

Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán*

Luis Gásson Laguna
Stanford University – Conservatorio Superior Municipal de Barcelona
lgasser@orange.es

Resumen

La condición de compositor y poeta del vihuelista valenciano permite observar las relaciones entre su producción musical y literaria. La información obtenida, contrastada con otras fuentes musicales y literarias, apunta a interesantes hipótesis sobre prácticas interpretativas del recitado poético musical en la primera mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Recitado musical, Prácticas interpretativas del siglo XVI, Luis Milán, vihuela.

Resum: *Recitat musical a El Cortesano de Luis Milán*

La condició de compositor i poeta del *vihuelista* valencià permet observar les relacions entre la seva producció musical i la literària. La informació obtinguda, contrastada amb altres fonts musicals i literàries assenyalen interessants hipòtesis sobre les practiques interpretatives del recitat poètic musical a la primera meitat del segle XVI.

Paraules clau: Recitat musical, Pràctiques interpretatives al segle XVI, Lluís Milán, viola de mà.

Abstract: *Musical recitation in Luis Milán's El Cortesano*

If we relate Luis Milán's literary output to his musical output, what we learn, after comparison with other literary and musical sources, leads to interesting hypotheses about musical recitation in the first half of the sixteenth century.

Keywords: musical recitation, interpretative practices in the sixteenth century, Luis Milán, vihuela.

* Este artículo es una reelaboración de la ponencia presentada en Agosto del 2008 en el simposio *Siglos de Oro: Música Española del Renacimiento*, en Utrecht, que profundiza y desarrolla el tema tratado por primera vez en Gásson, L. (1996). En los veinte años transcurridos desde la publicación de ese libro, los estudios sobre varios de los temas que se trataban allí han crecido de manera significativa, especialmente los relacionados con la faceta del vihuelista como autor literario.

Joan Fernández de Heredia, el poeta valenciano amigo de Luis Milán, afirmaba en *Algunas obras de burlas* que el compositor no había salido nunca de Valencia, lo que le servía de excusa para hacer una serie de comentarios sobre el levante (el este de España, donde se encuentra Valencia) y el poniente (Castilla), asociándolos con las partes delantera y trasera del cuerpo humano y derivando insinuaciones de dudoso gusto sobre la precaria salud sexual y económica de Luis Milán.¹ Aunque tal vez el compositor no hubiese salido del reino de Valencia cuando Fernández de Heredia escribió sus burlas, más que la reseña del hecho concreto de la permanencia de Milán en el levante –que tendría importante significación biográfica– lo que resulta destacable en los versos de Fernández de Heredia es su ingenio para las asociaciones verbales jocosas. Éste es el tema principal que se va a tratar en este artículo, es decir, la significación que tiene un documento de creación literaria, en este caso *El Cortesano* de Luis Milán (Valencia, 1561),² como fuente de información documental. Los datos que proporciona este libro, ¿son ciertos o idealizados, o están a caballo entre la realidad y la ficción? (Ravasini 2010:69-92). La pregunta parece pertinente ya que una extensa narración como ésta, en la que aparecen numerosas descripciones de actividades con música, al haber sido escrita por un músico, el autor de *El Maestro* (Valencia, 1536)³ –la primera colección de piezas para vihuela publicada en España– podría constituir un documento de notable valor sobre las prácticas interpretativas del lugar y la época referidos en *El Cortesano*, que son la corte valenciana de los Duques de Calabria y la fecha probable de 1535.⁴

Saber cuál era la finalidad y los destinatarios de *El Cortesano* nos ayuda a tener un primer criterio sobre la verosimilitud de sus descripciones. La coincidencia del título de esta obra con la homónima de Baldassare Castiglione, de 1528, no es casual sino reconocida por Milán.⁵ El autor declara que lo escribió a imitación de aquél e indica que *El Cortesano*

¹ Fernández de Heredia 1562:180-181. El intercambio de burlas entre poetas forma parte de una tradición que no implica una áspera crítica de un autor al otro, ver Villanueva 2011.

² Todas las citas de *El Cortesano* de este artículo están tomadas de la reedición madrileña del 1874, obra que fue publicada póstumamente (Escartí 2011). Según este último estudio Luis Milán nació en Valencia, probablemente en 1507 y murió en 1559 en Alzira, a causa de una epidemia de peste. Hay dudas sobre si el Lluís del Milà i Eixarch, del que trata el estudio de Escartí, es el vihuelista, ya que existían simultáneamente dos o más personas con el mismo nombre de Luis Milán, véase (Arriaga 2007:12-16). Información más actualizada sobre la biografía de Luis Milán señala al vihuelista autor de *El Cortesano* como primo de Lluís del Milà (Villanueva 2011).

