de Portugal, madre de Juan III de Portugal, el dedicatario de *El Maestro* (1536). Del mismo modo, el supuesto viaje de Milán a Italia, sobre el que se especula siempre, pero sobre el que no contamos con documentación probatoria, se vuelve más factible a la luz de ese árbol familiar tan tupido: tanto en Roma, dado el papel destacado que había tenido el cardenal Luis Juan Milán Borja, como en Nápoles, donde había una rama de los Milán relacionada con el marquesado de San Giorgio y donde, además, Jerónima de Milán y Aragón había sido dama de la reina doña Juana y probablemente había permanecido en Nápoles⁵.

Pese a estos avances, 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 la producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán está compuesta por 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 composición.

El primer libro, *El libro de motes de damas y caballeros*, pretendía enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte. Se vinculan estos motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana⁶. Composiciones

⁵ Véase sobre la genealogía del linaje Milán *Della Casa Milano Libri Quattro* del Abate Expelly (1753): el libro segundo está dedicado a la Baronía de Massalavés (29-57), el libro tercero detalla la historia del Marquesado de San Giorgio (59-240) y el libro cuarto ilustra la genealogía del Condado de Albaida (326-415).

⁶ 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

similares de la época las encontramos en *Flor de enamorados* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.

La segunda publicación es la 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 pавanas hasta villancicos y romances. Fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes 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 propias⁷.

Finalmente, *El cortesano* (1561) se erige 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 que conforman la obra, se exhibe, como en un escenario, 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)⁸.

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).

⁷ Consúltense sobre *El Maestro* los estudios de Colella (2015, 2019), García Sánchez (2019) y Sánchez Palacios (2015).

⁸ Acerca de la publicación tardía, el género de la obra y las similitudes con la obra de *El cortegiano*, véase Castaño (2023).

2. La ficción caballerescas en el mundo de la fiesta áulica: el caso de la *Máscara de griegos y troyanos*

Cruciani definió la fiesta como «un fenómeno cultural sintético que exhibe todo un programa de ideas a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes: desde el vestuario a la arquitectura efímera, desde la música a la pintura y a la poesía» (cfr. 1993, 14). La fiesta cortesana se adapta perfectamente a esta definición, tanto que Bouza apunta que: «La filosofía de la corte es festear» (1995, 194). Partiendo de esta concepción, se puede interpretar que el cortesano aprendía determinadas aptitudes —danzar, tañer, montar, justar— para participar con personalidad y orgullo en estas fiestas. Estas, herederas de los fastos medievales, ocupan también su espacio en la mejor y más popular literatura de ficción de la época, es decir, en el libro de caballerías o la novela caballerescas como han investigado Bognolo (1998, 2021), Del Río Noguerras (2008) o Marín Pina (2009, 2011), entre otros. Una muestra evidente de ese influjo es el caso de *Tirant lo Blanc*, donde observamos que las fiestas que se celebran en honor a las bodas del rey de Inglaterra transportan al lector no sólo a unas justas en el que el protagonista saldrá como triunfador, sino a un ambiente festivo de procesiones gremiales, en parte carnavalescas, asaltos festivos a falsos castillos de Amor, etc., remitiendo a las representaciones de las grandes urbes europeas, pero sobre todo a las de la Valencia en la que residía Joanot Martorell como han estudiado Oleza (1992) y Beltrán (2020), este último centrado específicamente en las disputas gremiales en los fastos públicos en el *Tirant lo Blanc*. Asimismo, el estudio de Del Río Noguerras (2008) compara crónicas de fiestas nobiliarias con elementos festivos de los libros de caballerías: por ejemplo, las fiestas de Binche de Felipe II en agosto de 1549, inspiradas en episodios del Amadís y el banquete de estas fiestas cortesanas con las del banquete narrado en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522).

Otro ejemplo de la importancia de la fiesta dentro de la ficción caballeresca es la existencia del motivo caballeresco sobre los «festejos cortesanos» incluido en la base de datos MeMoRam⁹. En sus registros encontramos hasta 23 obras de ficción caballeresca que contengan una mención a motivos vinculados a la fiesta cortesana¹⁰.

Trazado este camino de ida y vuelta que comparten la corte, la fiesta y la ficción caballeresca, es hora de focalizarnos en el estudio de la influencia de la ficción caballeresca en la obra de Milán. Podemos considerar que la novela de caballerías era un género atractivo para los cortesanos de la época. Ejemplo de esto son los libros de caballerías producidos en las cortes renacentistas españolas como el *Valerían de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, dedicada a la segunda esposa del Duque de Calabria, doña Mencía de Mendoza o el *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, hombre de la corte del Emperador Carlos V.

De entre los diversos episodios susceptibles de ser estudiados por sus similitudes con la novela de caballerías, hemos escogido en esta ocasión la *Máscara de griegos y troyanos* localizada en la Sexta Jornada de *El Cortesano*. Constituye la última representación teatral que se produce en la extensa Sexta Jornada en su tercer y último día. Para una mayor comprensión, elaboramos una síntesis argumental del episodio, la exposición detallada de los ejemplos analizados y el análisis conjunto de las influencias observadas en cada caso.

2.1. *Presentación y argumento de la Máscara de griegos y troyanos*

La primera mención de la *Máscara* en *El cortesano* se produce al inicio de la Quinta Jornada cuando el Duque de Calabria manda al Paje del Mal Recaudo y al Canónigo Ester a casa de los nobles invitados para advertirles

⁹ La base de datos MeMoRam de motivos caballerescos está dirigida por las profesoras Claudia Demattè y Giulia Tomasi y disponible en acceso abierto (<https://memoram.mappingchivalry.dlcs.univr.it>).

