

## «En vestido e invenciones»: simbolismo de la indumentaria caballeresca en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

«En vestido e invenciones»: Symbolism of Chivalric Attire in *El cortesano* (1561) by Luis Milán

Soledad Castaño Santos

*Universität Basel*

[soledad.castanosantos@unibas.ch](mailto:soledad.castanosantos@unibas.ch)  
<https://orcid.org/0000-0001-7456-4595>

Received: 05/03/2024; accepted: 5/06/2024  
DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30054>

### ABSTRACT

The present article analyzes the symbolism of chivalric attire in *El cortesano* (1561) by Luis Milán. The first part provides a brief historical and cultural overview of the work, and a summary of the importance of attire during the Renaissance period, specifically in the courtly environment of the Viceroyal Court of Valencia under the Duke of Calabria and Germana de Foix, as well. The second part consists of a study of various examples, focusing on the color of the garments and their symbolic interpretation within the work.

### KEYWORDS


Chivalric romances, costume, colors, gifts, mottos, warrior and magical' clothing.

### RESUMEN

El presente artículo analiza el simbolismo de la indumentaria caballeresca en *El cortesano* (1561) de Luis Milán. En la primera parte, se aporta una breve aproximación histórica y cultural de la obra, así como también a la importancia de la indumentaria en época renacentista, y más concretamente en el entorno áulico de la corte virreinal valenciana del duque de Calabria y Germana de Foix. La segunda parte consiste en el estudio de varios ejemplos donde nos centraremos en el color de las vestimentas y su interpretación simbólica dentro de la obra.

### PALABRAS CLAVE

Vestimenta, moda, literatura renacentista, *El cortesano*, Luis Milán

Soledad Castaño Santos. 2024. «En vestido e invenciones»: simbolismo de la indumentaria caballeresca en *El cortesano* (1561) de Luis Milán”, *Tirant* 27: 209-227, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30054> 

## ÍNDICE

1 **Introducción** — 211

2 **La importancia de la indumentaria en la sociedad cortesana** — 213

3 **Indumentaria y simbolismo en *El cortesano* de Luis Milán** — 215

**Bibliografía** — 225



## 1 Introducción

Este artículo se propone el estudio de algunos aspectos simbólicos de la indumentaria caballeresca en las fiestas, torneos, recitaciones poéticas y representaciones teatrales descritas en *El cortesano* de Luis Milán. La familia léxica del «vestido» aparece con hasta cuarenta y siete ejemplos a lo largo de la obra. Expondremos algunos de ellos e interpretaremos el simbolismo inherente a las prendas, tratando de vincularlo a los contextos sociohistóricos de creación y publicación de la obra. Para ello se hace necesario una breve síntesis del momento histórico y cultural en el que se enmarca el texto del autor y compositor valenciano.

La corte virreinal valenciana se estableció en 1526 a partir del matrimonio entre la Reina Germana y el Duque de Calabria, hijo del rey destronado de Nápoles, y permanece hasta la muerte del Duque en 1550.<sup>1</sup> El Palacio del Real fue el lugar protagonista de este cosmos cortesano, que ha sido considerado como uno de los focos humanistas más importantes en el Renacimiento español, con un marcado carácter italianizante en costumbres y producciones artísticas.

El autor de la obra de *El cortesano*, Luis Milán, fue un reconocido músico y poeta, que frecuentó la corte valenciana y llegó a ser tildado en su época como «segundo Orfeo». Contamos con pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales.<sup>2</sup> Los principales y más recientes hitos en la investigación han sido varios. Destacamos el trabajo de Escartí (2001), aportando documentos notariales que demostrarían la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559); la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader; la posible estancia en Italia gracias a su vinculación familiar con los Borja y su condición eclesiástica; y la probable estadía en Portugal, habida cuenta de la dedicatoria al rey Juan III de su obra musical *El maestro* (1536). Villanueva (2011), por su parte, planteó la existencia de tres Luis Milán en la época del autor y, por ello, que su identidad fuese distinta a la aceptada por la crítica hasta ese momento. Por nuestra parte, estos estudios principalmente, junto al esencial libro de Colella (2019), nos animaron a seguir investigando sobre la identidad en nuestra

---

1. Germana de Foix (? 1488 – Liria, Valencia, 1536) fue viuda de Fernando el Católico, lo que le concedió la condición vitalicia de Reina. Casó en terceras nupcias con Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Fernando de Aragón (Andría, Pulla, 1488 – Valencia, 1550) fue hijo de Federico I, rey destronado de Nápoles, e Isabella del Balzo. Para una biografía detallada y una panorámica de la situación histórico-social del virreinato valenciano, véanse, entre otros, Almela y Vives (1958), Pinilla (1982 y 1994), Oleza (1984), Elias (1987), Marino (1992), Burke (1999), Ríos Lloret (2003), García Sánchez (2019) y Castaño (2023).

2. Para la biografía de Milán, los estudios principales son los del Marqués de Cruilles (1891), Ruiz de Lihory (1903), Romeu Figueras (1951), Ferrer (1993), Solervicens (1997), Escartí (2001, 2010), Vega Vázquez (2006), Villanueva (2011), Sánchez Palacios (2015), García Sánchez (2019), Colella (2019) y Castaño (2023).

tesis doctoral (Castaño, 2023). Hallamos que en la obra del abad Jean Joseph Expelly, *Della Casa Milano Libri Quattro*, dedicada al famoso músico Giacomo Francesco di Paula Milano Franco d'Aragona (VII Marqués de San Giorgio, III marqués de Polistina y II Príncipe de Ardore) (1699-1780), se describen tres ramas del linaje de los Milán: la de la baronía de Massalavés, la del marquesado de San Giorgio —ubicado en Nápoles— y la del condado de Albaida. Del estudio pormenorizado de las tres pudimos extraer informaciones de interés, como la identidad de Luis Milán Rams, que confirmaría la teoría de existencia de otro Luis Milán.<sup>3</sup>

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

Pese a estos avances, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado, y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en su producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán está compuesta por tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El Maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Este último fue mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición.

