

A CUATRO SIGLOS DE LA PUBLICACION DE “EL CORTESANO” DE LUIS MILAN

En 1561 se publica en Valencia, por Joan de Arcos, una obra de don Luis Milán titulada *El Cortesano*. Milán había publicado ya un *Libro de motes de damas y caballeros intitulado El juego de mandar* (1), dirigido a las damas de la Corte (Valencia, 1535), en cuyo prólogo se llama a sí mismo “el más dichoso servidor de damas”. Es éste un extraño librito; en una breve noticia inicial explica el autor en qué consiste el juego: una dama ordena algo a un caballero; si éste no obedece se le condenará a pagar una prenda. Siguen luego una sarta de parejas de motes: en el primero la dama manifiesta su voluntad al caballero, y éste contesta en el segundo aceptando la prueba o eludiéndola graciosamente.

Ej.:

Dama. Por las rayas de mi mano
divinad, si sois muy diestro
qué tiempo de vida muestro.

Caballero. No tenéis más de vivir
del que vos me daréis vida,
pues es cosa conocida
que quien mata ha de morir.

(1) Editado juntamente con *El Cortesano*, Madrid, Aribau, 1874. Colec. Libros raros o curiosos, tomo 7, p. 473-502.

Dama. Id delante una dama
con mesura
y decide la ventura

Caballero. Yo le diré la ventura
que bien la sé por su mano,
pues me convirtió en gitano
lo cruel de su hermosura.

Como se ve, todo es intrascendente. Advertimos, sin embargo, algo que en su obra posterior va a tener notable desarrollo: su interés por el dicho breve y agudo y su tendencia irrefrenable a la utilización de la rima, que en *El Cortesano* se ha de manifestar en la intercalación abundante de poesía y en el uso de la similitudencia (2).

Veintiséis años después, en 1561, publica Milán *El Cortesano* en cuyas páginas se consignan escenas, diálogos y hechos de la corte de Fernando de Calabria, duque de Aragón, y de su esposa Germana de Foix, muerta en octubre de 1538. La acción es, pues, contemporánea y aun anterior a la publicación de la obra homónima de Castiglione en español (traducción de Boscán, 1534) y separada por menos de dos lustros de la aparición en Venecia del original (1528). El autor dirige su obra "a la Católica Real Magestad del invictísimo don Felipe, por la gracia de Dios Rey de España", que había subido al trono en 1556. En un breve prólogo anota: "Representa la corte del real duque de Calabria y la reina Germa-

(2) Podrían citarse muchísimos ejemplos de este uso, pero baste uno: — Duque: Gilot, a ti te lo pegó, que a mí poco me tocó, que por divertir locos se pueden sufrir, qu'es muy grande enfermedad estar siempre en gravedad; si no, dígalo Molina cuando muele su harina; a donaire y razones mostrando por los mesones las medallas que ha llevado; y en habelles acabado de preicar, él se convida a cenar con el más embaucado, y queda bien aposentado de mesa y cama, en cada lugar o villa, hasta llegar a Castilla. Y es muy gran sabiduría la buena truhanería; pues mejora al decidor, y da placer al señor, si no queda por refrán que el señor es el truhán y el truhán es el señor (*El Cortesano*, ed. cit., p. 415). Se explica la incoherencia del trozo por ir estas palabras dirigidas a Gilot, bufón de la corte.

na, con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo...” Destaquemos este *de aquel tiempo*. El colofón dice: “Fue impresa la presente obra en la insigne ciudad de Valencia en casa de Joan de Arcos, *corregida a voluntad y contentamiento del autor*”. Por otra parte, los personajes son reales y muchos habían muerto con notable antelación a 1561 (Juan Fernández de Heredia, por ejemplo, en 1549). La lectura de estas páginas tan frescas y espontáneas en la narración de los coloquios y tan brillantes y coloridas en la descripción de cacerías y fiestas, de trajes e invenciones, letras y motes, nos induce a suponer que Milán la ha escrito contemporáneamente a los hechos narrados, y que en 1561 fue simplemente *corregida a voluntad y contentamiento del autor*. Decidido a su publicación, la habría dedicado al rey de España, “caballero bien armado cortesano” y le habría antepuesto el prólogo. Así, pues, los diálogos de *El Cortesano* pertenecerían a la primera mitad del siglo XVI y habrían sido escritos alrededor de 1535 (3).

En la época de la publicación de *El Cortesano*, Milán goza en Valencia de indudable renombre como músico y poeta. Gil Polo, en el *Canto de Turia* incluido en el Libro 3º de la *Diana enumerada* (Valencia, 1564), le dedica la octava 27:

A don Luis Milán recelo y temo
que no podré alabar como deseo
que en música estará en tan alto extremo
que el mundo le dirá segundo Orpheo;
tendrá estado famoso y tan supremo
en la heroycas rimas, que no creo
que han de poder nombrársele delante
Cino Pistoya y Guido Cavalcante (4).

