

La interlocutora femenina en *El cortesano* de Luis Milán: hibridismo formal y ruptura de la tradición¹

Alejandro Cantarero de Salazar

Alexander von Humboldt-Stiftung, Ruhr Universität Bochum
cantarero.alejandro@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6889-0191

Recepción: 11/02/2025, Aceptación: 15/05/2025, Publicación: 19/12/2025

Resumen

Este artículo estudia los personajes femeninos de *El cortesano* de Luis Milán a partir de la poética del género del diálogo y la teoría de la argumentación. Para ello, se parte del análisis del modelo, *Il Cortegiano* de Castiglione, donde las mujeres tienen funciones más complejas de lo que se ha reconocido hasta el momento. El paso de la tradición ciceroniana a la menipea, dado por Milán, conduce a la mezcla del diálogo con otros géneros literarios, como la poesía y el teatro, lo que potencia la entrada de un mayor número y variedad de interlocutoras. En la parte central de este trabajo, se lleva a cabo un exhaustivo análisis de los procesos retóricos y argumentativos en los que las mujeres tienen un papel destacado en la obra de Luis Milán.

Palabras clave

Diálogo-género; personaje femenino; literatura menipea; Castiglione; Luis Milán.

Abstract

English title. The female interlocutor in Luis Milán's *Cortesano*: formal hybridism and breaking with tradition.

This article studies the female characters in Luis Milán's *El cortesano* in view of the poetics of the genre of dialogue and the theory of argument. To do so, it starts from an

1. Trabajo realizado durante el disfrute de una beca postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt (2024-2026), y en el marco del proyecto: PID2021-125646NB-I00, DIALOMOM 2 (2022-2025).

analysis of its model, *Il Cortegiano* by Castiglione, where women have more complex functions than have so far been acknowledged. A shift from the Ciceronian to the Menippean tradition by Milan gives rise to mixing dialogue with other literary genres, such as poetry and theatre, allowing the entry of a greater number and variety of female interlocutors. In the central part of this paper, an exhaustive analysis of the rhetorical and argumentative processes in which women play a prominent role in the work of Luis Milán is carried out.

Keywords

Dialogue-genre; female character; Menippean literature; Castiglione; Luis Milán.

Una de las singularidades de la imitación hispánica de *Il Cortegiano*, compuesta por el vihuelista valenciano Luis Milán,² consiste en la multiplicación en número y variedad de los personajes femeninos que pueblan sus páginas. Esta particularidad resulta más sorprendente si se recorre la historia del género del diálogo al menos desde sus orígenes clásicos: las mujeres no desempeñaron un papel fundamental como interlocutoras en esta forma literaria en la que argumentación y retórica confluyen. Desde Platón, la mujer fue un personaje poco frecuente. En el caso de aparecer —lo que es extraño— suele hacerlo como un mero figurante, ejemplo de ello es Jantipa, quien dedica en el *Fedón* (60a-b) un breve lamento ante la inminente muerte de Sócrates. Otras interlocutoras platónicas sí tienen una relevancia en lo que atañe a la argumentación, aunque se trate de mujeres sumamente idealizadas, como Diotima en el *Banquete* o

2. Escartí (2011: 249) —a partir de la identificación del autor con Lluís del Milà i Eixarch— afirma que su nacimiento debe situarse en torno a 1507 en Valencia o Játiva, y documenta su muerte en Alzira en 1559, antes, pues, de la publicación de su *Cortesano*. Sin embargo, se han planteado dudas razonables sobre dicha identificación, ya que existían tres personas con el mismo nombre (vid. Villanueva 2011: 69-72).

Aspasia en el *Menéxeno*, quienes hablan siempre por boca de Sócrates.³ Cicerón nunca cede la palabra a una mujer.

Algo distinto sucede con el diálogo de Luciano de Samósata, en el que sí encontramos interlocutoras femeninas de gran interés: diosas olímpicas, heroínas, personificaciones y las que introducen una verdadera innovación en el género —por su inteligencia y por su acusada implicación en los procesos argumentativos—, las heteras (Vian 2001a: 510-511). Esta predilección de los diálogos del samosatense por las damas debe tenerse en cuenta en el presente análisis, pues considero que la construcción del personaje femenino en esta obra de Milán está supeditada, en gran medida, a un aspecto en el que la crítica parece no haber reparado de forma cabal: el texto de Milán no debe situarse como *Il Cortegiano* en el modelo platónico-aristotélico-ciceroniano, sino en el menipeo-lucianesco. Este hecho condiciona formal y conceptualmente la obra en todas sus aristas.

De entre los varios y complejos problemas que subyacen a *El cortesano*, hay dos que resultan prioritarios. El primero es el asunto textual, todavía sin resolver, aunque contemos con una edición crítica (García Sánchez 2019).⁴ El segundo es el del género literario, ya que se ha planteado un debate entre los que reivindican esta obra para el teatro y aquellos que prefieren situarla dentro de la misma forma literaria que su hipotexto: el género del diálogo.⁵ Con todo, quienes han afirmado que *El cortesano* de Milán es un diálogo no han justificado su decisión con el debido análisis argumentativo.⁶ Aunque la cuestión del género es indisoluble del estudio de los interlocutores, me veo obligado a escindir de este trabajo el examen formal de la obra —tan solo por una cuestión de espacio— y a adelantar algunas de las conclusiones generales.

3. Vian (2001a: 508-509). Sobre el debate de la historicidad de Diótima, véase una síntesis en Martínez Hernández (1988: 163-164), y sobre la interpretación del personaje de Aspasia, el interesante estudio de Robitzsch (2017).

4. Se conserva en una única edición impresa en 1561 por Juan de Arcos en Valencia. Cito a partir de la única edición crítica hasta la fecha (García Sánchez 2019), apoyada en el estudio tipobibliográfico de Casas (2016), y que es la primera que dota a la obra de anotación, aunque sigue siendo insuficiente. Además, cotejo el texto con los impresos originales y corrijo cuando lo creo necesario. Existen otras ediciones no críticas: Ramírez y Sancho (1874), Escartí (2001: I y 2010) y una más reciente, semifacsimilar, que parte de una transcripción elaborada por el programa *Transkribus* (Castaño 2024).

5. Sobre el debate acerca del género literario, vid. Solervicens (1997: 169-173). Defienden su carácter teatral: Rubió (1949/1990: 153), y también Romeu (1962: I, 57; II, 93-126) y Ferrer (1993: 12, 111-134), que, aunque consideran que la obra es una crónica de los modos de la vida cortesana, extraen de ella escenas para sus antologías del teatro valenciano. Cortijo (2004) la define como antecedente de la comedia burlesca barroca. La consideran diálogo: Jesús Gómez (1988: 104-105; 2000: 28 y 164, n. 102), Solervicens (1997; 2005) y Sánchez Palacios (2015: 89-95), quien además la asocia con la ensalada como género musical.

6. Solervicens (1997; 2005) es quien mejor ha estudiado la obra como diálogo. Sin embargo, sigue pendiente el análisis argumentativo, necesario para justificar su inclusión en el género (Vian 2001b; 2010).

Mi análisis evidencia que la distancia entre *El cortesano* de Milán y su modelo viene condicionada por un cambio de tradición literaria. Castiglione partía del molde ciceroniano, en concreto su referente más directo es *De oratore*, sin que esto obste para considerar la influencia que tiene el diálogo platónico, recibido directamente por el humanismo italiano y también de forma indirecta a partir del propio Cicerón, con la suma de las innovaciones aristotélicas.⁷ Es más, me atrevería a sugerir que Platón y sus mujeres, aunque ciertamente abstractas en su caracterización, pudieron ser una fuente de inspiración para las damas que entran en la escena de la corte de Urbino, o al menos un punto de afianzamiento para Castiglione.⁸

El cortesano de Milán no se explica a partir de esta tradición (platónico-aristotélica-ciceroniana), sino que hay que leer en las particularidades de la literatura menipea las causas de su singularidad.⁹ De las características para la menipea explicadas por Bajtín (1986: 166-173), son muchas las que podemos localizar en este texto. Empezando por las más evidentes: el recurso al diálogo, el prosímetro y la mezcla de géneros literarios (aportando diversidad de tonos y discursos). Asimismo, figuran como elementos compositivos más profundos: la sátira, el *spoudogéloion*, la ficcionalización del autor (en ocasiones con valor satírico), los sueños, los ingredientes fantásticos y mitológicos, la inclusión de personajes de bajo estrato social y, al final de la obra (vi, 398), el viaje alegórico del autor que contempla el mundo desde lo alto de un monte (a modo de *kataskopé*). Estos rasgos menipeos parten —como es habitual en el período— del Menipo heredado por Luciano (Vian 2017: 57). Incluso, podría asociarse con la menipea el bilingüismo de la obra, ya que el valenciano lo emplean sobre todo los personajes de baja condición social (principalmente bufones), y también una de las damas, doña Jerónima, con valor paródico.¹⁰ Si bien no podré ahondar aquí en todas estas características, hay una que me interesa especialmente para la tarea de analizar los personajes femeninos en *El cortesano* de Milán: esta es: el hibridismo formal o la mezcla de géneros literarios, porque considero que este elemento ha favorecido la entrada de un mayor número y variedad de personajes femeninos que en la obra italiana.