El primer libro, *El libro de motes de damas y caballeros*, pretendía enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte. Se vinculan estos motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana, composiciones similares de la época las encontramos en *Flor de enamorados* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.<sup>4</sup>

Respecto a la segunda publicación, el *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro* (1536), su primordial propósito sería instruir a los nobles en los conocimientos musicales —ejecución musical y cultivo de la sensibilidad estética—, esenciales en su formación cortesana, tanto masculina como femenina. La obra ofrece, efectivamente, todo un muestrario de composiciones musicales, desde fantasías y pавanas hasta villancicos y romances. Fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes,

---

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

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

por el tipo de notación de imprenta utilizado, pero sobre todo porque es ser el primero en incluir metros italianos con música supuestamente compuesta por el propio poeta, en contraste con la aportación de romances y villancicos que no son necesariamente creaciones poéticas propias.

Finalmente, *El cortesano* (1561) se nos presenta como un repertorio amplísimo y ambiciosísimo de pautas y modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010: 9). A lo largo de las seis jornadas, se exhibe, como en un escenario teatral, un reportaje que va presentando la vida cotidiana de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades más llamativas y lúdicas — cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón—, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se convierte en un verdadero *maître à penser* (Colella, 2015: 232).<sup>5</sup>

## 2 La importancia de la indumentaria en la sociedad cortesana

Las cortes son reflejo de los ideales nuevos del esplendor del Renacimiento: antropocentrismo y humanismo. Precisamente Norbert Elias, en su estudio sobre la sociedad en el Renacimiento, destaca en este tiempo «el arte de observar a los hombres»; en palabras del sociólogo: «El arte de la observación de los hombres corresponde al de la descripción de los hombres» (1969: 143). De este modo, la vestimenta se convierte en un ámbito que el cortesano debe cuidar al detalle dentro de ese arte. Así lo puntualiza el manual de cortesanía más representativo del Renacimiento, *Il cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione: «Il nostro cortegiano in tutto l'abbito sia pulito e delicato ed abbia una certa conformità di modesta attillatura» (*Libro secondo*, XXVII) (2017: 159). Si atendemos a las crónicas sociales, el interés cortesano por la vestimenta queda constatado en la forma de la descripción de los ropajes. Observemos el siguiente ejemplo procedente del *Dietari* de Melcior Miralles:

Entrada del Duch de Calabria ab la Reyna Germana sa Muller en Valencia per Virrey ell y ella.

Divendres a 28 de Nohembre 1526 entra lo excellent Duch de Calabria e la serenissima Reyna Germana Marit e Muller lo qual Duch es lo que estava pres en lo Castell de Xativa los quals entraren per Virreys Generals y entraren per lo Portal de Sent Vicent a causa que venien de la Cort que estava en Granada e anar a jurar a la seua seu e de allí al Real de fora Valencia. Entra lo Duch ab un sayo de Brocat cubert de seti burel, escut e tot acolletellegat e los talls envetatats en tiretes de seda e hullets de or, dehou se estimava lo sayo valer 500 ducats de or. Y la Reyna ab una gonella de domas blanch lligada a la flamenca e cascu ab sa mula y ella en la mula gualdrapes de brocat ras y lo Duch gualdrapes de alt y baix carmesi. (1923: 405bis-406bis)

Buena parte de la noticia especifica los pormenores de las prendas del virrey y la reina. El cronista hace referencia a los materiales, el color e incluso a detalles menores, por

---

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

ejemplo, las *tiretes*, es decir, las tiras en los cortes que anudan la tela a la armadura. En esa línea, Luis Milán ofrece al lector, como veremos, numerosas descripciones en *El cortesano*.

La vestimenta constituirá, como señala Marín Pina (2013: 296), un signo identitario de pertenencia del individuo al grupo y al lugar de ese grupo en la sociedad. Pastoureau define su significado, también en el contexto del Renacimiento, como: «un sistema riguroso y restrictivo de signos» (1989: 32).<sup>6</sup> La importancia concedida socialmente a la indumentaria conlleva lógicamente a un desarrollo importante en la creación, producción e industria textil, como han estudiado investigadores como James Laver o François Boucher. Estos autores reconocen el Renacimiento como uno de los momentos de mayor esmero y perfección —si no el mayor— a la hora de escoger los mejores tejidos, ornamentos y bordados. Acerca de la producción europea, Laver señala: «The clothes and accessories of the upper classes in Europe had indeed reached an astonishing degree of elaboration and refinement by the end of the sixteen century» (1989: 102). Otra característica interesante en torno a la indumentaria es la influencia de modas europeas, como sintetiza Flores:

La industria textil se benefició del comercio mercantil proveniente de regiones francesas, italianas, flamencas, inglesas, alemanas y árabes, cuyas aportaciones dieron origen a nuevos trajes en los que se vieron elementos tanto nacionales como extranjeros en las mangas, cortes, telas y formas. En este siglo apareció una mayor variedad de prendas, en las que las telas, los bordados y las piedras preciosas tuvieron mayor relevancia que las personas que las portaban. (2019: 14)

En el ámbito valenciano, por ejemplo, no podemos dejar de mencionar la importancia que tuvo el «Gremi de Velluters». Nacido como institución en el siglo xv, había adquirido ya un gran prestigio antes de verse convertido en Colegio de Arte Mayor de la Seda, en el siglo xvii, gracias al privilegio del rey Carlos II.<sup>7</sup> El origen y las claves del éxito de este gremio las sintetiza González Fons:

Al 1477 es va crear a la ciutat de València la confraria de sant Jeroni, i només dos anys més tard es fundaria l'ofici de velluters. Aquest esdeveniment va quedar marcat per diversos factors: l'esplendor econòmic que la ciutat havia protagonitzat en la segona meitat del segle XV, la seua configuració com a un dels principals centres seders i l'important flux migratori d'artesans procedents de Gènova van ser alguns d'ells. Les ordenances d'aquesta corporació serien aprovades en 1479 per les autoritats municipals i pel monarca Ferran d'Aragó, qui els concediria el títol d'Art de Velluters. Durant les primeres dècades de vida del gremi hi hagué una fase d'apertura i dinamisme, en la qual es possible observar una intensa mobilitat social i geogràfica dels seus membres. Una de les causes atribuïdes va ser la presència genovesa en el moment de la fundació del gremi i anys següents, representant quasi un 30% del total de mestres. Aquests difongueren una nova tecnologia productiva i tècniques pròpies del nord d'Itàlia, afavorint la renovació de la indústria valenciana. També rellevants van ser els forasters, especialment aquells procedents del regne de Castella, el regne d'Aragó o el Principat de Catalunya. D'aquesta

6. Acerca de la moda como signo identitario de poder y estatus social, consúltese el artículo de López Poza (2011).

7. 'Gremio de sederos'. La traducción de «vellut» en castellano es 'velludo' o 'terciopelo'. El *DLE* lo define: «Tela de seda velluda y tupida, formada por dos urdimbres y una trama, o la de aspecto muy semejante». En la actualidad se puede visitar el Museo y Colegio Real de la Seda, localizado en el centro de Valencia, en la calle del Hospital.



manera, el gremi de velluters de València es va convertir en un dels més nombrosos i importants de la ciutat. (2022: 16-17)

La importancia de esa vestimenta, con sus artesanos, individuales y agrupados en gremios, sus técnicas y su apertura a las modas foráneas, sobre todo italianas, también se trasladaría y vería fielmente reflejada en las producciones artísticas y literarias producidas en la corte virreinal valenciana.<sup>8</sup>

### 3 Indumentaria y simbolismo en *El cortesano* de Luis Milán

En *El cortesano* detectamos gran cantidad de referencias a la indumentaria de los virreyes, de los nobles e incluso de los bufones que frecuentan sus páginas, como Gilot o el Canónigo Ester. A través de las distintas Jornadas (el texto se divide en seis Jornadas, que corresponden a seis Partes o capítulos), observamos descripción de vestimentas en las siguientes secuencias:

PRIMERA JORNADA	TERCERA JORNADA	CUARTA JORNADA	SEXTA JORNADA
Montería real. Presentación de los participantes presentes en la montería	Aventura del Monte Ida	Montería de damas y caballeros de Troya	Fiesta de Mayo
Cacería real. Coplas entre Joan Fernández de Heredia y Luis Milán			Máscara de griegos y troyanos

Tabla 1. Secuencias de *El cortesano* que contienen información sobre vestimenta. Elaboración propia

Estas secuencias no son las únicas, pero sí las que recogen una mayor cantidad de ejemplos de descripción de indumentarias. Nos centraremos en analizar el simbolismo en las dos primeras secuencias, pertenecientes ambas a la Primera Jornada. La primera de ellas es, además, la primera secuencia de toda la obra: la presentación de los participantes presentes en la montería real.

Lógicamente, la acción principal de la secuencia consiste en las entradas de los personajes. En total observamos once entradas: las del Duque y doña Germana, las de nueve parejas de nobles valencianos y la del bufón Gilot. Todas ellas contienen una invención al inicio, que consta de dos partes, coincidiendo con la clásica composición de las invenciones caballerescas y cortesanas: imagen o icono más la letra o mote. La primera se presenta e integra como parte de cada una de las detalladas descripciones de

---

8. La importancia de la vestimenta es notable en otras producciones artísticas y literarias de la época. Algunos de los ejemplos más notables pertenecen a las relaciones de fiestas y los libros de caballerías. Así, en esta misma época se publica *El gra[n]de y muy sumptuoso recibimiento que hizieron en la gran cibdad de Paris al Inuictissimo Emperador y rey nuestro señor* (1540) dedicada a Carlos I y el *Valerían de Hungría* (1541) de Dionís Clemente.

los vestidos o trajes, mientras que la segunda es una pieza lírica que presenta dos clases de combinaciones: la primera y básica, invención y mote, que se emplea en la mayor parte de los casos; y la segunda, más esporádica, la invención junto con unos versos procedentes de la tradición lírica popular, pero que realizan, de igual modo, la misma función en el texto que el mote. El orden en que se introducen las parejas —exceptuando la presentación de Gilot— no es baladí, ya que ese mismo orden se va a seguir en otras secuencias de la obra.

Esta ordenación podría ser jerárquica y estar indicando el grado de cercanía que los nobles valencianos gozaban respecto al Duque y a la reina Doña Germana. El orden es el siguiente: Duque-Doña Germana | Luis Vique-Mencía Manrique | Luis Margarite-Violante Mascó | Pedro Mascó-Castellana Bellvís | Juan Fernández de Heredia-Jerónima Beneito | Diego Ladrón-María de Robles| Francisco Fenollet-Francisca | Miguel Fernández-Ana Mercader | Baltasar Mercader-Isabel Ferrer | Berenguer Aguilar-Leonor Gálvez. En otra posible interpretación, este orden priorizaría a los personajes masculinos de las parejas que aparecen en el centro (Juan Fernández de Heredia, Diego Ladrón y Francisco Fenollet), quienes, junto con Milán, protagonizan la mayoría de las conversaciones, tanto en la corte como en los palacios de nobles. En la siguiente tabla resumimos la descripción de cada una de las parejas junto con la invención y su letra y mote correspondiente:

NOMBRE / PAREJA	DESCRIPCIÓN VESTIMENTA / INVENCION	LETRA / MOTE
Duque de Calabria y Reina doña Germana	«Vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro [...] Muchas matas de retama».	«Mi invención traygo por mote». (Duque) «La retama es mi amor y vos della el amargor». (Germana)
Gilot	«Vestido de terciopelo verde con una mona en la cabeça encima de una montera».	«Por remedar».
Luis Vique y Mencía Manrique	«Ropas de terciopelo morado, passamanadas de oro y plata, llenas de vnos ojales, con vn ojo en cada vno dellos».	«Vi que vi».
Luis Margarite y Violante Mascó	«Ropas muy bien diuisadas y ricas de terciopelo, afforradas de tela de oro. Y entre vnos recamos y brosladuras de cañutillo estauan vnas medallas. Y en las del marido, los rostros dél y su muger, que se mirauan el vno al otro». (Luis Margarite) «Unas manos con el puño cerrado y el dedo más pequeño alto, que se nombra el margarite». (Violante)	«Viola ante mi desseo que la veo. (Luis Margarite) Mi mano muestra con razón / quién está en mi corazón». (Violante)



Pedro Mascó y Castellana Bellvís	«Ropas de terciopelo encarnado, todas brosladas con unos mançanos al natural, las hojas verdes y la fruta colorada, con letteros de oro».	«Él es de ella y ella es de él L.S.D.L.A.Y.L.A.S.D.L.»
Joan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito	«Ropas de terciopelo azul recamadas de hilo de plata y oro, broslados con unos ruiseñores».	«Gozan del que yo quisiera, / cantar en la primavera». (Joan Fernández)
Diego Ladrón y María de Robles	«Él no salió vestido de fiesta y ella con ropa de terciopelo negro toda broslada con unas sierpes muy al natural, que tenían cortado el pescueço un tercio y de la cola otro tanto. Y en una montera que de lo mismo».	«En el medio está lo bueno, / que en los extremos / se pierden los que perdemos». (María de Robles)
Miguel Fernández y Ana Mercader	«Ropas de monte de terciopelo anaranjado llenas de muchos oídos broslados, [...] hilo de plata y seda verde».	«Todo estoy hecho oídos / en sentiros por oídos (Miguel Fernández) Toda estoy hecha oídos, / del que oigo de maridos». (Ana Mercader)
Balthasar Mercader e Isabel Ferrer	«Vestidos de terciopelo verde con muchas flores de jazmil brosladas de hilo de plata».	«Como flor es de jazmil, / el amor de poca fe: que, entre manos, sécase».
Berenguer Aguilar y Leonor Gálvez	«Vestidos de terciopelo leonado. Y el marido con unos círculos redondos de plata, con un león de oro dentro dellos».	«Leonor de oro es mi invención, / como muestra este león». (Berenguer Aguilar)

Tabla 2. Presentación de los personajes de la Montería. Elaboración propia.

La heterogeneidad de colores y motivos en esta presentación constata la importancia que concedía la corte virreinal a la cuidada vestimenta acorde al comportamiento cortesano, como señalaba Castiglione. Todas las vestimentas en este ejemplo utilizan el mismo material: el terciopelo. En este caso, cabe destacar la simbología del color no solo por el significado propio de cada color, sino también por la posible interpretación política. En primer lugar, atenderemos a las tonalidades del rojo en los siguientes casos: el color carmesí del Duque de Calabria y la Reina Germana y el rojo encarnado de Pedro Mascó y Castellana Bellvís. La presencia de este color, por ejemplo, en la novela artúrica es abundante, como estudia Pastoreau, y se relaciona con el peligro o el desafío para el héroe. Sin embargo, no es este el sentido que adquiere en la novela de caballerías del siglo XVI, ni tampoco en el contexto áulico. La significación en estos casos tiene que ver con la excelencia (Flores, 2019: 266). Del mismo modo, es un color vinculado a las casas reales, como ha estudiado González Arce (2013: 190). Es lógico pues, que los virreyes porten este color carmesí.



Fig. 1. Retrato de doña Germana de Foix, siglo XVI.  
Museo de Bellas Artes de Valencia

El siguiente color, por orden de aparición, es el verde, que se emplea en la descripción del bufón Gilot y en los vestidos de Berenguer Mercader e Isabel Ferrer. El simbolismo de este color es múltiple, ya que los estudiosos han destacado tanto aspectos positivos como negativos (juventud, fertilidad o muerte, enfermedad, entre otras). En este caso, si atendemos al color verde en el bufón, confirmamos un aspecto que ya Pastoureau destaca en su obra, como sería la vinculación del color verde y amarillo con la locura y con este tipo de personajes extravagantes: «Mais lorsqu'un effort est fait pour les doter d'un habit aux couleurs particulières —autres que les couleurs de la livrée du prince— ce sont presque toujours le jaune et le vert qui sont choisis» (1986: 27). En el caso de Berenguer Mercader e Isabel Ferrer, el verde parece aludir, en cambio, a una cualidad positiva, relacionada con la primavera o la fertilidad, ya que va acompañado de unas flores de jazmín. Aunque también es cierto que, pese a la connotación predominantemente positiva, el jazmín puede aludir también a la desesperanza en el amor.

La siguiente pareja, Luis Vique y Mencía Manrique de Lara, porta en su indumentaria el color morado. Este color era muy preciado y no resultaba tan habitual en la época como otros, ya que era costoso de producir. Como indica Flores: «porque no se concebía como un tono concreto por la mezcla de colores puros que debían unirse para conseguirlo» (2019: 274). La misma investigadora señala el significado de este color como símbolo del enamoramiento, mientras que López Fanjul lo confirma de nuevo, ejemplificando el empleo del morado con esas connotaciones, por ejemplo, en el *Cancionero General* (1511), en una composición de Francés de Castelví (2018: 31).