(3) MENÉNDEZ PIDAL, en *El lenguaje del siglo XVI* (incluido en *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947. Ver p. 65-67), al referirse a la prosa de Fray Antonio de Guevara (1480-1545) compara su similitud con la de Milán, rasgo muy de época que apunta a una evidente coetaneidad.

(4) p. 158. Cito por la edición de SANCHEA, Madrid, 1802, que reproduce la de don FRANCISCO CERDÁ y RICO de 1778. Para datos so-

Haciendo a un lado la hiperbólica exageración, común a todos estos repertorios, lo cierto es que la fama de Milán como poeta corre pareja con la de músico. También Juan de Timoneda lo nombra en su *Romance metaphórico* incluido en la *Rosa de amores*:

esse don Luis de Milán
a la música cercano ⁽⁵⁾.

Su contemporáneo Juan Fernández de Heredia, de papel destacado en *El Cortesano*, le dedica unos versos venenosos:

Si la vihuela olvidays
y trobays y componeys,
tomays lo que no sabeys
y lo que sabeys dexays...
.....

pues si sabeys el tañer
mejor que nadi acertalle,
tañed sí quereys que calle ⁽⁶⁾.

Aunque se discutieran sus méritos poéticos, todos le acordaban los musicales. Él mismo, en la portada de su *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia, 1535), después de reconocer la primacía de Orfeo en el arte de la vihuela, agrega: "Si él fue primero, no fue sin segundo". Pero no por esto concede la razón a quien le ataca como poeta, pues con cierta jactancia y aludiendo a sí mismo, pone en boca de una dama las siguientes palabras: "...pues

bre don Luis Milán ver las notas de Cerdá y Rico al *Canto de Turia* incluidas en dicha edición.

(5) B. A. E., t. 16, nº 1399, p. 434, versos 39 y 40.

(6) Citado por TREND, J. B.: *Luis Milán and the vihuelistas*, Oxford, University Press, 1925, p. 15-16. Las obras de Fernández de Heredia, muerto en 1549, fueron publicadas en Valencia en 1562 por XIMÉN PÉREZ DE LLORIS.

oyéndole hablar hace olvidar su tañer, y tañendo se olvida su hablar” (7).

Esta doble actividad artística de Milán concede un interés muy especial a las pequeñas obras líricas (romances, sonetos, glosas, villancicos, coplas, etc.) incluidas en *El Cortesano* y que pertenecen, ya a los Cancioneros, ya a Juan Fernández de Heredia, Francisco Feñollet, Diego Ladrón, al mismo Milán y a otros poetas locales; un estudio de estas piezas en relación con la evolución de la música española del siglo XVI, basado en el conocimiento de la obra de los vihuelistas de esa centuria y de los cancioneros musicales y poéticos, sería de gran utilidad.

Se dice y se repite que *El Cortesano* de Milán es una imitación de la obra de Castiglione. Nicolás Antonio afirma que “ad exemplum sed potius ad emulationem Balthazaris comiti Castellionaei... scripsit” (8). Menéndez y Pelayo, en la *Antología de poetas líricos*, lo califica de “libro análogo” al de Castiglione (9). Rafael Ferreres sostiene que “está hecho imitando el de Castiglione” aunque admite que “muy centrado en Valencia” (10). Daniel Devoto, en *La música vocal de los vihuelistas españoles* escribe: “imitación del homónimo de Baltazar Castiglione” (11). Arturo Farinelli llama a Milán “imitatore valenziano del Castiglione” (12). Y Margherita Morreale, en obra reciente, alude a esta “influencia de la obra homónima de Castiglione” diluida “en entretenimientos alambicados e insulsos” (13). Hay que po-

(7) *El Cortesano*, p. 122.

(8) *Bibliotheca Hispana Nova*, t. II, Matriti, 1788, p. 51.

(9) *Obras completas*, Santander, 1945, v. 10, p. 100.

(10) Notas a la edición de *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo. Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid, 1953, p. 162.

(11) Incluido en *Dos clases públicas de historia de la música*, Mendoza, 1943, p. 56.

(12) *Divagazione emulite. Italia e Spagna*, Torino, 1925, p. 285.

(13) *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Anejo I del Boletín de la Real Academia Española, t. 1, p. 226. Madrid, 1959. Lamento no haber podido consultar el artículo de R. Palmieri: *Di una imitazione spagnola del Cortegiano*. En: *Il Conciliatore*, II, p. 471 y sig., 1915).

nerse de acuerdo sobre el alcance de esta imitación y de esta influencia.

La obra de Castiglione está dividida en cuatros libros, de los cuales el II (ausente en las ediciones populares) es el menos orgánico.