7. Sobre los modelos clásicos: Vian (2010: xxxviii-lII y, en especial las aclaraciones, L-LI).

8. Cox (2000: 386-387) alude a la novedad que supondría para los lectores encontrar mujeres en un diálogo ciceroniano, pero considero que hay que entender los modelos de forma más permeable y observar que Platón también es un referente para Castiglione.

9. López Alemany (2013: 61-62) es uno de los pocos autores que vincula la obra con la literatura menipea, apoyándose en el trabajo de Frye (1957: 311-312), aunque la califica con el marbete de *anatomía* (a partir de la obra *Anatomy of Melancholy* de Burton, que no tiene forma dialogada) y considera que carece de tintes humanistas; una observación con la que disiento. Sería necesario reflexionar sobre los profundos vínculos que existen entre esta forma menipea, el humanismo y el diálogo como género. Sobre menipea y diálogo: Vian (2017) y Redondo (2017).

10. La obra refleja la pugna entre el castellano y el valenciano; esta última lengua había ido perdiendo relevancia desde el siglo xv por diversas causas políticas y demográficas (vid. Berger 1987: 329-334). Sobre los usos del valenciano en el diálogo de Milán: García Sánchez (2019: n. 80).

Escuchar con ojos de mujer: el retrato de la lectora ideal

En el género del diálogo, la búsqueda de personajes está condicionada por la exigencia de contar con interlocutores especializados en la materia de la conversación.¹¹ No es de extrañar, por tanto, que Castiglione considerara la necesidad de retratar a la mujer en un diálogo que versaba sobre el cortesano, pero también sobre las relaciones que este debía establecer con las damas.¹² Incluso, el tercer libro se dedica de forma monográfica a la mujer. Este aspecto condiciona la aparición de la interlocutora femenina en muchos otros diálogos áureos de temática amorosa. Su presencia permite además proyectar un modelo de discípula, tanto en diálogos que instruyen a las mujeres sobre cómo cumplir adecuadamente las funciones sociales como en otros en los que estas adquieren un protagonismo argumentativo mayor, y llegan a participar más activamente en la transmisión de conocimiento. En cualquiera de los casos, las mujeres suponen un modelo para las lectoras que se ven retratadas en el coloquio con un papel más o menos activo en la función didáctica que el diálogo prevé como forma literaria. Luis Milán, quien cuenta ya con el antecedente de Castiglione, se muestra menos indeciso a la hora de retratar a la mujer plenamente cargada de voz. En ambos casos, es evidente que el sexo femenino constituye uno de los receptores buscados. Estos modelos no son tan solo las interlocutoras, sino que los encontramos en los mismos preliminares.

La obra italiana se encabeza con una epístola dirigida a Miguel da Silva. En dicha carta la voz autorial alude a algunos pormenores sobre la publicación de *Il Cortegiano*. Al parecer, había sido la propia marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, la responsable de la difusión del coloquio sin el consentimiento de Castiglione. Este le había dado una copia del libro y ella, faltándole a la palabra, había hecho trasladar una gran parte del texto, que circulaba ya en Nápoles en manos de muchos.¹³ Esta confesión ejerce un efecto directo y evidente en la construcción de la *captatio beneuolentiae*: solo acuciado por la irremediable divulgación incontrolada de su diálogo se ha decidido a dar a las prensas su imperfecta creación. No resulta de menor relevancia el hecho de que la mujer mencionada sea nada más y nada menos que Vittoria Colonna (1490-1547), poeta con

11. Gómez (1988: 26) habla de la insistencia de los tratadistas en que un representante del ámbito al que se dedique el coloquio aparezca en la ficción; así en los diálogos de medicina intervienen médicos (p. ej. en *Pharmacodilosio* de Monardes) o en los de cinegética, cazadores (p. ej. *Diálogo del cazador y el pescador* de Basurto). Este hecho tiene una incidencia en la selección de personajes femeninos en los diálogos de temática amorosa, aunque no siempre se cumple (p. ej. en el *Tractado de la hermosura y del amor* de Calvi los interlocutores son dos varones).

12. Cox (2013: 64-65) al analizar el conjunto del corpus de diálogos italianos concluye lo siguiente: la interlocutora femenina es más frecuente en los que versan sobre amor y belleza, en los que pretenden instruir a las mujeres y, también, en los de temática religiosa.

13. Acerca de la documentación histórica de esta anécdota: Burke (1995: 39-40).

obra publicada, de gran espiritualidad y cultura, mujer del marqués de Pescara y musa de Michelangelo.¹⁴ Esta imagen intelectual de la mujer como primera receptora de la obra, en cuyo retrato Castiglione se esmera en los preliminares, proyecta una idea de lectora ideal. Aunque no sea propiamente la dedicataria del texto, podemos identificarla como una suerte de lectora híbrida, ya que es al tiempo intratextual (receptora o construcción textual) y extratextual (lectora real).¹⁵ La presencia de dicha dama ejercería sin duda un efecto en el público femenino.

En la mensajera, el autor introduce a algunos de los personajes, lo que puede asociarse al modelo ciceroniano (Vian 2010: XLIV), aunque aquí de manera un tanto indirecta. Al releer su *Cortésano*, fue cayendo en la cuenta de cuántos de los personajes que vivían en sus páginas habían pasado ya a mejor vida. Con añoranza especialmente sentida rememora a una de las cuatro interlocutoras del diálogo: la duquesa Elisabetta Gonzaga, quien funciona además en el coloquio como moderadora que salvaguarda la honestidad y la conveniencia de la conversación para las damas presentes a lo largo de la charla.

En el caso de *El cortésano* de Luis Milán, también hay una representación de la mujer en los preliminares de la obra. La epístola nuncupatoria se dirige a Felipe II. El retrato de la mujer no se concreta en este caso:

Hallándome con ciertas damas de Valencia, que tenían entre manos *El cortésano* del conde Baltasar Castillón, dixeron qué me parecía dél. Yo dixé: “Más querría ser vos, conde, que no don Luis Milán, por estar en esas manos donde yo querría estar”. Respondieron las damas: “Pues hazed vos un otro, para que allegéis a veros en manos que tanto os han dado de mano” (79).

Si bien en *El cortésano* de Milán no hallamos un modelo concreto de mujer, el autor va a apelar de forma genérica a las damas valencianas que lo han animado a escribir. La mención al hipotexto, que Milán observa con celos entre las manos de las mujeres, funciona —gracias a la metonimia que identifica al propio Castiglione con su obra— como proyección del deseo de Milán de alcanzar la fama de Castiglione y, además, de verse él también en las manos de aquellas deseables mujeres. El matiz erótico y el juego son evidentes y se han señalado en varias ocasiones,¹⁶ pero en lo que quisiera incidir es en la eficacia argumentativa

14. Sobre la biografía de Colonna: Reumont (1881) y Targoff (2018). En el diálogo portugués *Da pintura antiga* (1548) de Francisco de Holanda, Vittoria Colonna es una de las interlocutoras, lo que supone, como explica Albert (2017: 145), una prueba más de su fama, dada la dificultad con que una mujer alcanzaba la categoría de interlocutora en un diálogo.

15. Sigo la definición de *dedicataria* como “lectora híbrida” de Luna (1996: 116-118). Ténganse en cuenta el estudio de Baranda (2011), quien —partiendo de este concepto de lectora híbrida— ha analizado más de quinientas dedicatorias y ha demostrado cómo la construcción de las dedicatorias afectaba en la configuración de una lectora ideal.

16. Véase Ravasini (2010: 72-73), quien además vincula esta parte del prólogo —donde denota un

que este empleo de la representación innominada de las damas tiene en el nuevo *Cortesano*. Ya no se apela a una mujer singular o cargada de autoridad, ciencia, inteligencia o belleza, como Vittoria Colonna, sino de forma global a todas las mujeres de la corte y, en concreto, a las valencianas. Este hecho tiene una serie de implicaciones en las bases de la argumentación.¹⁷

Ravasini (2010: 80) concluye que la corte de Urbino, aunque pequeña y marginal, logra proyectar su imagen al resto de Europa, mientras que la corte valenciana al adoptar este modelo italiano busca “reafirmar su propia identidad de mundo apartado y elitista, que da la espalda a la ciudad y que se encierra en ritos mundanos”. Ninguno de los personajes femeninos de Milán alcanza la singularidad de Colonna. Milán no puede aspirar a dicho grado de abstracción a partir de la construcción de un auditorio de élite que trascienda las barreras de la corte valenciana. Sin embargo —y por paradójico que parezca—, aunque Milán tal vez no pretenda proyectar la imagen de esta corte al extranjero, sino retratar su singularidad, la construcción de la mujer dedicataria innominada y pluralizada consigue dirigirse a un número mayor de lectoras, al menos su imagen de lectora ideal no está tan restringida, lo que le permite ampliar su auditorio. Este hecho coincide tanto con su definición más abierta de la *dama* (III, 179-180) como con su visión menos erudita de la conversación de palacio más apegada al humor y al juego. Una dama, sin tener que alcanzar las dotes de la musa de Miguel Ángel, sería capaz de acceder a la materia de este diálogo.