Si pensamos en clave política, Luis Vique era hijo de Jerónimo Vique (Jeroni Vich), el embajador español en Roma de Fernando el Católico. Así pues, la descripción de este color podría ser una deferencia ante la situación privilegiada de la familia y su rol en la corte virreinal. De igual modo que el morado, el dorado destacaba por ser uno de los tejidos con un precio más elevado de producción y es el que escogen Luis Margarite y Violante Mascó.

El matrimonio formado por Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito escoge el azul para la tela de sus ropajes, combinado con hilo de plata y oro. Este color es habitual en el ambiente cortesano, como símbolo de nobleza y realeza, sobre todo, a partir de la utilización del azul en la corte francesa a partir del siglo XIII (González Arce, 2013: 191) En *El cortesano* la figura femenina más cercana a la Reina doña Germana es, sin duda, la de Jerónima Beneito. De este modo, podría hacer un guiño con el color que se identificaba con la nobleza en el país de procedencia de doña Germana.



Fig. 2. Retrato de dama con un perro, Veronese, siglo XVI, pintura al óleo, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Otro de los ejemplos simbólicos a nivel político es el de la vestimenta del matrimonio Diego Ladrón y María de Robles. En la descripción, Luis Milán especifica que Diego Ladrón no viste de fiesta, mientras que su mujer va con ropajes negros y una invención de serpientes que tienen cortada la cabeza y la cola.<sup>9</sup> Este color (aunque el negro es, propiamente, ausencia de color) es otro de los que presentan una fuerte dualidad en su significado, pero si atendemos a las fuentes históricas la connotación negativa es evidente, puesto que aludiría a la traición de Diego Ladrón. En 1547 se produce el enjuiciamiento del noble valenciano, don Ramón de Rocafull, íntimo amigo de Diego Ladrón. Un grupo de nobles se había rebelado contra el duque de Calabria, lo que culminaría en

---

9. El mote que porta María de Robles —«En el medio está lo bueno, / que en los extremos / se pierden los que perdemos»— es similar al de la divisa de Diego López de Haro (c. 1445- c.1525) registrada en SYMBOLA, en la que la imagen es una serpiente cortada con una hierba curativa en la mitad.

el encarcelamiento de Diego y otros en el castillo de Xàtiva.<sup>10</sup> Luis Milán podría haber querido plasmar ese acto de rebeldía, al describir al noble sin un atuendo apropiado para la ocasión y a su mujer, en cambio, con un color asociado con aspectos negativos: traición, maldad, vileza, entre otros. Esto sustentaría la teoría de Escartí, Ravasini y otros críticos sobre el proceso de reelaboración de la obra antes de su publicación en 1561.

Los últimos dos colores son el anaranjado y el leonado. El primero de ellos va asociado a la indumentaria del matrimonio de Miguel Fernández y Ana Mercader. No es uno de los colores usuales en la indumentaria, pero a partir de un soneto de Gutierre de Cetina podemos advertir que su simbología estaba ligada a la firmeza (López-Fanjul, 2018: 42). Del mismo modo, el leonado portado por Berenguer Aguilar y Leonor Gálvez podría tener una simbología textual, relacionada con la invención del león y con el juego de calambur con el nombre de la dama (Leon-or), más que una simbología en un sentido político. En efecto, estas dos parejas son las últimas en aparecer y las que en general tienen una menor presencia y menos intervenciones verbales en el resto de *El cortesano*.

El juego de simbolismos del que hace gala Milán no solo se mantiene en un nivel político, sino también en un plano poético, de modo que la indumentaria funciona como un elemento poético-burlesco al servicio de unos propósitos esencialmente lúdicos. Así, siempre en la Primera Jornada y en el mismo marco de la Montería, se nos ofrece una competición de coplas entre Juan Fernández de Heredia y Luis Milán, del que extraemos dos ejemplos representativos.

El primero de ellos:

[Don Diego]:

—Mas antes yo lo soy, después que moro con vuestra amistad, aunque más lo parecistes vos el tiempo que truxistes la turca de grana, que enojastes en traella a dos veranos de caliente y a tres inviernos de frío; que don Luys Milán se acordó desto en vna copla que os hizo, haziéndoos turquesa, quando sacastes vna ropa larga de paño azul, como la que traen los pregonamuertos de la cofradía de Santiago, que si don Luys Milán la quiere dezir y vos no os corréys, seréys mucho de palacio. [...]

[Don Luis Milán]:

No se vio mejor empresa,  
ni azuleja más galana,  
tan turco soys con la grana  
como con l'azul turquesa.  
Azulejo, mi señor,  
turquesa contra caýda,  
no tengáys ningún temor,  
que no caeréys de amor  
en vuestra vida. [...]  
(Milán, 2024: 505)

La copla de Luis Milán se contextualiza previamente en la intervención de Don Diego. En esa intervención se especifica que nuestro autor saca una copla en relación con la ropa azul que trae Juan Fernández de Heredia. Los colores mencionados y la vestimenta en esta ocasión forman parte de un juego poético que sirve a Luis Milán para

---

10. Sobre los motivos de la pena a Ramón Rocaful y el destino de los nobles rebeldes, véase Méndez Apenela (2009) y Benavent e Iborra (2016).



apodar de «turquesa» a Heredia. La polisemia que ofrece el término del color permite, a la vez, aludir a maliciosamente a la pertenencia al pueblo turco. De hecho, Diego Ladrón lo describe con la vestimenta «turca» de grana. Esta prenda podría estar haciendo referencia a una especie de *marlota*, que siguiendo el *Vocabulario de Comercio Medieval* posee la siguiente definición: «Conocida pieza de vestir morisca abierta por delante, muy utilizada en la zona valenciana y granadina, a manera de chaqueta vaquera ajustada y para el *Diccionario etimológico* de Corominas (DECLC), 'especie de chaqueta o casaca morisca'».