En la epístola de Garcilaso a doña Gerónima Palova de Almogavar presentándole la traducción de Boscán, y que se incluye en la edición de 1534, el poeta advierte que este libro escapa a la ordenación doctrinaria de los otros tres, aunque su crítica se dirige más directamente a los ejemplos mal elegidos o no siempre elegantes ⁽¹⁴⁾

Castiglione, que planea en las alturas conceptuales para formar un perfecto cortesano (Libro I) y una perfecta dama (Libro III), y que expone bellamente la doctrina neoplatónica del amor (Libro IV), en el Libro II pretende darnos un manual práctico de conversación cortesana. Si en el Libro I nos ha hablado de las condiciones ideales del cortesano, en el II se va a referir a su comportamiento en sociedad, y especialmente a la conversación ⁽¹⁵⁾. Intenta dar reglas universales sobre ella y dice: “La primera y más importante es que huya sobre todo el vicio de la afetación” (II, I, 148) ⁽¹⁶⁾. La gran ley de la naturalidad, de la que

⁽¹⁴⁾ “... y es que allí donde se trata de todas las maneras que puede haber de decir donaires y cosas bien dichas a propósito de hacer reír y hablar delgadamente, hay algunas puestas por ejemplo, que parece que no llegan al punto de las otras, ni merecen ser tenidas por muy buenas de un hombre que tan avisadamente trató las otras partes; y de aquí podrían inferir una sospecha de no tan buen juicio ni tanta fuerza del autor como le damos.” (*El Cortesano*, trad. de JUAN BOSCÁN. Ed. de ANTONIO MARÍA FABIÉ, Madrid, 1873, p. 13-14 (Colec. Libros de antaño). Todas las citas de la obra de Castiglione se harán por esta edición, aunque comprendemos que Boscán, reelaborador más que traductor, no siempre interpreta fielmente el espíritu de Castiglione.

⁽¹⁵⁾ “Pero en fin, aun todas estas cualidades no bastarían en nuestro Cortesano para alcanzar una excelente opinión general con señores y caballeros y damas, si no alcanzase juntamente con ello un gentil y gracioso trato en la conversación familiar con todos”. (op. cit., II, cap. I, pág. 162).

⁽¹⁶⁾ El texto italiano es más elocuente: “fuggir quanto più si può, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione”.

Garcilaso, con justicia, consideraba modelo la traducción de Boscán⁽¹⁷⁾, y que constituye el ideal de la lengua española del siglo XVI es, para Castiglione, primordial, no sólo en la conversación, sino en todos los actos del cortesano, porque la naturalidad es el fundamento de la gracia. Huelga insistir sobre la importancia que lo "natural" tiene en toda la concepción renacentista. Cabría preguntarse hasta dónde Castiglione practica lo que predica, y en qué medida su lengua, de tendencia latinizante, es *natural* con el alcance que a este término dan Boscán y Garcilaso.

Pasa a estudiar dos tipos de conservación: del cortesano con el Príncipe (cap. 2) y del cortesano con sus iguales (cap. 3). A partir del capítulo 4 Castiglione se introduce en el intrincado tema de lo cómico verbal. Como se ha señalado reiteradamente, *De Oratore*, de Cicerón, es la fuente inmediata⁽¹⁸⁾. El cortesano debe provocar la risa mediante motes, gracias y buenas burlas. Se analizan en detalle las condiciones que debe reunir un hombre para ser gracioso, y se procura mostrar "el arte que conviene a toda suerte de burlas y donaires para mover risa y dar placer con gentil manera". Esta tendencia hacia lo burlesco y la enorme importancia que en el trato social tenía el "saber burlar", tan características del Renacimiento, nos resultan hoy casi incomprendibles.

Micer Federico toma a su cargo la exposición del tema. Señala dos clases de gracias: la llamada, con término derivado del latín, *urbanidad o festividad* y los *notes o donaires*⁽¹⁹⁾. Se pide al expositor que explique el arte de estas

(17) "Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación..." (op. cit. p. 13).

(18) Ver especialmente Libro II, donde Cicerón se refiere a las dos clases de bromas: la *cavillatio* y la *dicacitas*, a su empleo y utilidad en la elocuencia, al arte de las bromas y a los medios de excitar la risa.

(19) "...la una consiste en el hablar largo y no interrumpido [la festividad o urbanidad]. La otra suerte de donaires es breve, y está solamente en los dichos prestos y agudos..." (Libro II, cap. 4, p. 207-8).

gracias, cuáles convienen al cortesano y en qué momento y manera debe usarlas. En el capítulo 5 se ejemplifica abundantemente y no siempre con buen gusto. Cuentos, chistes, relatos de hechos mitológicos y contemporáneos, anécdotas, casos, sucedidos, todos de carácter festivo, desfilan largamente, no sólo como ejemplos de las definiciones dadas anteriormente, sino como modelos de narración.

Micer Bernardo agrega una tercera especie de gracias: los *recaudos falsos o burlas* ⁽²⁰⁾, que no son sino engaños inofensivos, en los que debe cuidarse, especialmente, la honra de las mujeres.