La sombra de Castiglione: prolegómenos para el análisis de la interlocutora femenina

En la obra de Castiglione aparecían cuatro personajes femeninos: la duquesa Elisabetta Gonzaga, Emilia Pía, Constanza Fregoso y Margherita Gonzaga.¹⁸ Quienes intervienen más veces en el diálogo son la duquesa y, sobre todo, Emilia. Lo más frecuente hasta el momento ha sido definir a estas interlocutoras como ornamentales o si acaso como moderadoras del discurso.¹⁹ Cox (2000: 387-389) las revaloriza a partir del estudio del contexto y explica que en un diálogo como *Il Cortegiano*, que incluye dentro de la categoría “*documentary accounts of conversations between named contemporary speakers*”, era fundamental guardar el decoro,

cambio de tono del humanístico al conceptismo cuatrocentista— con las dedicatorias de las novelas sentimentales, como *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, dirigida a las damas de la reina.

17. Parto para estas matizaciones de lo expuesto en Perelman y Olbrechts-Tyteca (2008: 40-46) sobre el auditorio universal y sus diferenciaciones con el auditorio de élite.

18. Para la identificación de las interlocutoras, remito al diccionario de personajes que incluye la edición de Cian (1894: xx, xxiii y xxv).

19. Smarr (2005: 194) y Cox (2013: 70) inciden sobre todo en el papel de Emilia como moderadora.

y no habría sido verosímil la aparición de mujeres que dominaran argumentativamente el diálogo, ya que ellas no habrían podido acceder a dichas enseñanzas en la universidad. Esto pone el acento de la revalorización en aspectos extratextuales que son francamente valiosos, pero creo que las intervenciones de las mujeres de este diálogo italiano, aunque breves, son a veces más enjundiosas de lo que se ha considerado. La complejidad del género del diálogo precisa de un análisis más cuidado que no juzgue la mayor o menor trascendencia de un personaje solo en función de la extensión de sus alocuciones; un breve turno de palabra tiene en muchas ocasiones resultados sustanciales en las conclusiones.

Para entender las técnicas que operan en el diálogo resulta crucial tener en cuenta el carácter argumentativo de esta forma literaria, una argumentación interactiva en la que todos los elementos de construcción del coloquio tienen una implicación en las tesis finales defendidas a partir de la voz de unos interlocutores. El problema estriba en que se tiende a analizar a estos sin entender los mecanismos que sirven a los dialoguistas para dotarlos de personalidad, que no son los mismos que encontramos en una novela o en una obra de teatro; en el diálogo los interlocutores se definen por su forma de comportarse en la conversación, por el tipo de argumentos que manejan, por su oposición o aceptación de las tesis, por su capacidad para razonar de manera más o menos compleja, por las fuentes y anécdotas que citan en sus discursos, por su talento para meterse en el bolsillo al resto gracias a la narración de anécdotas, chistes y chascarrillos y, en definitiva, por su capacidad intelectual más o menos desarrollada para razonar, convencer y entretener por medio de la palabra. Si no se tienen en cuenta estas premisas, lo más probable es que se subestime el valor de un personaje y —como resultado— se pierda parte del mensaje final, porque el análisis argumentativo de los textos resulta fundamental para poder extraer el sentido profundo de las obras.

En *Il Cortegiano* las interlocutoras tienen funciones que son verdaderamente llamativas. Son la duquesa y Emilia las que deciden la organización de la conversación y establecen las bases del pacto argumentativo.²⁰ La duquesa decide interrumpir el coloquio en los libros (II y III), y en cualquier caso siempre es ella la que da la venia para que los interlocutores se levanten y abandonen la sala. Si bien ella no interviene, en efecto, en el meollo de la disputa, considero que su función no es desdeñable si se compara con otras mujeres de la historia del diálogo, puesto que en este caso su actuación sí tiene implicaciones en la organización del discurso, aunque no modifique sustancialmente el devenir de la argumentación.

Algo diferente sucede con Emilia, la interlocutora más interesante desde el punto de vista argumentativo; no solo porque es la que tiene mayor actuación en el coloquio, sino porque sus palabras están cargadas de razones que defenderán la consideración de la mujer con una voz muy singular. Este papel activo

20. Sobre el pacto argumentativo: Vian (2001b: 176-181).

puede constatar en varias intervenciones magistrales a lo largo del diálogo.²¹ Como botón de muestra, puede verse la reacción de la interlocutora en el libro III, cuando el Magnífico Iuliano está respondiendo al discurso misógino de Palavicino fundamentado en Aristóteles (*Pr.* III). Paradójicamente, Iuliano parte también de la lógica aristotélica para defender que la sustancia en ninguna cosa puede recibir más o menos, por lo que la mujer no puede ser una realización menor de la sustancia. Sucede entonces lo que Palavicino temía al inicio de la discusión: Emilia se queja de que no entiende nada de lo que están tratando y le pide claridad a quien ejerce entonces el magisterio: “Per amor di Dio, -disse, -uscite una volta di queste vostre *materie e forme e maschi e femine* e parlate di modo che siate inteso” (III, XVII, 275, Barberis ed.).

Esta declaración —que podría parecer simplemente una muestra patente de la incompetencia de esta mujer en materia filosófica— revela en realidad que la inteligencia de Emilia sienta las bases de un debate real que no se entretenga en vacuas disquisiciones filosóficas. La intervención de Emilia condiciona las tesis finales del diálogo, pues permiten a Iuliano explicar por qué introduce este debate sobre la mujer en términos que serían propios de la escolástica. Por mucho que Iuliano, como representante del humanismo, no quisiera detenerse en estas divagaciones lógicas, no tenía más remedio que responder a estas cuestiones porque eran argumentos que se incluían en la *Querelle des femmes*, de lo contrario dejaría el terreno libre a los detractores de las mujeres. Es una forma de desacreditar —a partir de la voz femenina— un discurso filosófico que solo se ve obligado a introducir para agotar la cuestión. La participación de esta sabia mujer lo matiza y especifica el verdadero sentido de su inclusión. Este es solo un ejemplo de algunas de las intervenciones de Emilia pendientes de análisis, que permiten hacerse cargo de cuáles son los antecedentes con los que Luis Milán se topó al imitar al humanista italiano.

Estando a las lenguas: la argumentación de las damas en El cortesano de Luis Milán

Los turnos de palabra no son la única conquista de estas damas valencianas construidas por la pluma de Luis Milán; su papel en la argumentación es más determinante que en el modelo. La entrada de estas voces femeninas se lleva a cabo por medio de los géneros intercalados, como el teatro o la poesía cancioneril, donde la presencia de la mujer está más consolidada que en el diálogo.²² Esto

21. Cox (2000: 392) ha identificado la más evidente (*Cortegiano*, III, LXI-LXIII), aunque el análisis sigue pendiente.

22. En la poesía de cancionero no podemos entender que haya una interlocutora, sino que la voz es más bien la masculina que se dirige a la mujer. Según afirma Pérez Priego (1990: 6-7), la dama

podría hacernos pensar que ellas aparecen solo en las partes performativas o poéticas. Sin embargo, debemos analizar con mayor cuidado la obra para revelar cómo las interlocutoras intervienen en el plan argumentativo general.

En la jornada primera, entran en procesión nueve parejas de nobles de la corte de Valencia, todos ellos capitaneados por la reina Germana de Foix y su esposo, el duque de Calabria, Fernando de Aragón. Tras ellos y en alternancia, un galán con una dama,²³ van incorporándose en la escena el resto: Luis Vique y Mencía Manrique; Luis Margarite y Violante Mascó; Pedro Mascó y Castellana Bellví; Joan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito; Diego Ladrón y María de Robles; Francisco Fenollet y Francisca Ferrer; Miguel Fernández y Ana Mercader; Baltasar Mercader e Isabel Ferrer; Berenguer Aguilar y Leonor Guálvez.²⁴ Antes de que aparezca la sexta pareja se introduce el trasunto del autor: Luis Milán y en su caso sin una dama que lo acompañe (I, 94).

A estas damas se añaden otras de forma progresiva: doña Luisa, nuevas mujeres de procedencia castellana (Beatriz de Osorio, Joana de Guzmán, Merina de Tovar y la bufona Joanilla de Dicastillo) —que intervienen cuando se va a tratar la cuestión de si las mujeres valencianas también pueden considerarse damas— (III, 178-180) y criadas que participan de las partes más costumbristas del diálogo (p. ej. IV, 217-219).