¹⁰ Las obras que contienen el motivo caballeresco son: *Arderique*, *Cirongilio de Tracia*, *Polindo*, *Claribalte*, *Palmerín de Oliva*, *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)*, *Espejo de Caballerías (Primera y segunda parte)*, *Primalción*, *Félix Magno (Primera a la cuarta parte)*, *Clarián de Landanís (Libro primero y segundo)*, *Lidamor de Escocia*, *Valerían de Hungría*, *Febo el Troyano*, *Palmerín de Inglaterra (Libro primero y segundo)*, *Baldo*, *Platir*, *Lisuarte de Grecia y Amadís de Grecia*.

que la fiesta en el Palacio del Real se celebraría pasado mañana. Una vez finalizada esta acción se narra una conversación entre caballeros, que va precedida de una petición del Paje del Mal Recaudo a Luis Milán:

Yo tengo vn amigo q[ue] tiene vn familiar, y hauemos concertado él y yo de hazer por arte mágica la máxcara de la Montería de Troya que vuessas mercedes querían hazer. Y harémosla co[n]trahecha al natural: cada vno de los troyanos en su propia figura, como por esta arte se puede hazer. Y tras estos, entrará vna co[n]tramáxcara de los más fuertes y valie[n]tes griegos q[ue] sobre Troya estuuieron y la tomaro[n], y co[n]batirán vn torneo de pie, vno a vno. Y serán el rey Príamo trayano con el rey Agamenón griego; y Paris con el rey Menalao, porq[ue] robó a la reyna Helena, su muger; y «Trohillo» troyano con el rey Diomedes griego; y Héctor con «Achiles»; y Eneas troyano con «Ayaz Thalomón» griego; y acabarán con vna folla. Vuessas mercedes no saquen la suya, pues más al natural será esta. Y diga al Duque lo q[ue] yo l'[h]he dicho. Y cada vez que mandará cessar el combatir, haga señalar a vn trompeta. Y acabado el torneo, oyrán vna música y cantarán vn romance de cada vno de los troyanos y griegos, y acabará la fiesta.

Yo me voy a ponello por obra (2024, 624-625).

La respuesta de los caballeros valencianos a esta proposición es inmediata y se describe en la obra del siguiente modo:

☛ Dixo don Luys Milán ☛

—Don Diego, a vuestra casa soy venido, para lo que oyréys. El Paje del Mal Recaudo no lo será agora, pues co[n] él lo ternemos muy bueno, «que no se halla ninguno de quien no se pueda hauer algú[n] plazer». Y por esto es bien no dar ocasión de [e]star con nadie mal, sino co[n] quien no se puede estar [Rij-l] bien. Hame dicho que no tomemos trabajo de hazer la máxcara nosotros, q[ue] él la hará más al natural, con vn amigo suyo q[ue] tiene familiar. Por esso, auisad a don Francisco y a Ioan Fernández de lo que passa.

☛ Dixo Ioan Fernández ☛

—Auisados estamos, que todo lo hauemos oýdo don Francisco y yo. Y paréceme que la deuemos vender al Duque y a la Reyna por nuestra, por ser la más importante máxcara q[ue] haya sido, en ver tan valerosos caualleros en su propia forma.

☛ Don Francisco le respondió ☛

—Engañado andáys en trajos, mi buen amigo, no digáys q[ue] nos lo digo. ¿No véys q[ue] vuestra disposicio[n] no parescerá a la de los troyanos ni griegos, ni

menos las fuerças? Pues se dize dellos que arrojaua[n] en aquel tiempo con la mano vna piedra tan grande como vos soys, qua[n]do en amores os boluéis piedra (2024, 625).

Luis Milán informa a sus compañeros de que el Paje pretende hacer la *Máscara* y Joan Fernández de Heredia defiende que han de apropiársela, pero don Francisco Fenollet le advierte que nunca podría representar una máscara al natural, al modo que el Paje propone, por su condición física. En la lectura de la Sexta Jornada comprobamos cómo la explicación que detalla el Paje corresponde a la descripción de la *Máscara*, que antecede a la acción descrita en el ejemplo anterior. Consideramos que Milán podría simbolizar con este detalle el tránsito entre el teatro palaciego creado y representado por la nobleza a la aparición de primeras agrupaciones no profesionales que representasen las obras, lo que a finales del siglo XVI culminaría con el desarrollo de las primeras compañías teatrales en España. Nos situamos, pues, ante un ejemplo embrionario en el que los hombres contratados, no pertenecientes al cosmos cortesano, actuarían sin intervenir verbalmente, en pro de mayor verosimilitud y espectacularidad en la escena teatral cortesana.

En cuanto al término empleado para describir esta representación, la «máscara» parece corresponder a la acepción que recoge el DLE: «mascarada. Festín o sarao de personas enmascaradas».

Esta fiesta se organiza con una estructura prefijada que constituye un verdadero torneo caballeresco:

1. Introducción: Anuncio de la llegada de la Máscara al Palacio del Real
2. Presentación de los combatientes
3. Combates individuales: Representación de cinco combates entre troyanos y griegos
4. Folla: Representación simultánea de todos los combates anteriores
5. Recitación de romances

Introducción: Anuncio de la llegada de la Máscara al Palacio del Real

La breve introducción a modo de introito la protagoniza el bufón de la corte, Gilot. Este es quien advierte a la corte de la llegada de la Máscara por el sonido que ha escuchado. Posicionado en la ventana, confirma al Duque de Calabria la llegada de la Máscara y realiza una brevísima descripción de los caballeros que la representan. No es baladí este comienzo y es que los sonidos antes del inicio de una nueva aventura son también un motivo caballeresco recurrente en la ficción caballeresca. En el MeMoRam observamos catorce ejemplos que incluyen el sonido de la trompeta, entre ellos, destacan los ejemplos de la señal de la trompeta antes del inicio del combate a modo de señal, al igual que sucede en la *Máscara*:

Luego como fue adereçado, tocaron las trompetas haziendo señal, y con grandíssima furia mueven los cavallos (*Espejo de príncipes y caballeros*, segunda parte, I, cap. 14).