El análisis de los motes o donaires es lo más elaborado de esta a veces desordenada exposición de Castiglione sobre lo cómico verbal. Los motes son las sentencias breves (“las que están en un dicho solo”) y penetrantes (“y alcanzan una presta agudeza”). El donaire es, pues, “el hablar breve y presto” ⁽²¹⁾. Y los más sutiles son los que se basan en el equívoco, en el juego de palabras, aunque más que risa provoquen el deleite intelectual de vencer sus dificultades ⁽²²⁾. Gracián ha de desarrollar al máximo estas ideas en su *Agudeza y arte de ingenio*.

El capítulo 6 se dedica, especialmente, a analizar otras suertes de dichos graciosos: contraposición de palabras, afectación de gravedad en lo cómico, de necedad siendo avisado, de ignorancia siendo sabio; uso oportuno de metáforas y traslaciones; intercalación de mentiras que exceden toda credulidad, etc. Castiglione no olvida la amplia ejemplificación que aclara los escuetos enunciados.

En el capítulo 7 y último se refiere a los *recaudos falsos* ⁽²³⁾. Además, bosqueja en él tema de la perfecta dama,

⁽²⁰⁾ “A estas dos nosotros agora añadiremos la tercera, que llamamos recaudos falsos o burlas, en las cuales hay cuentos largos y dichos breves...” (II, 5, 261).

⁽²¹⁾ II, 5, 229-230.

⁽²²⁾ II, 5, 230-231.

⁽²³⁾ “...páreceme que recaudo falso no es otra cosa sino un en-

objeto del Libro III y el del amor que, juntamente con breves semblanzas del privado y del político, ha de constituir el Libro IV. Un fuerte carácter docente preside este Libro II, y Castiglione realiza en él, aunque sin lograr plenamente sus frutos, un esfuerzo notable de sistematización y caracterización de los elementos cómicos del lenguaje.

Margherita Morreale, en su estudio "*Cortigiano faceto*" y "*burlas cortesanas*"⁽²⁴⁾ advierte sobre las discrepancias léxicas entre autor y traductor. La pobreza léxica de Boscán en cuanto a la terminología específica y retórica de lo cómico verbal es evidente. Desaparecen por esta causa muchas formas del original. Por otra parte, el contenido semántico que Boscán da a algunos de los términos utilizados "nos pone delante a un cortesano distinto no sólo del *orator facetus et dicax* de Cicerón, sino también del *uom di corte* de Castiglione" (pág. 68). Estaríamos ante un cortesano hispanizado. Esta afirmación debe poner en guardia a quienes estudian la influencia de Castiglione en España. La traducción de Boscán, tan difundida en el siglo de oro, trasfundi6 al arquetipo creado en la corte de Urbino una tradición que por vía vernácula venía de lejos.

Milán maneja los elementos cómicos sin cuidarse de exponer teorías al respecto. Ausente de él todo espíritu de síntesis y todo afán humanístico de instruir, hay en su obra una dispersión y una falta de método evidentes. La fantasía juega con libertad y la alternancia constante de prosa y verso imprime levedad y gracia al texto. Su *Cortesano* está dividido en seis jornadas; es obra bilingüe, con gran predominio del castellano; algunos personajes hablan "en nuestra len-

guaje que puede pasar entre amigos, de cosas que no ofenden nada, o a lo menos poco... y tanto más agradan cuanto son más sotiles por una parte y por otra moderadas..." (II, 7, 261).

(24) Boletín de la Real Academia Española, XXXV, cuad. 144, p. 57-83, 1955. Este estudio ha sido incluido en el t. 1 de la obra de la autora ya citada, p. 203 y sig.

gua valenciana... para bien representar el natural" (25). En el Prólogo dedicatoria explica que ha escrito la obra a pedido de unas damas valencianas que, teniendo en sus manos la obra de Castellón, le piden que escriba otra semejante (26). En seguida agrega: "Tiene estas partes que diré: da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación ni cortedad de palabras que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio" (27).

El propósito está claro y Milán no lo trasciende en ningún momento, aun cuando algunas veces, forzosamente, se refiera a diversos aspectos de la personalidad del cortesano.

Milán, a instancias del Duque y de la Reina, va a poner por obra "el Cortesano que le mandaron las damas que hiciese" y después de las opiniones del Duque sobre el buen callar, nuestro autor, en rápida enumeración, pasa revista a las condiciones fundamentales del arquetipo: "El cortesano ha de ser padre de la verdad, hijo del modo, hermano de la crianza, pariente de la gravedad, varón con ley... no le han de ver la cara para ser temido, sino obras para ser amado, que no debe causar menosprecio quien ha de ser respetado; y en todo lo que ha de tratar verdad ha de ser muy verdadero, sino cuando va de burlas placentero" (28). Pronto, el interés narrativo y poético se impone a las posibilidades dialécticas de Milán: cada cualidad va ilustrada por un relato o estrofa, y por este plano se desliza prestamente hasta caer en su tema predilecto: "también debe tener el Cortesano buen estilo de hablar... y si viene a burlar en conversación, jugar del vocablo da buen son... que agudeza muy graciosa apenas es enojosa" (29).