Para enfrentarnos a este análisis, hay que recordar las peculiaridades formales de la obra y su hibridación genérica. Simplificando mucho, podríamos decir que en el texto hay dos modos principales de recurrir al diálogo (y me refiero solo al género del diálogo en prosa). En primer lugar, el diálogo de réplicas más breves con fines de crítica de las costumbres, donde hay un gran uso del humor, muchas veces difícilmente comprensible y que va más allá del conceptismo de la poesía de cancionero. En estas partes, la argumentación está muy diluida, aunque puede seguir rastreándose. Hay que pensar que en el diálogo lucianesco-menipeo la argumentación se difumina también en muchas ocasiones. En dicho

aparece “como tema lírico, objeto a un tiempo de los loores y las quejas del poeta amante, es el único centro de la creación poética”, e incluso a veces figura como sujeto literario en las pocas composiciones atribuibles a damas que recogen los cancioneros. Si bien no coincido con gran parte de sus conclusiones, sí considero acertado el calificativo de “carnavalesco” que Cozar (1995: 119 y 124) emplea para definir la inversión que se produce en *El cortesano* de Milán de los tradicionales papeles de caballero y dama de la poesía de cancionero. Sin embargo, y como intentaré mostrar, no siempre el tono es simplemente burlesco, sino más bien jocosero y está fuertemente vinculado al modelo lucianesco-menipeo.

23. Esta alternancia de sexos se produce también en *Il Cortegiano* (I, VI, 26).

24. Sobre la reina Germana una fuente capital es la obra del Marqués de Cruillas (vid. Belenguer 2007) y sobre el duque de Calabria y su educación: López Ríos (2008 y 2009). Para el resto de los personajes, vid. Vega (2006) y la anotación de García Sánchez (2019). Cox (2000: 387-388) considera más excepcional que interlocutoras femeninas de inspiración histórica tomen la palabra en un diálogo, pues supone una ruptura más contundente del decoro, aunque el modelo de Milán no es ciceroniano.

modelo se recurre a una serie de técnicas argumentativas como el pro-contra, el juicio forense, el diálogo de réplicas breves (el más influyente en la posteridad), y además se introduce la sátira, la fantasía, la variedad.²⁵ Todos estos recursos están muy presentes en la obra de Milán.

Al comparar el texto de Milán con su modelo, lo que más puede extrañarnos es el paso de un texto donde Castiglione muestra la argumentación de forma patente, como en la vía platónico-aristotélica-ciceroniana, a un diálogo con gran recurrencia a la parte narrativa, que difumina la argumentación más propiamente teórica y el elemento didáctico, y se entrega al humor más disparatado, a la distensión y al juego, rasgos todos ellos que hay que achacar al cambio de tradición. Conviene no olvidar que en *Il Cortegiano* (II, XLV) había un intento de ir por estos derroteros, de escenificar el humor, pero Emilia lo detiene sin contemplaciones.

Lo que afecta de forma más directa a la selección de los personajes femeninos es el hibridismo formal. La incorporación de otros géneros motiva el paso de cuatro interlocutoras en Castiglione a más de quince en el texto de Milán. Se recitan composiciones poéticas (sobre todo el trasunto del autor); se incluyen colecciones de sonetos, mascaradas mitológicas sobre la guerra de Troya, representaciones parateatrales y teatrales (“al natural”), cuentos, facecias, duelos poéticos, etc.

Asimismo, la crítica de las costumbres —también potenciada por la menipea— induce a que el personaje femenino esté más presente, pues va a ser necesario para escenificar actitudes que, en una argumentación más teórica, podían elidirse. Castiglione no representa a una dama que se autodefenda, sino que busca voces masculinas que se opongan a Palavicino, el mayor antifeminista. Esto tiene que ver con que el personaje femenino no tenía una tradición dialógica de peso como para llevar a cabo su propia defensa, y está vinculado con las actitudes caballerescas que muestran estos varones al salir a amparar a la dama. Con todo, existen determinados pasajes en el texto italiano donde estas relaciones se tensan y la voz de la mujer resuena con una singularidad infrecuente en un diálogo.

Milán construye una serie de escenas con gran predominio de recursos dramáticos, propios también del género del diálogo, donde las damas sí tienen mayor participación. En las partes más teóricas del texto, las mujeres no están presentes y los interlocutores suelen reducirse a Luis Milán, Joan Fernández de Heredia y otros varones en alternancia, como maestre Çapater.²⁶ Sin embargo, no puede considerarse que el diálogo-género ocupe solo estas secciones, sino que

25. Sobre las innovaciones que introduce Luciano en el diálogo: Bompaire (1958: 547-585) y Vian (2005 y 2010: LII-LV).

26. Sobre el poeta Juan Fernández de Heredia (c. 1480-1549), el más joven de los poetas que figuran en el *Cancionero general*, véase Bustos (2009: 167-168).

el diálogo es el género principal en el que se incluye el resto en dependencia y en un nivel jerárquico inferior. Esta unidad puede justificarse gracias al análisis bajo la poética del género del diálogo y del hibridismo formal característico de la menipea. Dicha forma de proceder permite observar claramente cómo la argumentación se traslada también a las partes más performativas y cómo no hay fronteras rígidas entre géneros, sino que estos se comunican y retroalimentan. Existe una tendencia a interpretar solo como argumentación aquellas partes de réplicas más extensas y de mayor densidad teórica.²⁷ Esto se debe a que la crítica ha buscado el mismo modelo genérico que había seguido Castiglione, pero la imitación en este caso implica un cambio de tradición. Nos encontramos ante un texto formalmente distinto, por mucho que el tema, e incluso algunos aspectos de su peculiaridad formal, estuvieran *in nuce* en *Il Cortegiano*.

Dentro de las variadas funciones que las mujeres tienen a nivel argumentativo en este texto, analizaré a continuación algunas de las más representativas. En la primera escena, todos los personajes van entrando en parejas y el narrador se recrea en su descripción y en juegos caballerescos como la cacería de amor. Realmente se trata de una cacería de celos. Todo sucede a partir de la descripción de sus vestimentas y de los motes, de *invenciones* que exhiben y que el resto debe descifrar.²⁸ El tema, pues, —aunque muy diluido en las escenas costumbristas— es el de la celotipia. Las parejas se acusan de infidelidades. Gilot (uno de los bufones que habla en valenciano) aparece en escena vestido de terciopelo verde y con una mona en la cabeza como montera. La reina no duda en resolver el enigma:

El duque, mi señor, es lo verde que traes, que está en verdor, que se madurará su amor; y la mona, por remedar que en amor quiere engañar, como suelen todos los falsos hombres. Y tú sales por majadero, que majarás en este banquete por alcahuete (I, 84-89).

En esta primera intervención vemos el ingenio de la interlocutora para bromear a la altura de los varones y responderles con las estocadas que merecen. Estas pullas suponen un arma de ingenio retórico, que sitúa a las interlocutoras al mismo nivel que sus maridos.²⁹ Las damas conocen las infidelidades de los caballeros y se sienten con la autoridad para reprenderlos. Gilot está implicado como alcahuete y acusará a otro de los bufones, el canónigo Esther, que al parecer había llevado encomiendas a Beatriz de parte de Luis de Vique.

27. Solervicens (1997: 178) y Sánchez Palacios (2015).

28. Estas *invenciones* pueden vincularse a la escena de *Il Cortegiano* (I, IX) donde se propone interpretar qué significa la “S” que lleva la duquesa en la frente.

29. Asimismo, y según explica Vian (1988: 184-185), tanto los chistes como las pullas contribuyen en la ficción conversacional a crear la familiaridad y variedad entre los personajes. Estos recursos son más acusados en los diálogos de linaje lucianesco, como ejemplifica con gran maestría el anónimo *Viaje de Turquía*.

Esto hace que entre en escena Luis de Vique (el infiel) y doña Mencía Manrique, su esposa, con unos ojales que contienen ojos, como signo de los celos, tal vez en referencia a la diosa Hera y al pavo real (Ov. *Met.* I, 722-723). Las burlas y pullas entre los maridos acusados por celos y sus mujeres que los celan derivan en una intervención de doña Mencía de gran interés. Sus acusaciones contienen un lamento algo más serio y existe un contraste entre los juegos previos y sus palabras:

—Señora doña Violante Mascó, yo quiero cobrar mis celos y de aquí adelante no me los ampre más, que no se los emprestaré —pues burla dellos—, sino a la señora doña Castellana Bellvís, su cuñada, que me han dicho que, por no ser celosa, dize su marido que no es amorosa y va a buscar el amor fuera de casa. Y porque sea más casero, no debe dexar un día en la semana de ser celosa, que a maridos que se desmandan, los celos los enfrenan. Y si muerden el freno como a cavallos desbocados y pasan la carrera hasta donde quieren, cuando se cansarán o alcançarán, bolverán a su casa y conoscerán que su mujer les mostrava con los celos los recelos que tenían de su perdición, que no hay amor sin celos, ni cordura sin recelos (I, 88).