Fig. 3. Marlota (*malluta*) atribuida a Boabdil el Chico.  
Patrimonio cultural de Defensa de España

La simbología del rojo aquí parece coincidir con la que señala López-Fanjul (2018: 35) que se hacía en la corte de Castilla con fines discriminatorios a otras etnias o religiones, como la de los judíos. Luis Milán lo emplea en tono burlesco, pese a que era un color apreciado ya en época medieval, personajes ilustres. Sin ir más lejos, ya Cosme de Médici lo valoraba para resaltar la belleza del individuo, como han apuntado Ríos Lloret y Vilaplana (2002: 212). Y, de hecho, en el primer ejemplo que hemos estudiado, apuntábamos al significado de este mismo color como un indicativo de excelencia.

Siguiendo con la indumentaria de este fragmento, destacamos ahora la ropa larga de paño azul. El paño es un tejido similar a la lana y muy vinculado al duelo, que frecuentemente en Occidente se asocia al negro. Sin embargo, en este caso el personaje es comparado con un “pregonamuertos” continuando la función burlesca del fragmento. En la copla novena, que lleva el siguiente íncipit: «No se vio mejor empresa», seguirá el mismo juego poético con los colores y con los términos polisémicos «turco-turquesa», a los que se añade otro políptoton: «azul-azulejo». En los versos tercero y cuarto, el poeta le declara a su amigo que, aunque cambie de vestimenta no deja de ser un «turco» y para ello utiliza ese «azul turquesa».

La polisemia se mantiene en el verso quinto, con: «Azulejo, mi señor». En este caso puede estar refiriéndose al color o al objeto material, siguiendo la definición en el *DRAE*: «Ladrillo vidriado, de varios colores, usado para revestir paredes, suelos, etc., o para decorar». El «azulejo» había sido importado a España por los árabes y ampliamente utilizado por los moriscos. De modo que Luis Milán sigue sutilmente con la burla a Joan Fernández. Por último, en el verso sexto se aconseja la turquesa contra caídas. La turquesa

ahora, en este caso concreto, se referiría al mineral como remedio que se menciona en la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía.<sup>11</sup>



Fig. 4. Caballero con ropa larga azul. Lancelot en prose, f.112r. BNF

Todas las referencias señalan de manera directa al juego burlesco inicial del turco y la turquesa. Si atendemos a la simbología del color azul, hemos aludido a su vinculación con la nobleza y la realeza. En el ejemplo de la presentación era precisamente Juan Fernández de Heredia, junto con su mujer, quien portaba los ropajes de azul. Otras interpretaciones simbólicas las ofrece López-Fanjul, que vincula la utilización del blanco y el azul con connotaciones religiosas referidas a la Virgen y también relacionadas con la fidelidad y devoción de los amantes. En el caso de *El cortesano*, la primera aparición del matrimonio se relaciona con el azul como símbolo de nobleza, mientras que en la segunda el color se emplea por su potencialidad en el campo poético que Luis Milán aprovecha en toda la copla.

Pasando al segundo ejemplo, con la introducción y la copla correspondiente:

Y tratando muy gran verdad digo, que Joan Fernandez vino al juego de la pelota muy canicular en los días caniculares, en cuerpo, sin capa, vestido de monte o de mote, con un sayo y calzas y montera de paño, y un jubón algodónado de fustán; todo tan verde que no vino nada maduro, con tan grandes calores como hacía, que no se podía vivir con tafetanes; y diciéndome don Francisco Fenollet: ¿Qué risa es ésta que se ha levantado tan grande? yo le dixé: Del cielo viene lo que por castigo se hace, ¿no veis cuál ha venido nuestro amigo, un Enero en Juliol hecho un verderol? Y por esto le hice estas tres coplas, que si comienzan con puntos de música, fue por burlar de la suya, pues burla de la de todos, y recíballo con paciencia.

11. La turquesa como piedra preciosa aparece referenciada ya en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio: «De la primera fase del signo de Acuario es la piedra que ha nombre *feyrucech* en arábigo, y en latín *turquesa*. Y de esta es ya dicho en este libro, en el xxviii grado del signo de Piscis». Se enumeran las propiedades beneficiosas y curativas de este mineral: «Y si alguno la tuviere consigo cuando el fuere en la tercera fase de Acuario, y en su ascendente y en su hora, y recibido del Sol, en trino o en sestil catamiento, y que descienda sobre esta piedra la virtud de un hombre que esté en pie sobre un lecho muy alto, sana la piedra que se hace en la vejiga o en los riñones, y la quemazón que viene por agotamiento de la orina. Y otrosí hace estancar la sangre cuando sale mucho a las mujeres después del parto» (2004: s/n).



Señor, ut, re, mi, fa, sol,  
 Joan Fernández sin par,  
 Ogaño os podrán pescar  
 En la mar por verderol.  
 Un tiempo fuistes pajel  
 Trayendo turca de grana,  
 Yo no sé por cuál desgana  
 Dejastes la color dél,  
 Por una esperanza vana.  
 Suplícoos se os acuerde  
 Sobre tal caso escribir,  
 Si no, habremos de decir:  
 Adelante los del verde.  
 Y a refran tan conocido,  
 Por quitar murmuradores,  
 Dad razon a trovadores,  
 Si de verde os sois vestido  
 Por ir verde en los amores.  
 Por mote no lo toméis,  
 Pues es pregunta que os pido,  
 Si no, yo seré el corrido,  
 Si vos desto os corréis.  
 Y perdone la ocasión  
 Que lo verde me ha dado,  
 Que por verderol, pescado  
 Entre platos y un limón,  
 Al Duque os he presentado.  
 (Milán, 2024: 512-513)