(25) ed. cit. p. 5.

(26) ed. cit. p. 4 y 5.

(27) ed. cit. p. 5.

(28) p. 81-82. Obsérvese, de paso, la similitud.

(29) p. 85-86.

“Y algunas veces en burlar:
prosa y verso debe hablar,
y debaxo esta alegría,
no calle filosofía
muy de veras,
que las burlas hacen veras” (30).

Además, una consideración sobre la higiene del cortesano: “Con razón debe ser limpio el Cortesano, siendo herminio de damas por ir mucho entr’ellas... (31) y ha de usar “camisas y pañizuelos limpios y de buen olor... y buenos guantes adobados” (32). ¡Qué lejos de la gravedad de Castiglione y de su alto ideal humano está todo esto!

Hasta la jornada 5ª no vuelve a retomar el tema de las cualidades del cortesano: debe ser buen cristiano, cumplir lo prometido, no ser ladrón ni cobarde, tener sabiduría y fortaleza de ánimo, ser virtuoso, no temer la muerte “que para siempre hace vivir” y dar la vida por su república (33).

Estos breves fragmentos doctrinales, insertados forzosamente en la obra, producen sensación de envaramiento frente a la espontaneidad, soltura y gracia de los diálogos, lo que nos lleva a suponer que han sido agregados posteriormente para dar unidad a la obra y responder a una apetencia del público. A ellos deben referirse las palabras del colofón: *corregida a voluntad y contentamiento del autor*. Quizá guió a Milán el afán de imponer su creación en el círculo doctrinal del que era modelo Castiglione. Con ello, unos diálogos sin mayor trascendencia entran en una esfera literaria prestigiosa.

Al terminar, Milán vuelve a expresar sus intenciones: “La intención mía en este Cortesano ha sido representar todo

(30) p. 86.

(31) p. 86.

(32) p. 85. Los guantes perfumados de Valencia eran famosos productos de exportación. Isabel de Este se surtía de ellos.

(33) p. 270-273.

lo que en cortes de príncipes se trata: diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suele tener; uso de todos los estilos, usando el altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados; sirviéndonos del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos, ejercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores, alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades” (34). Y se pone a cubierto de las críticas: “Yo pido de merced a quien leyere este libro, que mire la intinción de cada cosa para lo que fue hecha, que no hay bajedad mal dicha si está como debe...” (35)

En cuanto a los tres estilos que ha pretendido ilustrar, sólo el segundo está frondosamente representado. El “altiloco” se manifiesta esporádicamente, de manera especial en boca de Maestre Zapater, que se refiere ya a la majestad de Dios (p. 362), ya al poder de Mayo sobre metales, piedras y hierbas (p. 362), ya a los privados (p. 426); o en las breves alocuciones sobre la honra (p. 452) o, en diversas oportunidades, sobre las cualidades del cortesano. En cuanto al “ínfimo”, sólo encontramos muestras en jornada 4ª que anota conversaciones ligeras entre pajes y criadas. Vale decir que Milán ha pretendido escribir un tratado práctico de estilo conversacional. El arte de conversar, no los temas de la conversación es lo que le interesa; los asuntos tratados son, generalmente, triviales, y Milán los va engarzando unos en otros sin solución de continuidad; para él este continuo mudar de conversación “es de buen cortesano”. No ha imitado la obra de Castiglione, pero el Libro II, probablemente, lo ha incitado a publicar algo guardado por casi treinta años en sus gavetas. Lo fundamental de Castiglione falta en Milán: el ideal humano renacentista parece no interesar en la corte de Valencia (36).

(34) p. 471.

(35) p. 471.

(36) Valencia era entonces famosa por la hermosura de sus muje-

El ejercicio de las armas, tema caro a Castiglione, no está ni siquiera aludido. El cortesano de Milán se destaca sólo por su ingenio, su sagacidad y su destreza mental, por su arte en componer poesía y en tañer la vihuela. La caza misma, que Castiglione considera una forma de juego apropiada al cortesano, es, para Milán, un suntuoso cortejo de damas y caballeros magníficamente ataviados, adornados con ingeniosas invenciones, y seguida de un suculento banquete, cuyo menú se consigna. En suma, una fiesta cortesana, no un viril ejercicio. Este cortejo, descrito con notable plasticidad en la jornada primera nos recuerda el desfile de justadores incluido en el Cancionero de Costantina⁽³⁷⁾ y las letras o motes tan abundantes en el Cancionero General de 1511. De todas las prácticas que darán al cortesano renacentista fortaleza física y moral, Milán ha elegido "las cosas más sosegadas y más mansas": danzar, burlar y reír.