El tono jocoserio, típicamente menipeo, se siente en estos contrastes. Mencía demuestra su capacidad para argumentar mediante la analogía: los amantes son como caballos desbocados que soportan el freno de sus esposas hasta cansarse y volver a casa. La analogía aporta un argumento que, aunque no pueda juzgarse como empírico, fue empleado por no pocos filósofos como Platón, ya que se apoyaba en una imagen de la realidad, lo que sin duda aporta un grado de verismo de cara al auditorio.³⁰ A partir de su propia experiencia, la dama llega a extraer conclusiones generales. Su argumentación se impregna entonces de recursos propios de la poesía de cancionero: la antítesis (“no hay amor sin celos ni corduras sin recelos”) y la *annominatio* (“celos”, “recelos”). Estas figuras no son meramente ornamentales: Mencía expresa la contradicción que supone la necesidad de sentir celos para que su marido se considere amado y, al tiempo, la obligación de mantenerse vigilante y recelosa ante las correrías de los maridos.

El diálogo se interrumpe con la entrada de la tercera pareja; la argumentación se abre paso a partir de la distensión y de las pullas constantes. Se trata de una forma muy eficaz de simular la conversación real con un menor grado de destilación de lo que se observa en *Il Cortegiano*. Existe, pues, una fusión de argumentación y performatividad. Según entran Pedro Mascó y doña Castellana Bellvís, van a retomar el tema de los celos. Castellana pide a Mencía que le deje ahora a ella sus “celos” para poder reanudar el tema. Su argumento es que “por no tener celos don Pedro, mi señor me tiene por desamorada y vase a buscar nuevos amores fuera de casa” (I, 89).

30. Véase al respecto: Perelman y Olbrechts-Tyteca (2008: 499-500).

En toda esta primera escena se constata la capacidad que tienen las damas para hablar con gracia y *sprezzatura*, y para resolver los mote, a igual nivel que los caballeros, e incluso a veces con mayor sentido del humor;³¹ una hilaridad que pone en ridículo al varón y lo desacredita. Lo vemos, por ejemplo, en la entrada de la quinta pareja: Diego Ladrón y doña María. Ella está vestida de terciopelo negro y “toda broslada de unas sierpes muy al natural, que tenían cortado el pescueço un tercio y de la cola otro tanto” (I, 92).³² El mote en la montera decía: “En el medio está lo bueno, / que en los extremos / se pierden los que perdemos” (I, 92). La interpretación que hace del mote doña Jerónima es sumamente sofisticada y está acorde con las malicias de los varones:

[...] que a nosotras havéis hecho sierpes y a vos apoticario, que para que nos puedan comer, que no emponçoñemos, nos havéis hecho sacar a la señora vuestra mujer cortadas las cabeças y colas, mostrando que las mujeres tenemos la ponçoña en la cabeça y en los pies, de mal parleras y muy andariegas. Y encobríis esta malicia con el aviso que daís en el mote, diziendo: “En los extremos se pierden los que perdemos” (I, 92-93).

Don Diego, ante dicha lectura alegórica, declara que ella es una malpensada, porque su intención era otra: explicar “donde consiste la virtud para bien obrar”. Joan Fernández considera que su mujer “tiene la cola de paja” y por eso “del fuego se teme” (I, 93). Es decir, por medio de la fraseología acusa a Jerónima de susceptibilidad. El marido se apoyaba en Mt. 10, 16, para justificar la identificación de la mujer con la serpiente en su connotación positiva con la prudencia, pero a la vez esa prudencia se desvía hacia Lucifer, por seguir sus consejos. Pero Jerónima no se queda atrás y ridiculiza con gran agudeza la argumentación de su marido; sus alegorías sobre el reptil de tanta trascendencia bíblica le parecen facilonas exégesis propias de un predicador barato:

Señoras, preicador es mi marido y yo no lo sabía. Sepamos dónde preíca la cuaresma y vamos a oílle. Yo creo que será a casa de don Antón Vilaragut, que por lo que allí haze y dize le hizo don Luis Milán una obra, donde le haze en ella Adán y a doña Antona Vilaragut y de Heredia, Eva. Que no se caçaría mejor cosa en esta caça que don Luis Milán la hiziesse correr por aquí como a liebre a ruegos de todas las damas... (I, 94).

31. Colella (2016) demuestra que el concepto de *sprezzatura* fomenta en *El cortesano* una estética de improvisación y espontaneidad asociada con el tipo de música a la que se alude en la obra. En este sentido, resulta fundamental vincular dicha teoría estética de la *sprezzatura* o apariencia de descuido con lo que Vian (1988) definió como *ficción conversacional* del diálogo, ya que mediante esta se simula que la conversación es real. El procedimiento consiste en imitar las imperfecciones de la conversación corriente (interrupciones, saltos de tema, etc.), pero con valor estético, lo que en *El cortesano* se muestra de forma más realista de lo común.

32. Aunque se trata de una imagen muy extendida, conviene recordar que también en *Il Cortegiano* (I, IX) se comparaba a la mujer con la serpiente.

La burla contiene una referencia a una supuesta obra del propio autor Milán, en la que Antonio Vilaragut y su mujer eran Adán y Eva. Compara, por tanto, las palabras del marido con una obra teatral y sugiere que la representen por petición de las damas.³³ Como vemos, Jerónima no aplica procedimientos argumentativos complejos, pues las chaladuras de su marido no lo merecen, sino que recurre a ridiculizar sus palabras demostrando una gran capacidad para contraargumentar a partir del humor y el juego de ingenio.

En otras ocasiones, las intervenciones de las mujeres denotan curiosamente una intención de disputar en medio de acciones que son más bien dramáticas. Como muestra, veamos una alocución de Mencía. En ella, la interlocutora responde a los versos que le ha dedicado Luis Vique al ofrecerle un puerco muerto (“Presento de lo que dais / muerto pues que vos matáis”):

—No sabía yo que fuesse matadora, por esto el médico de nuestra casa no sabía dezirme el otro día qué mal era el de vuessa merced. Agora veo que mejor están los amadores enfermos que estando buenos.

Dixo el duque:

—Señora doña Mencía, a essa razón no se le puede responder estando a las manos, sino a las lenguas, en conversación de damas y no entre puercos. Yo me acordaré della a su tiempo, por que vuessa merced nos la haga de dárnosla a entender (I, 101).

La interlocutora pretende extraer conclusiones a partir de lo anecdótico. El duque, que ejerce de moderador, entiende que no debe entremezclarse la cacería de amor con un diálogo argumentativo. Ella quiere pasar a teorizar sobre los conceptos del amor. Luis Vique ha llamado a su mujer “matadora”, y ella —siguiendo los preceptos del amor cortés— concluye que los amadores están mejor estando enfermos que buenos. Es decir, mientras los caballeros se esfuerzan en conseguir el amor de las damas, les guardan fidelidad. Tal vez haya que leer un doble sentido en la visita del médico al que alude Mencía, ya que los varones acusan a Luis Vique de haber contraído la sífilis. Sin embargo, el duque no permite que la interlocutora desarrolle ahora su teoría, sino que lo posterga hasta después de la cacería. Terminada la cacería y el banquete posterior, el duque cede la palabra a Doña Mencía, para que explique su razonamiento:

Señor, lo que yo dixé fue que mejor están los amadores estando malos que buenos, porque la dolencia de los que aman es salud para la honra de sus damas, pues estando malos sus servidores, muestran no estar sanos de favores. Y estar los galanes do-

33. Sobre este caballero de Calatrava, vid. García Sánchez (2019: 94). En unas coplas de Luis Milán (Villanueva 2011: 95-98), se habla también de un “entremés de Adán y Eva”, al parecer cantado en valenciano en las fiestas del *Corpus Christi*, y se dice que los Vilaragut representan papeles en la pieza. Eva es la mujer y se alude con tono paródico a la edad de Vilaragut y a cómo su esposa se habría buscado un Adán más joven.

lientes, desfavorecidos, es sanidad para ellos, pues no andan atrevidos sino para bien servir y no enojar, que si estuviessen sanos de bien tratados, andaran descuidados en el servicio de sus damas, pensando que no pueden parescer mal de cualquier manera que sirvan los que por buenos servicios han allegado a parescer bien. Y van engañados, que los que se descuidan son los que se pierden. Y como mi señor don Luis Vique tiene bien provado ser esto lo mejor, siendo marido, se trata conmigo como a servidor. Y a quien tal haze, meresce que nunca le contradiga su mujer (I, 123).