El protagonista de este segundo ejemplo es también Juan Fernández de Heredia, de cuya vestimenta el autor, en primer lugar, hace una descripción detallada: «vestido de monte o de mote, con un sayo y calzas y montera de paño, y un jubón algodónado de fustán todo tan verde». El primer juego poético, observamos, se compone a partir del color de la vestimenta y del grado de maduración de las frutas y verduras, con un propósito evidentemente burlesco. Aunque es cierto que el verde se utilizaba por los cazadores para ir al monte a modo de camuflaje (González Arce, 2013: 189), el atuendo de Fernández de Heredia es inapropiado para el juego de pelota al que acude. Habría de ir cómodo y suelto (con sayo y calzas), pero va elegante, con paño y jubón, si bien algodónado con fustán, una felpa vulgar, apostillando aquí Milán el toque más burlón. Sintetiza ese contraste una de las expresiones insertas en la descripción, con una paradoja y rima interna: «un enero en *juliol* [julio] hecho un *verderol*». Tanto la prosa como el poema gravitan sobre el juego de palabras entre el color verde y el término «verderol». El «verderol» es, en castellano, un pescado, como un pajel, y se presenta como tal («verderol pescado»), pero también es, en catalán, un ave, y además bastante común (*Chloris chloris*; *verdum* o *verderol comú*), como el castellano «verderón» o «pájaro verde». De ahí la sentencia: «Del cielo viene lo que por castigo se haze». Además, la expresión «*tenir verderols al cap*» es una locución popular valenciana, que en catalán significa lo que en castellano «tener pajaritos en la cabeza» o «tener poco conocimiento». No hay que perder de vista el cambio de color (de pajel-grana a verderol-verde) del que parece que acusa

Milán a Heredia, y que llevaría consigo algún otro cambio de actitud (por «esperança vana»).

Respecto a las referencias en las coplas, la primera aparece en el verso cuarto —«en la mar por verderol»— que utiliza el mismo tópico que los versos finales: «que lo verde me ha dado, / que, por verderol, pescado / entre platos y un limón, / al Duque os he presentado» (vv. 23-26). Ambas menciones se refieren al verderol [pescado], una en su hábitat natural, y la otra, aludiendo al animal cocinado y presentado en un banquete. Milán no abandona el doble sentido burlesco y también menciona otra característica de Juan Fernández de Heredia: «si de verde os sois vestido / por ir verde en los amores» (vv. 16-17). En este caso, el juego poético alude al estado de poca maduración (como el de la fruta aún verde) con el «vestir verde» e «ir verde en amores».

Partiendo de la concepción del verde en la literatura caballeresca, López-Fanjul nota que a partir del siglo xv: «el verde pasa abiertamente de evocar la esperanza en la vida eterna a simbolizar la primavera, la juventud, la alegría y cualquier otro tipo de esperanza, en especial el anhelo de los enamorados» (2018: 31). Coincide Flores en esta concepción, así como también la simbología del verde para la tristeza y otros sentimientos desagradables como apunta Pastoureau: «symboliquement associée à tout ce qui était instable: la jeunesse (qui ne dure pas), l'amour (infidèle), la chance et la malchance, l'espérance et le désespoir, le hasard, la fortune, le destin» (*apud* Flores, 2019: 278).

En la primera secuencia de la obra de Milán, ya encontramos dos simbologías distintas del verde: la primera, vinculadas a la locura, en la vestimenta de Gilot; la segunda, relacionada con la fertilidad, la primavera o el desamor. Indudablemente, es el color que mayor multitud de significaciones posee dentro de *El cortesano*. No solo está presente en los ejemplos descritos, sino que también se incluyen armaduras de color verde en la *Montería de damas y caballeros troyanos* en la Cuarta Jornada y en la *Máscara de griegos y troyanos* de la Sexta Jornada. En estas últimas menciones, la armadura verde parece aproximarse a la connotación positiva de la esperanza, al igual que sucedía en libros de caballerías como el *Amadís de Gaula* (1508) o el *Florisel de Niquea* (1532).

La riqueza literaria de *El cortesano* añade a su larga nómina de elementos retóricos el uso simbólico de los colores y la diversidad de posibles interpretaciones simbólicas desde diferentes perspectivas: poético-burlesca, política o referencial. En ocasiones, la simbología empleada es similar a la que se utilizaba en la literatura caballeresca para describir la indumentaria de héroes y damas. Luis Milán es consciente del contexto histórico y social en el que enmarcó su obra literaria. Conoce a la perfección las etiquetas cortesanas, así como los símbolos funcionales en el entorno cortesano del que formaba parte. Las vestimentas, las invenciones y motes, y los ejemplos de las coplas con los términos de «azulejo» y «verderol» son una representación de la maestría poética y retórica de nuestro autor. Cada una de esas creaciones incluye una serie de motivos y recursos literarios ideados —empleando léxico específico de cada tema— e hilados perfectamente en el contexto argumental de la obra. Estos ejemplos son una muestra más de la singularidad de la obra. Estamos ante una verdadera joya literaria y ante un documento valioso para estudiar el *modus vivendi* de la corte virreinal valenciana, lo que nos permite explorar nuevos enfoques poco atendidos, como es el caso de la vestimenta y su simbología cromática.