³ En la portada aparece la fecha de edición de 1535, siendo publicado al año siguiente, 1536, como figura en el colofón. La edición moderna utilizada en las referencias a números de páginas de este artículo, es la de Leo Schrade (1976). Luis Milán es también autor de un breve manual de juegos cortesanos, el *Libro de motes* (1535).

⁴ Sobre la bibliografía acerca de la corte virreinal valenciana en el siglo XVI, ver (Ferrer 2007).

⁵ La obra de Baldassare Castiglione (1528) alcanzó una gran difusión, sólo en Italia se reimprimió seis veces entre los años 1528 y 1547. El libro de Castiglione, como el de Milán, también tiene el carácter de una evocación nostálgica, escrito en 1528, años después de transcurridos los acontecimientos que refiere, en su caso de la corte de Urbino en 1507, y cuando muchos de sus miembros ya habrían fallecido. La traducción que hizo Boscán del libro de Castiglione fue tan popular que se reeditó doce veces hasta 1588. Castiglione residió en España desde 1525 hasta su muerte en Toledo en 1529, ocupando el cargo de nuncio papal ante el emperador Carlos V. No sería improbable que tanto Germaine de Foix como el Duque de Calabria, regentes de la corte de Valencia que frecuentó Luis Milán, lo hubieran conocido personalmente. Tal vez

trata de presentar verdades de manera agradable y divertida, utilizando diversos idiomas y estilos, tanto elevado como bajo, para representar de forma real a los diversos integrantes de la corte:

«Da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación [...] dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio.^[6] Representa la corte del real duque de Calabria y de la reina Germana, con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo. [...] La primera [condición] que ha de tener, ser útil, porque todo lo que hay en el libro pueda aprovechar para lo que es hecho, como hallarán en éste [...] que tiene muchas sentencias de filosofía y muchas jocosidades y cuentos para aprobación de razones; tiene estilos para saber hablar y escribir a modo de corte, a quien yo he querido tanto imitar.»⁷

El libro, centrado en la corte valenciana y escrito a petición de unas damas del lugar, dirigido básicamente a lectores de aquél reino, tiene, según declara su autor, una cierta intención didáctica, con sus “modos y avisos” y sus modelos de conversaciones (Colella 2015:229-252). Pero al mismo tiempo desea representar a los personajes, que son históricos, de manera real, para lo que utiliza diversos estilos y diversos idiomas. El

ellos sugirieran a Milán la idea de escribir su narración, aunque el autor señala al principio de la obra que quienes se lo solicitaron fueron «unas damas de Valencia», que tenían en sus manos la obra de Castiglione, probablemente en la reciente traducción de Boscán. Éste también indica en el prólogo de su traducción que la hizo a petición de una dama, a quien la dedicó.

⁶ En boca del Duque de Calabria, pone Milán, una interesante aclaración sobre cómo debe ser ese “burlar a modo de palacio”: «Cuando no s'ha de burlar / Nadi sea fementido, / Que no debe ser creído / Quien no puede acreditar. / Y lo que burlar se puede, / Sea para dar placer, / Mentir con tan gran saber, / Que por verdadero quede» (Boscán 1984:353). *El Cortesano* de Castiglione dedica los capítulos V-VII de su segundo libro al estilo de burla verbal que abunda en la obra de Milán, describiéndola así en la traducción de Boscán: «La otra suerte de donaires es breve y está solamente en los dichos prestos y agudos, y que alguna vez pican [...] éstos entre los antiguos solían también llamarse dichos, agora comunmente se llaman gracias o donaires, o en cierta coyuntura, motes, si quisiéredes [...] Las gracias y los motes son más don y gracia de la natura que del arte; y en esto se hallan unas naciones mas prestas que otras, como los toscanos, que verdaderamente son muy vivos. También los españoles son harto sueltos y graciosos en las burlas» (Boscán 1984):179 y 180.