Este es un claro ejemplo de cómo el estilo de las coplas se extiende a los razonamientos de los personajes, quienes se expresan con parecida conceptuosidad y argumentando a partir de la paradoja. Es una muestra de que la hibridación genérica no funciona por secciones o superposición, sino con una complejidad mayor que hay que analizar en el plan argumentativo conjunto de la obra y sin perder los géneros intercalados y dependientes. Mencía considera que el varón es más fiel cuando no ha obtenido el amor seguro de la dama. Con todo, Mencía confirma que su marido se porta con ella como “servidor”, por tanto, no parece ser de los que descuidan a sus mujeres. Luis de Vique recoge el guante y termina haciendo hincapié en la necesidad de mantener la relación de vasallaje del cortejo con la amiga durante el matrimonio, pues —concluye en forma de retruécano—: “las amigas que son buenas para mujeres agradan más que las mujeres que son buenas para amigas” (I, 124). Ante esta afirmación conciliadora, Joan Fernández vuelve a la carga con las pullas y se burla de don Luis, al que considera aquejado de un dolor de “quijal” que don Diego Ladrón —recurriendo en este caso a una rima popular— bautiza “el mal del tordo”; alusiones chistosas a su necesidad sexual no resuelta.³⁴ La mujer se abre paso entre chascarrillos hirientes para acusar a los caballeros de no tener amor y decir que su esposo ha sido ungido (“oleado”) del mal de amores. El malicioso de Joan Fernández —quien guarda en la memoria las alusiones al médico que había visitado a don Luis sin acertar en el diagnóstico— afirma entonces que Luis Vique había tenido que ser “bautizado del agua de palo, que mal francés fue su amor” (I, 125). Juega, por tanto, a devolverle el símil sacramental, que Mencía emplea en buen sentido (oleado del buen amor), en forma de un “bautismo” con la infusión que se bebía para curar el mal francés hecha a partir de “palo santo”, el árbol del guayaco procedente de América.³⁵

Como puede verse, los varones reciben estas enseñanzas entre burlas. El texto se impregna de un tono jocoserio y se llena de contrastes. Dichas reflexiones femeninas cobrarán mayor sentido cuando pasen por el tamiz de la teoría del cortesano desarrollada por maestre Çapater, un personaje que hay que asociar también (por su nombre) con el zapatero que aparece en dos textos menipeos: *El Crotalón* y *El*

34. La rima la completarían los propios lectores a partir del conocido refrán: “El mal del tordo, el pico delgado y el rabo gordo” (Correas 2000: 767).

35. Explica dicho remedio Monardes en su *Primera, segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina*, f. 12v-16r.

diálogo de las transformaciones de Pitágoras.³⁶ Él dice que el buen cortesano ha de ser por encima de todo buen cristiano (v, 260-261), lo que nos hace pensar que no todas las actitudes que se han escenificado son —según repite la crítica— modelo para el perfecto cortesano, sino que algunas son reprobables, y el interlocutor femenino juega un papel crucial en ponerlas en tela de juicio. Como explica Ravasini (2010: 85-86), existe un cambio de tono en el discurso de Çapater, quien introduce temas más serios y comprometidos con el contexto político y religioso, como, por ejemplo, el grave error de casar a una hija o enviarla al convento sin su conformidad. Pero lo que nos interesa es su insistencia en la indisolubilidad del compromiso (“y después de prometido, no dexarlo de cumplir por ninguna cosa...” [v, 262]) y su censura contundente de la traición (“También derreputa mucho la traición, pues el cielo y la tierra no la pueden çufrir...” [v, 262]). Estas palabras de Çapater reafirman las quejas de las mujeres ante las infidelidades de sus maridos y están acorde con la insistencia de Mencía en buscar una fórmula para salvaguardar la fidelidad conyugal; deben mantener vivas las actitudes de servicio que tuvieron los caballeros y damas antes del matrimonio.

De nuevo en la jornada tercera las mujeres tienen un papel fundamental en la discusión. En ella las damas interpretan un soneto de Milán, donde las acusa de burlar a sus enamorados. Aunque es muy frecuente la autorrepresentación del autor en el diálogo e incluso su autocita, en este texto el hibridismo permite introducir sonetos y otras composiciones poéticas que terminan convirtiéndose en el tema de debate.³⁷ Mencía es quien da licencia para la lectura del soneto por parte de Luis Milán. Se compara a la dama con cazadoras que van tras los ciervos a la brama. El poema concluye con la solicitud por parte de la voz del amante de que la mujer no lo maltrate con la burla, ya que se considera que tiene todo el gobierno de él.

En esta ocasión, la primera en reaccionar ante la lectura del poema es doña Luisa. Ella comienza el “razonamiento”, la *disputatio*, e incita a la que hasta el

36. Tordera (2001: 116-117, n. 17) considera que este personaje se introdujo en la fase final de redacción de la obra, cuando Milán decidió cambiar el destinatario y dirigirle su libro a Felipe II. Asimismo, Tordera (2001: 117, n. 17) identifica a este interlocutor, a partir de Ximeno (1747: I, 126-127), con Luis Sabater († 1555), sacerdote valenciano, doctor en Teología, beneficiado y acreditado predicador que compuso una obra en valenciano para confesores: *Confessionari nouament ordenat...* (J. Mey 1555). Esta identificación no es contradictoria con sus vínculos con un artesano, en concreto con un zapatero con amplia tradición en la literatura menipea, desde el *Gallo* de Luciano. Ya Meregalli (1988: 66-67) asoció al maestro Çapater con un representante de la clase artesana y burguesa de Valencia y, aunque sus apreciaciones se han rechazado en pro de la identificación de dicho personaje con Luis Sabater, no considero que ambas interpretaciones sean incompatibles.

37. Vian (2019: 497-499) analiza casos en los que los autores citan sus versos en los diálogos: el más paradigmático es el de Petrarca en *Secretum*, pero tal vez aquí interesa más el de Barahona en sus *Diálogos de montería*, quien introduce sus versos para elaborar un ejercicio de autoexégesis, repartida entre tres interlocutores. En el caso de Milán, la exégesis la elaboran las mujeres, lo que es una muestra también de su competencia intelectual.

momento tiene la lengua más afilada, doña Mencía. Luisa le pregunta qué opina del trato que les ha dado a las damas en este poema. Siguiendo el mismo símil del poema, Mencía dice que los varones no pueden compararse con ciervos, porque no hay saeta de amor que los alcance, ya que aman de burlas. Las figuras retóricas del soneto son las que utilizan en la argumentación posterior que parte de la exégesis del poema, en un ejercicio intelectual llevado a cabo por las propias damas. Mencía se afana con la antítesis más adelante y dice que los hombres toman “las burlas en serio y las veras en burlas”. Castellana prosigue la crítica al autor, pero la más contraria a las declaraciones de Luis Milán es Violante, que pasa al ataque *ad personam* sin preocuparle demasiado la búsqueda de la verdad. Ella analiza psicológicamente al personaje de Luis Milán y achaca que critique el amor de las mujeres a sus malas experiencias:

Y deve ser que a él le deve ir mal en amores y querría ser amado, como muestra al final del soneto, diziendo a su dama que, pues ella tiene el gobierno suyo bien mandado y enfrenado, hecho cavallo de amor, que no le ensille burlando dél, como hazía Laura a su Petrarca, que lo governava como a cavallo bien enfrenado, que en desmandarse de confiado, le dava una çofrenada y en acovardarse de triste, le afloxa-va la rienda, según nos contaba don Luis Milán un día delante su Margarita, que de velle muy triste le dixo: “Alégrate, que pues escives como el Petrarca, yo leeré tus obras como Laura” (III, 177-178).

La interlocutora parece apoyarse en la conocida anécdota de Aristóteles ensillado por la cortesana Filis, aunque Castellana sustituye al filósofo griego por Petrarca, y dice que la historia la había narrado el propio Luis Milán.³⁸ Esto supone una técnica muy refinada, porque parte de la autoridad del mismo personaje al que denuesta (que a la vez es el autor). En este pasaje todas las damas se enfrentan con contundencia contra la imagen que el soneto ha dibujado de ellas. Los argumentos surgen de la misma forma poética, y revelan la interconexión entre formas literarias. Las mujeres terminan arremetiendo contra el autor, lo que hay que asociar con *Il Cortegiano*.³⁹

Una vez que concluye esta disputa a la que subyace evidentemente la *Querelle des femmes*, se propone acudir al palacio real, y de nuevo es Mencía quien saca a colación otro tema vidrioso, que afecta ya no solo a la consideración de la

38. Según estudia Lacarra (1999: 343-344), se trata de un motivo de origen oriental “Aristóteles cabalgado”, cuya única versión completa hispánica nos ha llegado a través de López García de Salazar en su *Libro de las bienandanzas e fortunas*. La anécdota referida al propio Aristóteles aparece en *Il Cortegiano* (IV, XLIX) y varias veces en el texto de Milán con distintos grados de desarrollo (el más completo en II, 147).

39. En *Il Cortegiano* (II, xcvi-xcvi) las damas se vuelven bacantes y embisten a Palavicino (el antifeminista), una batalla que concluye en juegos y risas. En la ficción sentimental, contamos con el ejemplo de *Grisel y Mirabella* de Juan Flores, donde la reina y sus damas terminan matando de forma muy cruenta a Torrellas.

mujer, sino más específicamente a la de la cortesana. Mencía afirma que las damas castellanas no juzgan a las valencianas dignas de la corte y que, por tanto, para ser damas hay que proceder del palacio, con origen castellano. En este debate se puede leer un interés en definir no ya al *cortesano* sino a la *dama* y cuál ha de ser su origen.⁴⁰ Ante la oposición de las mujeres, la cuestión la resuelve Luis Milán sustituyendo el argumento de tópico de lugar (las damas son aquellas que están en palacio) por un tópico de sustancia (las que tienen la categoría de damas pueden acceder al palacio), lo que revela una intención profunda de la búsqueda de la verdad (III, 178).