Estonces tocaron las trompetas y los unos arremetieron para los otros (*Arderique*, I, cap.14).

E luego que las trompetas fueron sonadas, arremeten los unos contra los otros (*Clarián de Landanís*, libro segundo, I, cap. 49)¹¹.

La respuesta del Duque da paso al comienzo de esta fiesta cortesana y el Paje del Mal Recaudo será el mediador de la Máscara junto con el trompeta que marca los cambios en las diferentes representaciones siguiendo la señal del Duque.

Presentación de los combatientes: Descripción de ropajes, invenciones y motes

La presentación de combatientes se configura del mismo modo en todos los casos: el Paje presenta el nombre y proporciona la descripción

¹¹ Este motivo en la base de datos se puede consultar en el siguiente enlace: < <https://memoram.mappingchivalry.dlcs.univr.it/motivo/1003/ruidos-gritos-y-sonidos-para-anunciar-una-aventura> > (cons. 18/12/2024).

de ropajes, invenciones y los mote que porta cada uno. En algunas ocasiones, ofrece información contextual sobre el personaje histórico, a modo de contextualización para los cortesanos asistentes. El orden de aparición del bando de los troyanos es la siguiente: rey Príamo, Héctor, Paris, Troilo y Eneas. La disposición de los griegos se ordena a partir del rey Agamenón, el rey Menelao, Aquiles, Ajax y el rey Diomedes.

La riqueza de las vestimentas se iguala al ingenio literario de Milán con el uso de estos elementos decorativos con un elevado valor simbólico. Es necesario detenerse a apreciar la vestimenta de cada uno de los combatientes y ver cómo se adecuan a la historia clásica que todos conocemos. La siguiente tabla sintetiza la vestimenta de cada uno de los combatientes y, en el caso de los troyanos, añadimos la comparación de su vestimenta en la *Montería de damas y caballeros de Troya*, secuencia de la Cuarta Jornada de *El cortesano* en que se presentan estos caballeros junto con sus damas (Tabla 1).

Personaje	Vestimenta	Invencción	Mote	Vestimenta Montería (4ª Jornada)
rey Príamo	Armadura dorada	Juego de ajedrez de diamantes y rubíes	Yo di el xaque y Fortuna me dio el mate	Motivo floral: laurel
Héctor	Armadura verde	Yedra con esmeraldas	Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá	Vestimenta color verde y dorada
Paris	Armadura	Retrato de Helena	Retrato de la hermosura y desventura	Vestimenta color rubí e invención con hachas ardiendo
Trohilo	Armadura verde	Manos hechas en oro de martillo	Poco valen muchas manos contra casos inhumanos	Vestimenta carmesí broslada de leones
Eneas	Armadura	Medallones de emperadores romanos	Al que guía la ventura en peligros asegura	Vestido de tornasol con «Y» griegas
rey Agamenón	Armadura de color sangre y fuego		Do no es bien que valga ruego, a sangre y fuego	
rey Menelao	Armadura	Corazones abrasados en brasas de fuego esmalte de ruchieler	Coraçones abrasados arden hasta ser vengados	
Aquiles	Armadura fabricada por el dios Vulcano		Las mejores que se hallaran si a Policena acompañaran	
Ajaz	Armadura	Bívoras	Bívora es mal parecer: lo que muere al engendrar, mata al nascer	
rey Diomedes	Armadura	Ojos cerrados	A ojos cerrados se han de mirar cuydados	

Tabla 1: Personajes y vestimenta de *Montería de damas y caballeros de Troya*

El primer combatiente en presentarse ante los espectadores es el rey Príamo de Troya. Viste armaduras doradas —color asociado a la realeza— con una invención que consiste en un juego de ajedrez de diamantes y rubís —juego vinculado simbólicamente al poder político con dos elementos preciosos como los diamantes y los rubís—. Esta invención es una prueba indiscutible de la figura poderosa de Príamo y lo acompaña el mote «Yo di el xaque y Fortuna me dio el mate». Este pareado toma un significado apropiado para la trágica historia de Troya. Tanto el uso léxico del ajedrez como el tópico de la Fortuna son típicos de la tradición literaria hispánica medieval.

Tras el rey Príamo, aparece su hijo Héctor. Se le caracteriza envuelto de armaduras verdes cubiertas de yedra con esmeraldas. Ese motivo forma parte también de su mote: «Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá». En la literatura caballerescas observamos múltiples casos de caballeros con armas verdes (*Amadís*, *Primaleón*, *Polindo*, *Palmerín de Oliva* y *Lisuarte de Grecia*, entre otros)¹². La simbología del verde en relación con la novela de caballerías varía mucho, pero consideramos que podría tratarse de un signo de inmortalidad para el héroe. Si atendemos al mote que lo acompaña: «Mi yedra no morirá, que en su muerte vivirá», observamos en este pareado un oxímoron «muerte-vivirá», que hace referencia precisamente a la inmortalidad de Héctor por su fama.

Paris, hijo de Príamo y hermano de Héctor, es el siguiente en salir a escena. Primeramente, se describen las conocidas historias de la mitología clásica, el juicio de Paris y el rapto de Helena que desencadenan la Guerra de Troya. No se especifica el color de la armadura, pero sí el retrato de Helena sobre sus armaduras acompañado por el siguiente mote: «Retrato de la hermosura y desventura». Tanto Helena como Paris van a ser distinguidos por la misma cualidad: la hermosura. En el arte pictórico de primera mitad del siglo XVI también hallamos la descripción de Paris vestido con armadura, por ejemplo, *El juicio de Paris* (1528) de Lucas Cranach el Viejo (Figura 1).