Con respecto a la música, el Conde Canosa, en su bello discurso, expone las ideas pitagóricas que tan bien aprovechó Fray Luis de León en su *Oda a Salinas* y alude a su poder catártico: "...nuestra alma... por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música"; pero también admite que "en las cortes de los príncipes... no solamente es buena para desenfadar, mas aún para que con ella sirváis y deis placer a las damas"⁽³⁸⁾. Milán atiende sólo a este segundo aspecto.

res y por ser el centro de la galantería. Timoneda, en el romance citado, dice que allí "Venus tiene cortes / en hibierno y en verano". Alonso de Proaza en su *Romance en loor de la cibdad de Valencia*: (Cancionero castellano del siglo XV. Ordenado por R. FOULCHÉ - DEL BOSCH, t. 1, p. 690. Madrid, 1912) "...de más y de más polidos / galanes, la más preciada; / enxemplo de polideza, / corte contino llamada". En la centuria siguiente Gracián concreta así su opinión: "...la alegre, florida y noble Valencia, llena de todo lo que no es sustancia." (*El Criticón*, crisis X, t. 1, p. 294. Ed. de Romera Navarro, Pennsylvania, 1938).

⁽³⁷⁾ *Cancionero* de JUAN FERNÁNDEZ DE COSTANTINA. Colec. Bibliófilos madrileños. Madrid, 1914, p. 307-319. Con pequeñas variantes se ha incluido esta pieza en el *Cancionero general* de 1511.

⁽³⁸⁾ Libro I, cap. X, p. 117.

El gran tema del amor, tan bellamente tratado por Castiglione en su Libro IV, se reduce en Milán a galanas e ingeniosas disputas de cónyuges celosos, a los duros y merecidos reproches de doña Jerónima Beneyto a su marido Juan Fernández de Heredia, y a las vacías consideraciones de las diez leyes de amor. Una atmósfera de frivolidad, de juego, de intrascendencia, flota sobre las páginas de Milán, “que el divertir hace vivir” (39).

Con respecto a los dos tipos de conversación del cortesano de Castiglione, acepta el intrascendente. Admite Castiglione que, además del hablar elegante y sustancial sobre “cosas muy fundadas” (la obra da abundantes ejemplos de profundos asuntos expuestos bellamente), el cortesano “muchas veces decienda a las otras de placer, como de juegos, de motes y de burlas, según se ofreciere” (40). Aunque Milán no pretende establecer doctrina sobre lo cómico verbal, y aunque no clasifica el material de que dispone, quizá tuvo presente las tres clases de gracias señaladas por el italiano. En la inclusión de cuentos, algunos de ellos en portugués, sigue los pasos de Castiglione. El estudio y clasificación de esos cuentos nos permitiría establecer cuáles se allegan por vía popular y cuáles por vía literaria culta.

Pero es evidente que la concepción de la personalidad del cortesano de Milán no proviene de Castiglione; deviene directamente del cortesano español de las centurias anteriores, cuya misión parece haber sido, no instruir, sino divertir al príncipe. Tampoco ha tratado de crear un arquetipo; esta aspiración humanista no le alcanza. Se ha conformado con retratar a los cortesanos que él conoció y con los cuales alternara en charlas ingeniosas pero insustanciales. No hay en toda la obra una sola exposición meditada sobre un tema filosófico o de carácter espiritual. Cuando se enfrenta con alguno de

(39) p. 135.

(40) Libro I, cap. 7, p. 89.

ellos (el de la honra, por ejemplo), pasa sobre él como sobre ascuas. Conoce la obra de Castiglione, pero parece no haber captado su significación, no haber advertido el esfuerzo por crear un nuevo ideal humano. A la austera serenidad de Castiglione, a la atmósfera altamente espiritual de la corte de Urbino, opone Milán el espectáculo brillante y decadente de la frívola corte valenciana. Sus antecedentes literarios no hay que buscarlos en la cultura grecolatina, sino en el Cancionero general. ¿Qué debe, entonces, a Castiglione? El título, (que en 1561, por la difusión de la versión de Boscán, debía ser atrayente), aun cuando la acepción de la palabra *cortesano* es en Milán mucho más restringida, y el propósito de ofrecer esos diálogos como modelos de conversación cortesana.

Los diálogos pertenecen a la primera mitad de la centuria. Las alusiones a ciertas cualidades del paradigma fijado por Castiglione parecen interpoladas con posterioridad, y representan un aporte mínimo y sin importancia. La popularidad e influencia del modelo le animó a publicar su libro, para contraponer al ideal del cortesano renacentista, amigo, consejero y maestro de príncipes, la figura real del cortesano valenciano que él mismo fuera treinta años antes. No influencia, sino contraste.