En la jornada sexta, en el séptimo día, existe una parte del texto en el que se puede observar esta fusión genérica, así como el linaje lucianesco de la misma. Se trata de la deliberación que tiene lugar en la *salacorte*. El duque explica que “Valencia está muy infamada por todo el mundo de muy desamorada, que ningún amor hay en ella”. Por ello, propone que “hagan las leyes para que las damas sean bien servidas y los caballeros que lo havrán menester sepan en qué las han de servir” (VI, 315). A lo largo del proceso —sumamente teatralizado e idealizado— se busca teorizar cuáles son las actitudes que deben regir la vida del caballero en su relación con las damas. El molde del texto es deliberativo. Hay que vincular este episodio con el tipo de diálogo que Vian (2005: 59-60) denomina “dramático de tradición judicial y forense”.⁴¹ Las leyes se introducen siempre como conclusión del proceso argumentativo, y se escriben en verso, como un producto más de la *mixis* genérica. Confluyen también otros modelos externos al diálogo, como el teatro y las formas de representación caballeresca tan presentes en la corte. De hecho, el molde menipeo condiciona y posibilita la síntesis de tradiciones genéricas distintas, así como la inclusión de tonos y estilos dispares creando una obra original mediante la técnica de *pastiche*.

Intervienen en el juicio nuevos personajes, todos ellos pertenecientes a la nobleza valenciana y no siempre fácilmente identificables.⁴² La estructura argumentativa es similar en las diez leyes, aunque con variaciones. En la mayoría de ellas (I, II, III, IV, VII, VIII, IX y X) un varón presenta su acusación contra las mujeres, una dama ejerce la defensa, y el duque elabora la ley (siempre en verso) que tiende a responsabilizar a los caballeros de los defectos de los que se ha acusado a las damas. En dos casos, que ocupan el axis de las diez leyes (V y VI), un varón explica que gracias a un sueño con dos deidades (Cupido y Venus) sabe

40. En este asunto, como en el tema de la lengua, subyace la pugna entre Valencia y Castilla, territorio este último que desde mediados del siglo XV experimentaba una pujanza económica, demográfica y política frente al resto de los reinos de España (ver J. Pérez, 2006: 13-26).

41. En este caso concreto, debemos pensar en una deliberación con intención satírica que puede vincularse, por ejemplo, con el *Iuppiter tragoedus*, en el que, por cierto, se introduce el prosímetro.

42. Entre otros, aparece una nueva interlocutora femenina: Ángela de Aragón y del Milán, condesa de Almenara, y al parecer pariente lejana de Luis Milán, quien para Vega (2006: 213) es una de las posibles candidatas con las que identificar a la dama del mote 52 del *Libro de motes de damas y caballeros*.

que hay que remediar algún defecto de los usos amorosos de los cortesanos. Entre el final de la VI ley y el principio de la VII, se intercala un pasaje en el que Luis Vique asegura haber soñado con Valencia, al igual que a Julio César se le había presentado una personificación de Roma al ir a cruzar el Rubicón, en una evidente referencia a la *Farsalia* de Lucano (Luc. I, 185-191). A partir del recuerdo del sueño de Vique, se introduce la aparición de la ciudad de Valencia como personificación, quien se confiesa enferma porque sus damas se burlan de los servidores y pide se hagan leyes para las mujeres igual que se han hecho para los caballeros. Esta acusación empuja al noble Joan de Cardona a incluir un nuevo cargo contra las mujeres: dominan desde Eva la voluntad del varón y, por ello, pueden ser llamadas *palomando*, porque la mujer es el mando y el hombre el palo. Sin embargo, ante esta acusación, la señora Margarita de Peralta presenta la defensa. Ella muestra su capacidad ingeniosa y su espontaneidad para defender a la mujer e invierte el mismo símil que ha usado el caballero:

Mucho se ha maravillado el señor don Joan de Cardona y ha quedado una flor de maravillas, que huele bien lo que ha dicho y parece mal, pues no se usa. Temiendo estoy que se han de secar sus flores a la salida del sol de mi razón, que ya sale. Y digo que del *palomando* que ha dicho, lo mejor deste nombre es que el hombre sea palo para sostener el cuerpo de los trabajos que tiene el desseo del amor; y la mujer ha de ser el mando para moderar su mal dessear de los apetitos desmesurados que vuestro Cupido tiene. Y si a vuestra excelencia le parece que yo he ganado este *palomando*, que es tener nosotras el mando para que no se desmanden los malos desseos de los que nos sirven, póngalo en la ley que se ha de hazer (VI, 320).

La interlocutora comienza despreciando los razonamientos del varón a partir de una metáfora: su explicación es una “flor de maravillas”, porque huele bien, tiene buena apariencia, pero no sirve para nada. Debajo de esta comparación encontramos la eterna disputa entre verdad y ornamento que está ligada a retórica y argumentación desde la Antigüedad. Margarita de Peralta parece, pues, preocupada en llevar a término la discusión filosófica como construcción de la verdad. Para comenzar, parte de una metáfora (efectiva como proporción matemática), con la que descolocar la de su adversario: el varón es un palo, en efecto, porque debe mantenerse recto ante las adversidades de la voluptuosidad, y la mujer ha de ser el mando, que modere la desmesura de sus deseos. Este argumento convence a todos y lleva al duque a enunciar la séptima ley con la que pretende que las mujeres tomen el mando para moderar los deseos de los hombres. En definitiva, se trata de una postura que convence, más allá de su estructura argumentativa, porque se fundamenta en la teoría neoplatónica del amor que estaba en las bases del hipotexto y que los interlocutores intentan encarnar en el modelo de cortesano.⁴³

43. Emilia utiliza en *Il Cortegiano* (III, LXIII) argumentos similares para explicar al Aretino que debe acomodarse a la voluntad de la persona a la que ama y con ella gobernar sus deseos.

Conclusión

El análisis de *El cortesano* de Luis Milán —partiendo de la teoría del género del diálogo y la argumentación— aporta novedades sustanciales a la hora de comprender la obra. He puesto de relieve la necesidad de vincular *El cortesano* de Luis Milán con el linaje de diálogos lucianesco-menipeos. Este cambio condiciona el estilo y la forma argumentativa del coloquio.

En la primera parte de este trabajo, he mostrado que —a diferencia de lo que suele considerarse— las funciones de los personajes femeninos en *Il Cortesiano* sí son relevantes. La duquesa, y sobre todo Emilia, tienen un peso en la argumentación del diálogo. Sus intervenciones, aunque breves, matizan en muchas ocasiones las opiniones de los varones a lo largo de la *disputatio* y modifican las conclusiones del coloquio.

Es fundamental tener este precedente en cuenta al estudiar el nuevo *Cortesano* español. Sin embargo, en el texto de Luis Milán las interlocutoras se multiplican en número (pasan de cuatro a más de quince) y en variedad (se introducen mujeres de baja clase social). Esta amplificación del personaje femenino viene determinada por el cambio de tradición literaria, pues el modelo menipeo emplea géneros literarios intercalados, como la poesía y el teatro, géneros donde la mujer tiene mayor presencia que en el diálogo.

En el último apartado del trabajo, he analizado una serie de pasajes donde las mujeres participan en los procesos argumentativos. Ellas muestran una gran capacidad para argumentar a partir del humor y de las pullas, con una *sprezzatura* y gracia y que destacan dentro de la historia del género del diálogo europeo, donde las interlocutoras femeninas no son tan frecuentes. Los procedimientos retóricos por ellas empleados van desde la analogía, el argumento de autoridad y otros recursos argumentativos más complejos que se han examinado de forma pormenorizada. Las mujeres no son, pues, en este diálogo meras espectadoras o discípulas, sino que reclaman su turno para contribuir a la búsqueda de la verdad que el diálogo pretende escenificar. Las actitudes que ponen en tela de juicio, como la fidelidad de sus maridos, serán precisamente las que maestre Çapater reivindique en el final de la jornada quinta, cuando el tono burlesco se diluya y se repase cuál ha de ser la actitud del cortesano cristiano.