¹² Véase el artículo de López-Fanjul (2018) para más detalles sobre ejemplos de caballeros con el color verde y su simbología.



Figura 1: *El juicio de Paris* (1528), Lucas Cranach el Viejo, pintura al óleo, Kunstmuseum, Basilea.

La siguiente presentación está protagonizada por Troilo, hermano de Héctor y Paris. Porta las armaduras verdes al igual que Héctor. La decoración que acompaña a sus armaduras son unas manos hechas en oro de martillo y las acompañan el siguiente mote: «Poco valen muchas manos, contra casos inhumanos». Referencia en su invención y mote la crueldad de la guerra de Troya y la incapacidad de vencer pese a poseer muchas «manos», es decir, muchos troyanos como los que dirigió para proteger su ciudad.

La última figura troyana es Eneas. Se muestra en escena con armaduras repletas de medallas de emperadores romanos que representan la herencia que perpetuó este héroe troyano en la civilización romana fundada por él mismo siguiendo la mitología clásica. El mote que porta esta vestimenta es el siguiente: «Al que guía la ventura en peligros asegura». Su invención y mote expone a los espectadores un atisbo de esperanza en que perdura en el linaje troyano pese a la destrucción de la ciudad.

Finalizadas las presentaciones troyanas, prosigue la entrada de los combatientes griegos. En primer lugar, se muestra en escena el rey Agamenón con armaduras descritas como «color fuego y sangre», un color cercano al bermellón. El mote que acompaña hace referencia al color de las armaduras: «do no es bien que valga ruego, a sangre y fuego». Dentro de este pareado, se emplea una locución verbal «a sangre y fuego» que explicita la crueldad con que los griegos van a enfrentarse a la batalla. Agamenón está dispuesto a vengar a su hermano, Menelao, por el rapto de Helena, hecho por el que los troyanos no pueden rogar clemencia.

El siguiente en mostrarse en escena es el rey Menelao. Milán ofrece un contexto histórico aludiendo al rapto de Helena y al de Hesione por parte de Heracles griego a los troyanos. No se menciona el color de las armaduras, pero sí de las invenciones que son unos corazones abrasados en «brasas de fuego de esmalte de ruchicler»¹³, y el mote que lo acompaña: «Corazones abrasados, arden hasta ser vengados». El simbolismo de esta invención quizá sea el más evidente: el corazón dolido del rey Agamenón

¹³ La definición en el DLE es la siguiente: «Dicho de un color: Rosa claro y suave, semejante al de la aurora».

está «abrasado» por el rapto de Helena y se desencadena el deseo de venganza contra los troyanos.

En el caso de Aquiles, héroe griego por excelencia, se describe historiográficamente lo que se conoce de él y se alude únicamente a la procedencia de su armadura, fabricada por el dios Vulcano, algo lógico debido a su condición de semidiós. El mote que lo acompaña es el siguiente: «Las mejores que se hallaran si a Policena acompañaran». En un episodio de la Tercera Jornada de *El cortesano*, la *Aventura del Monte Ida*, este héroe troyano es precisamente quien protege la fuente de Polixena¹⁴. La historia entre Polixena, hija del rey Príamo, y Aquiles posee distintas versiones en los poemas del ciclo troyano.

Ajax Telamón es el cuarto de los combatientes. No se describe el color de la armadura, pero se especifica la invención de víboras y acompañada con el siguiente mote: «Bívora es mal parecer: lo que muere al engendrar, mata al nacer». El simbolismo de la víbora puede referenciar a la parte historiográfica que antecede la caracterización física. Ajax es hijo de Hesione, la hermana del rey Príamo, que sería raptada por Heracles en Troya. Por tanto, las víboras significan la traición a su propio pueblo. Se le atribuye una fuerza poderosa como ya lo señala Homero en su *Iliada* y se hace referencia a la conocida lucha que entabló con su primo hermano, Héctor. En el mote empleado observamos varios oxímoros: «muere-engendrar» y «mata-nacer».

El último en mostrarse en escena es el rey Diomedes, hijo de Tideo, descrito como uno de los mejores héroes tras la muerte de Aquiles y Ajax Telamón. No se especifica el color de sus armaduras, pero sí se detalla la decoración con ojos cerrados y el mote que lo acompaña es el siguiente: «A ojos cerrados se han de mirar cuidados».

Es notable la diferencia de la presentación entre troyanos y griegos. Existe una mayor descripción de la vestimenta y las armaduras en el caso de los troyanos, mientras que en el de los griegos se emplean mayores recursos historiográficos para dar a conocer la figura del personaje que ha aparecido en escena. Todos los motivos que acompañan en las divisas e invenciones están simbólicamente relacionados con el personaje dentro de

¹⁴ Para más información sobre este episodio Castaño (2022).

la historia troyana. Asimismo, hemos observado como la descripción de los héroes troyanos corresponde con la que los lectores podían aprender de la *Crónica troyana* (1490) de Juan de Burgos¹⁵, por ejemplo, se compara a Troilo con Héctor o se destaca la hermosura de Paris, al igual que en la obra de Milán. De este modo, comprobamos como nuestro autor da muestra de su conocimiento de la tradición literaria, no solo en el uso de tópicos y temas de la lírica cancioneril, sino también de la crónica historiográfica en materia troyana.