Hemos dicho que su fuente literaria principal son los Cancioneros, y especialmente el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, impreso por primera vez en Valencia en 1511. Su cortesano pertenece íntegramente a la tradición cortesana española a raíz de trovadoresca. Léanse las *Coplas que hizo Suero de Ribera sobre la gala*. Se dice en ellas que el galán ha de “tener la malicia presta/ por fengir de avisado” (estrofa 2) y en la 6

Capelo, galochas, guantes,
el galán debe traer;
bien cantar y componer
en coplas y consonantes.

.....

y en la 8

Flautas, laúd y vihuela
al galán son muy amigos;
cantares tristes antiguos
es lo más que lo consuela (41).

.....

y el *Dotrinal de gentileza que hizo el Comendador Hernando de Ludueña, maestresala de la reyna nuestra señora* (42) y que está incluido en el *Cancionero general*, Ludueña conforma el tipo de cortesano que cree perfecto, y que debe poseer en el más alto grado el arte de la conversación. Por esto, de las 126 estrofas que constituyen la composición, muchas están dedicadas a este tema y el autor las ha agrupado bajo epígrafes significativos: "Dize quien debe burlar e como han de ser las burlas". "Como debe huir del motejar sino ligeramente". "Dize que tal ha de ser el mote fino".

Castiglione con su bello tratado, Cicerón con *De Oratore* están muy lejos de la mente de Milán. Ahí, al alcance de su mano, tiene esa suma y cifra de arte alambicado y artificioso que es el *Cancionero*. De él y de la realidad cortesana de Valencia, heredera rezagada y brillante de la gentileza tradicional española, se ha de nutrir su cortesano.

Haciendo a un lado la figura del cortesano, veamos otros aspectos de la obra de Milán: la inclusión de piezas líricas, que alternan con los diálogos, y la de obras dramáticas. En cuanto a las primeras, ya hemos señalado su abundancia y diverso origen; las del propio Milán no revelan talento poético, pero sí gusto aristocrático y profundo conocimiento de los Cancioneros. Se destacan *Las siete angustias de amor* y *Los siete gozos de amor* (43), que nos recuerda, esta última, la

(41) Cancionero castellano del siglo XV. Ordenado por R. FOULCHÉ-DELBOSC, tomo II, n.º 432, p. 193. Madrid, 1915.

(42) Id. id. n.º 1141, p. 718-734.

(43) pág. 295 y sig.

pieza del mismo nombre de Juan Rodríguez del Padrón, incluida en el *Cancionero del Palacio* (44), si bien las estrofas de Milán son mucho más gráciles. Tanto Milán como Rodríguez del Padrón, después de enunciar el gozo del amor, se quejan de su contraria suerte. Pero mientras en el poeta gallego impera el tono elegíaco, en Milán todo es juego; por algo ha de comentar el Duque: "Alegremente habéis cantado los gozos de amor" y Francisco Fenollet: "Bien parece que son gozos / los que el Milán ha cantado / pues nos han regocijado". Y él mismo, más adelante: "Que jamás sufrí en amores/ disfavores". En esta escaleta ascendente en el camino del amor, Milán llega al "seteno gozo": la posesión de lo amado. Camino inverso al neoplatónico de Castiglione, en el que el supremo grado del amor es aquel en que el alma purificada en la ascendente escaleta, "sin velo o nube alguna vee el ancho piélagos de la pura hermosura divina" (45).

Se transcriben romances, especialmente del ciclo carolingio (el de Durandarte, el del conde Guarinos), o del ciclo bretón (Lanzarote), muchos de ellos glosados y otros adaptados a circunstancias personales o a asuntos diversos; coplas, algunas ya consagradas por el anonimato y que pertenecen a poetas de la centuria anterior, como la tan profunda y conceptual de Juan Alfonso Alvarez Gato:

En esta vida prestada
do bien obrar es la llave
aquel que se salva sabe;
el otro, no sabe nada (46).

(44) nº 360, p. 427-434. Ed. crítica con estudio preliminar y notas por FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS. Barcelona, 1945.

(45) Libro IV, cap. 7, p. 510.

(46) ALVAREZ GATO, Juan: *Obras Completas*. Editadas con notas y una introducción por JENARO ARTILES RODRÍGUEZ. Madrid, 1928. Colección Clásicos olvidados, v. IV, p. 154. Esta copla está incluida en el *Cancionero general*.

que Milán registra con variantes:

Esta vida tan penada
si queréis que en bien acabe
aquel que se salva sabe,
qu'el otro no sabe nada (47).

variantes que no afectan los dos versos fundamentales (aún hoy se canta esta copla con su glosa en nuestro país, según testimonio de Juan Alfonso Carrizo (48),: villancicos, algunos glosados, otros con su estrofa inicial solamente, que perduran a través del siglo de oro, como motivo de constante inspiración:

Estos mis cabellos, madre,
de a dos me los lleva el aire. (p. 209)

Desdeñado soy de amor,
guárdeos Dios de tal dolor. (p. 114)

Las tristes lágrimas mías
en piedras hacen señal
y en vos nunca, por mi mal. (p. 105)

Si amores m'han de matar
agora ternán lugar. (p. 118).