## Bibliografía

- ALFONSO X, REY DE CASTILLA (2004), *Lapidario*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrx965>>
- ALMELA I VIVES, Francesc (1958), *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània.
- BENAVENT, Júlia; IBORRA, Joan (2016), *La mort del Duc de Calàbria. Interessos i tensions nobiliàries a l'epistolari Granvela (1539-1561)*, Valencia, PUV.
- BURKE, Peter (1998), *Los avatares de «El cortesano»: lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús (1995), «Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursum honorum* cortesano», *Manuscrits*, 13, pp. 185-203.
- CASTAÑO SANTOS, Soledad (2022), «Literatura cortesana y ficción caballeresca: la “Aventura del monte Ida” en *El cortesano* (1561) de Luis Milán», *Historias fingidas*, 10, pp. 189-214. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1254>>
- CASTAÑO SANTOS, Soledad (2023), *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano (1561) de Luis Milán: crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral*, Valencia, Universitat de València (Tesis doctoral).
- CASTIGLIONE, Baldassare (2017), *Il libro del Cortegiano*, ed. Walter Barberis, Milano, Einaudi.
- COLELLA, Alfonso (2015), «Juegos de palabras y música en *El cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5, pp. 229-252. DOI: <<https://doi.org/10.7203/SCRIPTA.5.6384>>
- COLELLA, Alfonso (2019), *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- ELIAS, Norbert (1987), *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIAS, Norbert (2012), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica [1969, 1ª edición].
- FERRER VALLS, Teresa (1990), *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis.
- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED – Universitat de València – Universidad de Sevilla.
- FLORES GARCÍA, Andrea (2019), *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa (Tesis doctoral).
- FLORES GARCÍA, Andrea (2020), «Destellos de realidad a través de la vestimenta: la influencia de la moda europea del siglo XVI en algunos libros de caballerías hispánicos» *Tirant*, 23, pp. 241-260. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.23.19176>>
- GARCÍA SÁNCHEZ, M.ª Dolores (2019), *Estudio y edición de «El cortesano» de Luis Milán*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Tesis doctoral).

- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (2013), «Los colores de la corte del príncipe Juan (1478-1497), heredero de los Reyes Católicos. Aspectos políticos, estéticos y económicos», *Espacio, tiempo y forma serie III*, 26, pp. 185-208. DOI: <<https://doi.org/10.5944/etfiii.26.2013>>
- GONZÁLEZ FONS, Paula (2022), «Aprentatge i mercat laboral: el cas del gremi de velluters de València, 1570-1592», *Estudis: revista de Historia Moderna*, 48, pp. 123-143.
- GUAL CAMARENA, Miguel, *Vocabulario del comercio medieval*, <<http://www.um.es/lexico-comercio-medieval>> [consulta: 20 de mayo de 2024].
- LAVER, James (1989), *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ-FANJUL DE ARGÜELLES, Carlos (2018), «Los colores en la heráldica de los libros de caballerías», *Janus*, 7, pp. 19-54.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2011), «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizio de Publicacions e Intercambio Científico, vol. I, pp. 61-94.
- MARÍN PINA, María Carmen (2013), «Seda y acero. La indumentaria en el Palmerín de Inglaterra como signo cortesano», *Tirant*, 16, pp. 295-324. DOI: <<https://doi.org/10.7203/tirant.16.3338>>
- MARINO, Nancy (1992), «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanófila*, 104, pp. 1-15.
- MARQUÉS DE CRUÏLLES (2007), *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última Reina de Aragón, virreina de Valencia*, ed. Ernest Belenguer, Valencia, Biblioteca Valenciana. [1ª ed., 1891]
- MÉNDEZ APENELA, Eduardo (2009), «Tres episodios en la vida de Alonso Fajardo de Soto», *Murgetana*, 121, pp. 65-98.
- MILÁN, Lluís de (1874), *Libro intitulado El cortesano. Libro de motes de damas y caballeros*, Madrid, Imp. Rivadeneyra. [edición facsímil, La Coruña, Órbigo, 2016]
- MILÀ, Lluís del (2001), *El cortesano*, ed. Vicent Josep Escartí, estudios introductorios de Vicent Josep Escartí y Antoni Tordera, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- MILÁN, Luis (2024), *El cortesano*, ed. Soledad Castaño Santos, *Lemir*, 28, pp. 586-843.
- MIRALLES, Melcior (1923), *Dietari de varies coses sucseides en lo Regne de Valencia y en altres parts*, edición digital en Biblioteca Miguel de Cervantes, 2004, Alicante, Universidad de Alicante.
- OLEZA, Joan (1984), «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 61-74.
- OLEZA, Joan (1986), «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V, pp. 149-182.
- OLEZA, Joan (1992), «Las transformaciones del fasto medieval», dentro de *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del festival de Elche 1990*, ed. Luis Quirante, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», pp. 47-64.

- PASTOUREAU, Michel (1986), *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, Le Léopard d'Or.
- PASTOUREAU, Michel (1989), *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, París, Le Léopard d'Or.
- PINILLA PÉREZ DE TUDELA, M.<sup>a</sup> Regina (1982), *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, Valencia, Universitat de València (Tesis doctoral).
- PINILLA PÉREZ DE TUDELA, M.<sup>a</sup> Regina (1994), *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
- RAVASINI, Inés (2010), «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4, pp. 69-92.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2003), *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena; VILAPLANA Susana (2002), «Juegos de amor e ingenio indumentaria y joyas como emblemas en el renacimiento», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 9, pp. 209-230.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1951), «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista de Filología Valenciana*, 1, pp. 313-339.
- RUIZ DE LIHORY, José (1903), *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Tip. Domenech. [facsimil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987]
- SÁNCHEZ PALACIOS, M.<sup>a</sup> Esmeralda (2015), *Confluència de gèneres a «El Cortesano» de Lluís de Milà (València, 1561)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesis doctoral).
- SIRERA, Josep Lluís (1984), «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- SIRERA, Josep Lluís (1986), «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, V, pp. 247-270.
- SOLERVICENS, Josep (1997), *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- SYMBOLA. Divisas o empresas históricas (Biblioteca Digital Siglo de Oro) <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/listar>> [consulta: 25 de mayo de 2024]
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2006), *El «Libro de motes de damas y caballeros» de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc (2011), «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, pp. 61-118. DOI: <<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2011.66.123>>