Combates individuales: Representación de cinco combates entre troyanos y griegos

La siguiente parte de la *Máscara* consiste en la acción de combates individuales pautadas por la señal del Duque al trompeta en el que pide el cese. Estos se representan en un palenque en el siguiente orden: rey Príamo – rey Agamenón, Héctor – Aquiles, Paris – rey Menelao, Troilo – Ajax Telamón y Eneas – Diomedes. El orden difiere un poco al que había descrito el Paje en la Quinta Jornada (Troilo – Diomedes, Eneas – Ajax) En cada una de ellas, se especifican las distintas etapas del combate –primero la utilización de picas, y posteriormente las espadas– y la consecuencia del combate en el público, en alguna ocasión, con reacción verbal de los espectadores de esta *Máscara*.

Folla: Representación simultánea de todos los combates anteriores

El Duque da señal para pasar al siguiente pasaje que es la «folla», una suerte de combates simultáneos ofrecidos en un breve tiempo, pero en el que el autor, Luis Milán, aprovecha para deleitarse en diversas hipérbolas y personificaciones: «temblando estaban las hojas de los árboles» o «el grande ayre que levantaron de combatir, la mayor parte de las lumbres mataron». Asimismo, se detalla la reacción de los asistentes: «Las damas se

¹⁵ Hemos señalado una entre las diversas obras que se recogen en la materia troyana. Para la historia de Troya en época medieval peninsular véase Pla Colomer y Vicente Llavata (2020).

pusieron detrás de sus cavalleros. El Real pensaron que cayera del terremoto que sintieron» (2024, 722)¹⁶.

Recitación de romances

Sin haber escuchado el cese del combate, entran a escena Apolo con su cítara y la ninfa Siringa, representados por dos músicos, encantan a los combatientes y cesan su combate. El Paje presenta a estos dos personajes, concretamente, con una exposición teórica sobre la figura de Apolo, curiosamente caracterizado como «sabio de Grecia» y se añade información astronómica como el planeta que lleva su nombre. Esto supone un claro gesto hacia el Duque por su amor al conocimiento del mundo clásico, incluido el saber astronómico. Asimismo, igual de importante es la aparición del personaje de Siringa, probablemente conocida a partir de la *Genealogía de los dioses* de Giovanni Boccaccio, del cual el Duque de Calabria conservaba un volumen en su rica biblioteca o de las *Metamorfosis* de Ovidio. Posteriormente a la presentación de estos personajes enmascarados por cantores del Duque, recitan los diez romances, cada uno de ellos dedicados a uno de los protagonistas de la *Máscara*.

No se especifica al final de la representación quién es el verdadero creador de la *Máscara*; aunque en *El cortesano* es el Paje quien actúa como verdadero mediador, consideramos que las ricas descripciones de invenciones y los romances son obra indiscutible de Luis Milán y que fueron ideadas anteriormente para su posterior inclusión en la obra de *El cortesano*.

La historia troyana abarca un gran espacio temático en la obra milana con diversos episodios: la *Aventura del Monte Ida* de la Tercera Jornada, la *Montería* de la Cuarta Jornada y la *Fiesta de Mayo* en la Sexta Jornada. Es el principal motivo argumental de este episodio e indudablemente la Historia de Troya forma parte de los temas favoritos de la corte virreinal valenciana, en especial, del Duque de Calabria, que podría identificar la historia del Rey Príamo y la destrucción de la ciudad con el papel de su padre, el rey Federico y la ciudad de Nápoles ocupada, lugar de donde fue desterrado por órdenes de Fernando el Católico.

¹⁶ Seguimos aquí la acepción de «folla» que emplea el DLE: «Lance del torneo en que batallaban dos cuadrillas desordenadamente».

2.2. *Tópicos y motivos de la ficción caballerescas en la Máscara a través del estudio del combate*

El plano del combate es una de las secuencias del torneo que mayores similitudes comparte con la *Máscara*. Martín Romero, quien ha profundizado en el estudio del combate singular, defiende que es una parte literaria importante dentro de la ficción caballerescas, en palabras del autor:

El combate se convierte así en un momento en el que el autor ensaya sus dotes literarias. Cada texto revela un juego de tensiones con la tradición de la que deriva, juego de tensiones apoyado en la presencia, ausencia o transformación de determinados tópicos; conocer estos tópicos se convierte en tarea necesaria para determinar la originalidad de un texto (2006, 294).

En esta investigación pretendemos comprobar si los tópicos y motivos que se emplean en los combates de la ficción caballerescas se incluyen también en el caso de la *Máscara*. A nivel estructural, Martín Romero parte de la división del combate individual establecida por Martín de Riquer en cuatro pasos:

- 1.º, los caballeros se acometen a caballo con las lanzas y las quiebran;
- 2.º debido a esta acometida los dos adversarios se desarzonan mutuamente y caen ambos del caballo al suelo;
- 3.º, los dos echan mano a la espada y así siguen la pelea, y
- 4.º, uno de ellos se impone sobre su adversario (2006, 295).

La *Montería* adapta estas reglas al contexto en el que se enmarca, combates individuales a pie dentro de una representación guiada por el cese a petición de una autoridad, en este caso, el Duque. Así pues, en los cinco combates se observa la utilización de lanzas y espadas, dos de las armas frecuentemente vinculadas al retrato del caballero renacentista. Asimismo, en el campo literario, este tipo de representaciones siguen una serie de tópicos o lugares comunes recurrentes respecto al combate individual que Martín Romero sintetiza en la siguiente lista:

1. Los caballeros cabalgan a toda prisa, de forma que la tierra parece temblar.
2. Las lanzas se quiebran, se hacen astillas o vuelan.
3. Tras el primer encuentro de lanzas y si se mantienen sobre sus cabalgaduras, dan la vuelta a los caballos con ligereza.
4. Tras haber perdido las lanzas, «aquí comienzan una hermosa batalla».
5. Las armas resultan destrozadas, y sus piezas terminan sembradas por el suelo, (los escudos, rajados o falsados; los yelmos, abollados; las lorigas, desmalladas).
6. Los golpes hacen que los guerreros bajen las cabezas hasta los pechos o se inclinen sobre el arzón trasero.
7. El ruido resulta atronador.
8. Salen centellas de los yelmos a causa de los golpes.
9. La batalla se prolonga durante largo rato.
10. No se percibe mejoría ni cansancio entre los contendientes.
11. Tras un descanso, comienzan de nuevo con igual o mayor vigor (aprovechándose más de fuerza que de destreza).
12. Los testigos están admirados (e incluso asustados) de la crueldad de la lucha.
13. Los guerreros admiten la dureza del contrario e incluso se dicen que nunca han combatido contra otro igual.
14. Crece la ira de cada guerrero al ver que el contrario le dura tanto tiempo (2006, 311).

Teniendo en cuenta estos tópicos, vamos a analizar combate por combate para comprobar la presencia o ausencia de estos en la construcción literaria de este episodio. Hemos decidido emplear esta taxonomía porque nuestro interés reside en la correspondencia textual en cuanto a los tópicos o lugares comunes. De igual modo, hemos consultado los estudios de Bueno Serrano sobre los motivos caballerescos (2007, 2011) y las publicaciones vinculadas a la base de datos de motivos caballerescos MeMoRam de Giulia Tomasi (2020, 2022). Consecuentemente, vamos a incluir también todos los motivos que observemos de esta base de datos de consulta abierta. A continuación, expondremos los ejemplos señalando los tópicos que se ven en cada uno de los combates, ya sean de la lista ofrecida o de la base de datos.

El ejemplo que hallamos en primer lugar es el de los reyes Príamo y Agamenón:

El rey Príamo troyano, y el rey Agamenón griego. Y en hauer rompido sus picas, pusiero[n] mano a las espadas, q[ue] gra[n] espanto ponían los golpes que se dauan. Y el Duque mandó señalar al trompeta, porque las damas hauían perdido la color de sus caras de la ferocidad dellos, y cessaron de combatir (2024, 722).

Los tópicos o motivos caballerescos observados son: las picas rotas –quebradas– (2) y la reacción de los testigos, en este caso las damas –habían perdido la color de sus caras– (12). Asimismo, se observa también el siguiente motivo caballeresco: «encuentro de lanzas».

El siguiente combate está protagonizado por dos héroes, Héctor y Aquiles:

Luego tras estos vino al palenque el inuincible Héctor troyano, con muy gra[n] braueza, contra el ferocissimo «Achilles» griego. Y diéronse tan grandes encue[n]tros de picas que la tierra que pisaua[n] temblaua. Y poniendo mano a sus espadas, salían tan grandes centellas de fuego de los espa[n]tosos golpes q[ue] se dauan, que las damas de temor de ser abrasadas señalaron al Duque (2024, 722).

Encontramos los siguientes tópicos o motivos: el ruido atronador que causaba el temblor de la tierra (7), la presencia de centellas de fuego (8) y la reacción de las damas –temor de ser abrasadas–(12). También se encuentra el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas».

El tercer combate enfrenta a Paris y el rey Menelao:

Vino como vn brauissimo toro, agalochado al pale[n]que, el rey Menalao griego, marido de Helena, contra el muy fuerte Paris troyano, que lo esperó con más ferocidad que yra,por tenerle su muger, «qu’el agraiador deue ser defendedor». Rompió Menalao las tres picas, que bie[n] mostró estar picado, y daua tan fuertes golpes q[ue] Paris se desapiadó. Y viniendo a las espadas hiziero[n] tales cosas, q[ue] si el vno mostró ser hermano de Héctor, el otro peleó como «Achilles». Pues la mayor parte de las lu[m]bres se mataron del ayre q[ue] mouían los grandes golpes q[ue] se dauan (2024, 722).

Los tópicos o motivos que se presentan en el tercer ejemplo son la rotura de picas (2), la referencia a los grandes golpes (7) y el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas». Además, en este combate encontramos otros recursos literarios como la hipérbole: «la mayor parte de las lumbres

se mataron el ayre que movían los grandes golpes», los juegos de palabras «picas-picado» o «agraviador-defendedor» y la antonomasia vossiana: «mostrar ser Hermano de Héctor, pelear como Aquiles» para referirse a la magnanimidad de los dos combatientes.

Pasando al cuarto ejemplo, el combate entre Troilo y Ajax Telamón:

Viniero[n] dos tan furiosos al palenq[ue], q[ue] bie[n] mostró la ho[n]rra no tener respeto a pare[n]tezco, y era[n] «Troyllo» troyano y «Ajaz Thelamón» griego. Diéronse tan grandes golpes de picas q[ue] Gilot, de gran miedo, se echó a los pies del Duque y dixo:

—Señor, llançaui diables de vostra casa, q[ue] açò no són hòmens!

Y el canónigo Ster se puso en las espaldas de la señora dona Hierónyma, y díxole:

—Señora, «no's troba el cor, sinó aon lo té l'amor».

Y viniendo a las espadas, tan grandes fueron los golpes q[ue] se die [ev-r-/a r/] -ron q[ue] Héctor dixo: 'No pelean como primos, aunq[ue] son primos hermanos'. Y el tro[m]petaseñaló y dexaron de combatir (2024, 722).

Los tópicos o motivos caballerescos que advertimos en este combate son la reacción de los asistentes –miedo– (12) y los grandes golpes (7). Cabe señalar la intervención cómico burlesca de Gilot y el Canónigo Ster en el que expresan el miedo que les produce ver el combate. Otro aspecto interesante es la referencia al parentesco entre los dos combatientes en una suerte de paréntesis explicativo.