Bibliografía

- ALBERT, Corinna, *Sehen im Dialog. Bedeutungsdimensionen intermedialer Phänomene in den spanischen Renaissancedialogen zu Kunst und Malerei*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2017.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova, trad., México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, 2.^a ed. 2003.
- BARANDA LETURIO, Nieves, “Women’s Reading Habits: Book Dedications to Female Patrons in Early Modern Spain”, en *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Rosilie Hernández y Anne J. Cruz, eds., London, Routledge, 2016, pp. 19-39.
- BARBERIS, Walter, ed. notas y estudio, *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 2017.
- BELenguER, Ernest, ed., *Marqués de Cruïlles. Germana de Foix, última reina de Aragón*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- BERGER, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 2 vols, 1987.
- BOMPAIRE, Jacques, *Lucien Écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958.
- BURKE, Peter, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione’s Cortegiano*, University Park (Pennsylvania), The Pennsylvania State University Press, 1995.
- BUSTOS, Álvaro, “Fernández de Heredia, Juan”, en *Diccionario Biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, xix, pp. 167-168.
- CASAS DEL ÁLAMO, María, “Descripción de El cortesano de Luis Milán”, 2016, en *Dialogyca BDDH*, 19-06-25, <<http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH278/elcortesano/>>.
- CASTAÑO SANTOS, Soledad, “El Cortesano: Luis de Milán”, *Lemir*, 28 (2024), pp. 1087-1344, 19-06-25, <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista28/Lemir28.html>>.
- CIAN, Vittorino, ed. introd. y notas, Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano*, Firenze, G. C. Sansoni, 1894.
- COLELLA, Alfonso, “Música y ‘sprezzatura’ en *El cortesano* de Luis Milán”, *Revista de Musicología. SEDEM*, 39-1 (Enero-Junio 2016), pp. 47-76, 19-06-25, <<https://doi.org/10.2307/24878537>>.
- CORREAS, Gonzalo, Louis Combet, ed., Maité Mir-Andreu, Robert Jammes (rev.), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Madrid, Castalia, 2000.
- CORTIJO OCAÑA, Adelaida y Antonio CORTIJO OCAÑA, “Carnaval y teatro en los siglos XVI y XVII, *El Cortesano* de Luis Milán y la comedia Burlesca Barroca”, *RFE*, LXXXIV (2004), 2, pp. 399-412, 19-06-25, <<https://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/issue/view/12>>.
- COX, Virginia, “Seen but not heard: the role of women speakers in Cinquecento literary dialogue”, en *Women in Italian Renaissance Culture and Society*,

- Letizia Panizza (ed.), London-New York, Lengenda-Modern Humanities Research Association and Routledge, 2000, pp. 385-400.
- COX, Virginia, "The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue", *MLN*, 128-1(2013), pp. 53-78, 19-06-25, <<https://www.jstor.org/stable/24463422>>.
- COZAR, Maria, "Les Relations hommes-femmes dans *El Cortesano* de Luis Milán", en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Réalités et fictions*, Augustin Redondo (ed.), Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 119-126.
- ESCARTÍ, Vicent Josep, ed. y estudios de V. J. Escartí y Antoni Tordera, Lluís del Milà, *El cortesano*, València, Biblioteca Valenciana, Ajuntament de València-Universitat de València, 2 vols., 2001.
- ESCARTÍ, Vicent Josep, ed. y estudio, *El cortesano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- ESCARTÍ, Vicent Josep, "Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)", *eHumanista*, 18 (2011), pp. 248-266, 19-06-25, <<https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/18>>.
- GARCÍA SÁNCHEZ, M.^a. Dolores, *Estudio y edición de "El Cortesano" de Luis Milán*, tesis doctoral, E. Borrego e I. Osuna (dirs.), Madrid, UCM, 2019.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Univ. Sevilla, Univ. Valencia, 1993.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, reed. 1973.
- LACARRA, M.^a. Jesús, *Cuento y novela corta en España*, Maxime Chevalier, pról., Barcelona, Crítica, 1999.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, *Ilusión áulica e imaginación caballeresca en El Cortesano* de Luis Milán, Valencia, University of North Carolina Press, 2013.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, "La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Nicasio Salvador Miguel y Cristina Mota García (eds.), Pamplona, Univ. de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 127-144.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, "Aragón, Fernando de. *Duque de Calabria*", en *Diccionario Biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, iv, pp. 635-636.
- LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Iris M. Zabala, Barcelona-Sevilla, Anthropos-IAM, 1996.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos, "Banquete. Introducción", en Platón, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, C. García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, trad. introd. y notas), Madrid, Gredos, 1988, pp. 145-184.
- MEREGALLI, Franco, "La corte valenzana del Duca di Calabria ne *El Cortesano* di Luis Milán", *AIONSez. Romanza*, xxx-1 (1988), pp. 53-69, 19-06-25,

- <<https://www.unior.it/it/biblioteche/biblioteca-digitale/periodici/aion-sez-romanza-voll-i-1959-xxx-1988>>.
- MONARDES, Nicolás, *Primera, segunda y tercera partes de la historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en medicina*, Sevilla, En casa de Alonso Escibano, 1574.
- PERELMAN, Chaïm, y Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Michel Meyer (pref.), Bruxelles, Université de Bruxelles, 1983, 6ª ed., 2008.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990.
- PÉREZ, Joseph, *Los Comuneros*, Madrid, La Esfera de los libros, 2006.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Feliciano y José León SANCHO RAYÓN, eds., *Libro intitulado "El cortesano" compuesto por D. Luis Milán, "Libro de motes de damas y caballeros" por el mismo*, Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau y c.ª, 1874.
- RAVASINI, Inés, "Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán", en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, Studia Aurea Monográfica*, Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 19-06-25, <<https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/208534>>.
- REDONDO PÉREZ, Germán, "Características de la sátira menipea en los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola: selección de recursos y su funcionalidad", en *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote (Homenaje a Michel Cavillac)*, Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero (eds.), Burdeos- Córdoba, Presses Universitaires de Bordeaux-Editorial Univ. de Córdoba, 2017, pp. 43-55.
- REUMONT, Alfred von, *Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im XVI. Jahrhundert*, Friburgo de Brisgovia, Herder, 1881.
- ROBITZSCH, Jan Maximilian, "On Aspasia in Plato's *Menexenus*", *Phoenix* 71-3/4 (Fall-Winter/automne-hiver 2017), pp. 288-300, 19-06-25, <<https://doi.org/10.7834/phoenix.71.3-4.0288>>.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, *Teatre profà*, Barcelona, Editorial Barcino, 1962, reimp. 1988, 2 vols.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, "Sobre el primer teatre valencià", en *Humanisme i Renaixement*, "Obres"/VIII, PAM, 1990, pp. 145-156 (original publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*), 25 (1949), pp. 367-377.
- SÁNCHEZ PALACIOS, Mar Esmeralda, *Confluència de gèneres a El cortesano de Lluís del Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, J. Solervicens, dir., Barcelona, UB, 2015, 19-06-25, <<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/101931>>.
- SMARR, Janet Levarie, *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- SOLERVICENS, Josep, *El diàleg Renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 1997.

- SOLERVICENS, Josep, “Ficción y argumentación en los diálogos renacentistas de Vives, Despuig y Milán”, en *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Roger Friedlein, ed., München, Franz Steiner Verlag, 2005, pp. 12-50.
- TARGOFF, Ramie, *Renaissance Woman: The Life of Vittoria Colonna*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2018.
- TORDERA, Antoni, “Drama i estratègies escèniques en *El Cortesano*”, en Lluís del Milà, *El Cortesano*, V. J. Escartí, (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana, Ajuntament de València-Universitat de València, 2001, vol. 1, pp. 99-172.
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel, ed. y estudio, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis Milán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- VIAN HERRERO, Ana, “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 173-188.
- VIAN HERRERO, Ana, “La rebelión literaria de las cotorras mudas: modelos de interlocutora femenina en la historia del diálogo”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001a, pp. 505-526.
- VIAN HERRERO, Ana, “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: hacia una poética del género”, *Criticón*, 81-82 (2001b), pp. 157-190, 19-06-25, <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_159.pdf>.
- VIAN HERRERO, Ana, “El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos”, en *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Roger Friedlein (ed.), München, Franz Steiner Verlag, 2005, pp. 51-95.
- VIAN HERRERO, Ana, “Diálogos españoles del Renacimiento: Introducción general”, en A. Vian Herrero, dir. y coord., *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo-Córdoba-Madrid, BLU- Almuzara, 2010, pp. XIII-CCCII.
- VIAN HERRERO, Ana, “Caos del mundo, *libido sciendi* y parodia lucianista del más allá: El *Crotalón* de ‘Cristóforo Gnofoso’”, en *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote (Homenaje a Michel Cavillac)*, Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero, eds., Bordeaux- Córdoba, Presses Universitaires de Bordeaux-Editorial Universidad de Córdoba, 2017, pp. 57-96.
- VIAN HERRERO, Ana, “Fabulaciones del yo-autor en el diálogo (II): Variedades en la práctica de la autocita moderna”, *Bulletin Hispanique*, 121-2 (2019), pp. 475-503, 19-06-25, <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.8567>>.
- 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 (enero-diciembre 2011), pp. 61-118, 19-06-25, <<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2011.66.123>>.
- XIMENO, Vicente, *Escritores del reyno de Valencia, chronológicamente ordenados desde el año M.CC.XXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad, hasta el de M.DCC.XLVII*, Valencia, En la oficina de Joseph Estevan Dolz, 1747.