Romerico, tú que vienes
de donde serrana está,
di, ¿cómo d'amor te va? (p. 279) (49)

Todo esto es la más pura raíz hispánica. Milán lo recoge, ya de la tradición popular, ya de la culta cortesana. El

(47) p. 268.

(48) CARRIZO, Juan Alfonso: *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires, 1945, p. 555-556.

(49) Véase JUAN DEL ENCINA: *Canciones*. Ed. de Angel J. Battistessa, Buenos Aires, 1941, p. 60.

romancero y los cancioneros le proveen constantemente. Su estada en la corte portuguesa y su conocimiento de esa lengua se manifiesta en cuentos y coplas:

Por facer maļas coplas
perdí miña amor,
doleyvos de meu dolor.

Hay a veces verdaderos torneos poéticos, cargados de alusiones a hechos, circunstancias o personas, de difícil comprensión para nosotros. En la corte de Germana de Foix se han reunido los miembros de una "rezagada escuela trovadoresca, que conservó sus prácticas hasta muy entrado y aun mediado el siglo XVI" (50). Milán era uno de ellos, y seguramente de los más acreditados.

Se incluyen también tres representaciones teatrales, a las que aluden tanto Crawford como Merimée: (51) la *Farsa de las galeras de la religión de Sanct Joan* (jornada 3a.), la *Montería de damas y caballeros de Troya* (jornada 4ª) y un *Mayo* "que hacen en Italia" (jornada 6ª). La primera, representada realmente en el Palacio real de Valencia ante los Duques (por lo tanto, antes de 1538, fecha de la muerte de Germana), es una especie de ballet en el que se mezcla la música, la danza, la poesía, la pantomima y la esgrima (termina en un torneo). Merimée señala como antecedente de esta obrita una farsa de Jacopo Sannazaro (52).

La *Montería*, casi carente de intriga, quizá nunca fue representada. Milán aparece leyéndola ante la corte. Se realiza en ella una suntuosa cacería en la cual toman parte las damas de Troya.

(50) MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la poesía castellana en la edad media*, Madrid, 1916, t. 3, p. 414.

(51) CRAWFORD, J. P. W.: *The Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1922 (Hay edición posterior). MERIMÉE, Henri: *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe. siècle*, Toulouse, 1913.

(52) Merimée, op. cit. p. 94.

En cuanto a la fiesta de Mayo, la influencia italiana está ya indicada por el autor: "que hacen en Italia". Se representó en los jardines del Palacio real, en el esplendoroso marco de verdura que pide su puesta en escena. Ninfas, el caballero Mayo, rubio y bello, montado en un caballo blanco recubierto con malla de oro, una estatua de Cupido que corona una fuente de aguas milagrosas y los mismos cortesanos espectadores que intervienen en el espectáculo, son elementos esenciales de la representación, que tiene carácter alegórico. La influencia del teatro italiano de corte sobre esta obra es marcadísima. Merimée asegura que hasta el tipo estrófico ha sido utilizado.

Figura también en la jornada 6ª una *máscara*, sin título, que representa la lucha entre griegos y troyanos. De tema puramente mitológico, Apolo con la cítara y la ninfa Syrinx con su canto ponen fin a la batalla. Más que mascarada, es otra farsa. Milán no se olvida nunca de describir ricamente los cortejos de damas y galanes, sus trajes, sus invenciones y motes. Todos estos espectáculos son de origen italiano, introducidos por el Duque en Valencia, y representan formas rudimentarias del teatro laico.

En resumen: *El Cortesano* de Luis Milán es obra bilingüe, en la que alternan prosa y verso; diálogos, poesías líricas y representaciones teatrales dan una visión vívida y plástica de la rica corte valenciana. La figura del cortesano surge de sus páginas tal como la del gentilhomme del siglo XV español. La preocupación fundamental de este cortesano es "saber burlar a modo de palacio". La influencia de Castiglione e n cuanto a la concepción de este tipo humano es insignificante.

Mejor diríamos que Milán no realiza concepción arquetípica alguna, pues su obra no es doctrinaria y se limita a reflejar una realidad fijada geográfica y temporalmente.

Las poesías líricas incluidas pertenecen exclusivamente a las formas tradicionales españolas y están tomadas o imi-

tadas de los Cancioneros. Milán parece ignorar la nueva poesía y los metros italianos no figuran en la obra.

Finalmente, las representaciones teatrales pertenecen, como afirma Merimée, a la corriente italiana y especialmente napolitana del teatro laico y palaciego.

CELINA S. de CORTAZAR

Rosario 541, 4.º E., Buenos Aires

Agradezco a la Profesora Sra. Frida Weber de Kurlat sus útiles indicaciones y sus acertados consejos.



"VIEJO PUERTO" (Colastiné)
Aguada de Miguel Flores