Por último, el combate entre Eneas y Diomedes:

Los postreros fueron Eneas troyano y Diomedes griego, q[ue] del golpe de la primera pica dio con la rodilla en el suelo; y a la segunda q[ue] rompieron Eneas perdió vn passo de tierra; y a la tercera pensaron caer. Pusiero[n] mano a las espadas y los golpes fueron tales q[ue] de temblar todo aquello algunas gorras q[ue] damas traían en las cabeças cayeron (2024, 722).

Los tópicos o motivos encontrados en este combate son las picas quebradas (2), los fuertes golpes (7), la alusión a los espectadores (12) y el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas». Es interesante hallar otros recursos literarios como la hipérbole para acentuar la fuerza como «pensaron caer» [del palenque].

Respecto a los tópicos o motivos empleados en los distintos combates, el tópico empleado en los cinco combates es el de las lanzas quebradas (2). La pica se define por el DLE: «Especie de lanza larga, compuesta de una asta con hierro pequeño y agudo en el extremo superior, que usaban los soldados de infantería». Así pues, ya sea nombrada lanza o pica, este tópico –las lanzas quebradas, se hacen astillas o vuelan–, está presente en una diversidad de libros de caballerías como *Amadís de Gaula* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *La Trapesonda* (1512), *Lisuarte de Grecia* (1514), *Clarián* (1522), *Félix Magno* (1531), *Félicxmarté* (1533), *Cirolingio* (1545), *La tercera parte del Florisel de Niquea* (1546), *Belianís de Grecia* (1547), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), *Leandro el Bel* (1560) y *Olivante* (1564).

Vinculado a este tópico está el motivo caballeresco del «encuentro de lanzas» recogido en MeMoRam. En esta base de datos se ha incluido el motivo en 23 obras de ficción caballeresca. Entre ellas, hemos observado algunas que siguen una estructura formal similar para expresar el tópico:

Y quebrando las lanças pusieron mano a sus espadas (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 3).

Quebradas las lanças pusieron mano por sus espadas y començaronse a herir con mucha crueza (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 22).

Y quebradas las lanças pusieron mano a sus espadas (*Lindamor de Escocia*, I, cap. 29).

E viniéronse a encontrar tan poderosamente que las lanças fueron quebradas e los escudos falsados e cada uno hovo una llaga. E como esto fizieron, pusieron mano a las espadas e començaronse a ferir muy sin piedad (*Palmerín de Oliva*, I, cap. 61).

Los demás cavalleros hizieron sus encuentros cada uno en el que más le plugo, pero no hizieron más de quebrar sus lanças. Luego se juntaron y pusieron mano a las espadas (*Cirolingio de Tracia*, I, cap. 34).

Lindamor de Escocia (1534), *Palmerín de Oliva* (1511) y *Cirolingio de Tracia* (1545) son tres de las obras que hemos incluido en estos ejemplos, y coincide que todos fueron publicados en la primera mitad del siglo XVI, época de redacción de *El cortesano*.

El siguiente tópico recurrente es la reacción de los testigos ante la escena (12) En este caso son las damas las que protagonizan ese rol dentro de la escena, salvo en el cuarto combate que intervienen los bufones. Esto entronca con otro conocido tópico, el de la *teikēhoscopia*, utilizado desde la Antigüedad, como se puede leer en la *Iliada* de Homero y asimismo, en los libros de caballerías. En palabras de Federica Zoppi:

La mirada del lector/oyente se traslada del centro de la acción a su periferia para observar cómo la guerra afecta al contexto social y familiar. El torneo y la justa caballeresca adquieren en las celebraciones festivas cortesanas de la época un valor espectacular que queda bien reconocible en los libros de caballerías; las mujeres forman parte de esta audiencia, espectadoras ante las cuales el caballero exhibe sus capacidades en el combate (2022, 214-215).

Así pues, Luis Milán emplea el mismo recurso, las mujeres reaccionan desde esa posición al acontecimiento que están observando. Su reacción en los combates siempre va a ser de miedo y espanto ante el espectáculo que viven ante sus ojos. Este tópico se muestra en otras novelas de caballerías como *Tristán* (1501), *Amadís* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *Clarián* (1522), *Polindo* (1526), *Félix Magno* (1531), *Cirolingio* (1545), *Belianís de Grecia* (1547), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) y *Leandro el Bel* (1560).

Siguiendo con otro de los tópicos frecuentes, este se entronca con el miedo producido a los espectadores y es el del sonido atronador que produce la lucha (7). Ese tópico se detalla también en *Sergas de Esplandián* (1510), *Clarián* (1522) y *Cirolingio* (1545) como un ruido de una batalla mayor, y en otros libros de caballerías como *Tristán* (1501), *Amadís de Gaula* (1508), *Palmerín* (1511), *Primaleón* (1512), *Polindo* (1512), *Lisuarte de Grecia* (1514), *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) y *Belianís de Grecia* (1547). Ofrecemos algunos ejemplos del uso en estas obras:

A esta sazón se juntaron las batallas con tan grande estruendo que toda la tierra hizieron temer, que todo el mundo parecía ser junto en aquel encuentro, e assí era, por cierto, la verdad (*Lisuarte de Grecia*, I, cap. 48).

Lidamor passó por él encima de aquel su poderoso cavallo Gamedor sin aver ningún contraste; passó por él con tanta furia y estruendo que no parecía sino un muy fuerte trueno (*Lidamor de Escocia*, I, cap. 36).

El estruendo que del golpear resonava era tal que muy lueño de allá se podía oír. Tan grandes eran las priessas que muy poco vagar se davan los unos a los otros (*Clarián de Landanís*, I, cap. 9).

Una variante del sonido atronador es la consecuencia de los fuertes golpes: la caída con la rodilla al suelo. En la *Máscara* sucede en el último de los combates. En el CORDE hemos localizado algunos libros de caballerías que incluyen esta variante como el *Amadís de Gaula* (*libros primero y segundo*), *Primaleón*, *Polindo*, *Palmerín de Olivia*, *Lisuarte de Grecia*, *Espejo de Príncipes y caballeros* (*primero y segundo libro*) y *el Belianís de Grecia*.

Por último, el tópico de las centellas que en el combate de la *Máscara* se describen como «centellas de fuego». La caracterización de las centellas se ofrece en otras novelas de caballería como ilustran estos ejemplos:

E danse tan fuertes golpes que bivas centellas de fuego hazían saltar de las armas. (*Polindo*, I, cap. 30)

El palestino se adelantó a herir al fuerte guerrero con la espada en la mano sobre el azerado y fuerte yelmo, con tanta furia que un grande escuadrón de centellas dél le hizo saltar (*Espejo de príncipes*, II, cap. 19)¹⁷.

Todos estos tópicos literarios tuvieron gran influencia dentro de la novela de caballerías y demuestran que los autores renacentistas no solo se inspiraron en ellos, sino que los aplicaron con estructuras sintácticas y léxicas similares. Este episodio de *El cortesano* es una muestra más de la gran influencia literaria que ejerce la ficción caballeresca en la obra de Milán. El gusto por la novela de caballerías sigue vigente en la corte valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Siguiendo a Colella, este episodio de la *Máscara* «tiene una fuerte intencionalidad política y propagandística, ya que pone de manifiesto evidentes paralelismos entre los personajes más importantes de la épica antigua y la rama aragonesa de Nápoles» (2019,

¹⁷ Y en otros como *Tristán* (1501), *Amadís de Gaula* (1508), *Sergas de Esplandián* (1510), *Primaleón* (1512), *Clarián* (1522), *Belianís de Grecia* (1547) y *Leandro el Bel* (1560).

306). Introducir personajes clásicos en las obras caballerescas concedía de una sensación de eternidad para la obra como afirma Lilia E. F. de Orduna (1989) en su estudio del *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández. De modo que, de interpretarse políticamente, el Duque de Calabria consideraba estas representaciones como un oasis nostálgico de aquel reino perdido de Nápoles. En conclusión, el episodio de la *Máscara* en *El cortesano* (1561) de Luis Milán es un ejemplo que prueba la importancia de la ficción caballerescas para la construcción artística y literaria del Renacimiento.

§

Bibliografía citada

- Almela y Vives, Francesc, *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània, 1958.
- Beltrán, Rafael, «La discòrdia entre ferrers i teixidors al *Tirant lo Blanc*: entrades reials, imaginari carnavalesc i motius folklòrics», *Tirant* 23 (2020), pp. 1-56.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1998.
- , «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el Amadís de Gaula y en el Esferamundi de Grecia», *Librosdelacorte.es*, 22, (2021), pp. 209-234.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y Estudio de Motivos en los Libros de Caballerías Castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, Filología Española (Literaturas Española e Hispánica), 2007.
- , «El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 171-194.
- Bouza Álvarez, Fernando Jesús, «Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesano», *Manuscripts*, 13, (1995), pp. 185-203.
- Burke, Peter, *Los avatares de «El cortesano»*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Castaño Santos, Soledad, «Literatura cortesana y ficción caballeresca: la “Aventura del monte Ida” en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Historias fingidas*, 10, (2022), pp. 189-214.
- , *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano (1561) de Luis Milán: crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral*, tesis doctoral, Universitat de València, 2023.
- Colella, Alfonso, «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5 (2015), pp. 229-252.
- , *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019.
- Demattè, Claudia y Tomasi, Giulia, MeMoRam: base de datos de motivos caballerescos. Acceso abierto en <https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it> (cons. 18/12/2024).

- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Expilly, Jean Joseph, *Della Casa Milano Libri Quattro. Dedicati et consecrati dall'Abbate Expilly A.S.A. Giacomo IV Francesco di Paula Milano Franco Gioeni d'Aragona*, París, Giuseppe Barbou, 1753.
- 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.
- García Sánchez, M.^a Dolores, *Estudio y edición de «El cortesano» de Luis Milán*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Haro Cortés, Marta, «El “Claribalte” en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. José Manuel Cacho Bleuca, 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 Bleuca*, 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.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, «Los colores en la heráldica de los libros de caballerías», *Janus*, 7 (2018), pp.19-54.
- Lucía Megías, José Manuel «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y origen de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.
- 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.
- , *Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

- Marqués de Cruïlles, *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, ed. Ernest Belenguer, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009.
- Martín Romero, José Julio, «Aquellos furibundos y terribles golpes»: la expresión del combate singular en los textos caballerescos», *Revista de Filología Española*, 86(2), 2006, pp. 293-314.
- 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.
- , *El cortesano*, edición literaria de Soledad Castaño Santos, Valencia, *Lemir*, 28 (2024), pp. 586-843.
- 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.
- , «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992, pp. 47- 64.
- 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.
- 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.
- Río Nogueras, 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 Filología*, 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 Montserrat, 1997.
- Tomasi, Giulia, «Las humanidades digitales y la base de datos MeMoRam: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8, 2020, pp. 129-156.
- , «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias fingidas*, 10, 2022, pp. 271-288.
- 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.
- Zoppi, Federica, «Motivos de risa femenina en los Palmerines italianos (I): humorismo sobre el servicio amoroso caballeresco», *Revista de Literatura Medieval*, XXXIV (2022), pp. 209-227.