⁷ (Boscán 1984:5 y 469). Entre «todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo» se encuentran varios personajes históricos conocidos, entre ellos el mencionado Joan Fernández de Heredia y el poeta Joan de Timoneda. Milán declara también al final del libro su intención de describir la corte de manera real: «La intención mía en este Cortesano ha sido representar todo lo que en cortes de príncipes se trata: diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suelen tener; uso de todos los estilos, usando el altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados; sirviéndome del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos, ejercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades...» (Boscán 1984:470ss.) El carácter misceláneo del texto, con el uso del estilo elevado y bajo, la yuxtaposición de personajes aristocráticos y populares, del héroe y del antihéroe, será una constante de obras escénicas y de tantos argumentos literarios. En el terreno musical una forma de pastiche, vinculada al reino de Valencia, es el de las *Ensaladas*, que utilizan esta mezcla de estilos populares y cultos, de idiomas y de fragmentos preexistentes con otros de nueva composición. Este eficaz recurso del contraste, además del de la sorpresa o interés que provoca el cambio de contexto de un fragmento conocido, tiene su paralelismo en los personajes y diálogos descritos en *El Cortesano*. Para ampliar información sobre las ensaladas véase (Gómez 1992 y 2008).

estilo realista y el propósito didáctico no se avienen completamente, porque la realidad no siempre resulta ejemplarizante. Pero una cierta verosimilitud debía de darse para los lectores de *El Cortesano*, algunos de los cuales conocerían o habrían oído hablar de varios de los personajes que aparecen en la obra. Parece que nos encontramos, por lo tanto, con un documento literario en el que aparentemente se da una fiabilidad un tanto ambigua, equilibrada entre realidad e intención didáctica.⁸

Antes de considerar otros argumentos sobre la posible verosimilitud de las descripciones de *El Cortesano*, vamos a comentar brevemente su contenido. La obra, de cuatrocientas setenta y dos páginas de extensión en la reedición de 1874, está dividida en seis partes o jornadas, en las que se describen las conversaciones y pasatiempos que tuvieron lugar en la corte valenciana hacia la primavera de 1535. Los regentes de Valencia eran el duque de Calabria, don Fernando de Aragón (1488-1550), hijo de Federico V, rey de Nápoles y descendiente de Alfonso V el Magnánimo, y su esposa Germaine de Foix (1488-1536), sobrina del rey de Francia Luis XII y segunda esposa de Fernando el Católico.⁹ Se trataba, por lo tanto, de una corte cosmopolita.¹⁰ En *El Cortesano* se describe cómo los integrantes de aquella corte, uno de los cuales era Luis Milán, toman parte en una cacería, disfrutan de un banquete, asisten a varias representaciones de comedias, a una máscara y torneo, a la Fiesta de Mayo y a celebraciones varias, festoneadas con intervenciones musicales y el recitado de poemas. El diálogo, ágil e ingenioso, a veces es refinado y otras mordaz, y aparece lleno de versos, refranes, aforismos y fragmentos de canciones populares.¹¹ Breves poesías son recordadas –o también improvisadas– por los cortesanos que con su habilidad verbal se muestran, como recomienda Milán, «enemigos de pesadumbre»¹² al tiempo que se ejercitan en el galanteo en sociedad.

⁸ Sobre la finalidad educativa de las obras de Don Luis (Escartí 2011-a y 2011-b) y los propósitos que confluyen en *El Cortesano*, sus estilos, influencias y contradicciones (Ravasini 2010).

⁹ Germana de Foix casó con el Duque de Calabria en 1526 y murió en 1536. Los hechos narrados en *El Cortesano* son, por lo tanto, anteriores a esta última fecha. Teniendo en cuenta que Luis Milán se refiere en su narración a *El Cortesano* de Castiglione, que dos damas leían, y cuya traducción por Boscán al castellano fue publicada en 1534, y que el Duque de Calabria partió a una expedición contra Barbarroja en 1535, uniéndose al emperador Carlos I, los acontecimientos descritos en su narración ocurrirían probablemente en la primavera (época del año que señala el autor) de 1534 o 1535.

¹⁰ Relaciones de la música y de las obras literarias de Milán con autores de España y de otros países, fueron señaladas en (Gásser 1996). Sobre las conexiones italianas de la corte de los virreyes de Valencia Nelson (2005). Agradecemos al profesor Javier Marín su amabilidad en sugerirnos éste último dato bibliográfico y algún otro para este estudio.

¹¹ Sobre la utilización de breves poemas de tipo popular, no narrativo, en la lírica española, incluyendo la paremiología (Frenk 1990 y 2003).

¹² (Milán 1874:84). Aunque Boscán señala en su prefacio a la obra de Castiglione que los españoles «traían siempre entre las manos materia de cortesanía», en los años próximos a su traducción también aparecieron varios libros criticando el elevado coste y la falsedad de la vida cortesana, lo que ilustra de la diversidad de pensamientos contemporáneos acerca de ese estilo de vida. Estas obras fueron el *Tratado de la miseria de los cortesanos* (Sevilla, 1520), traducción de Diego López de Cortegana de la obra del humanista Eneas Silvio Piccolomini, y *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Valladolid, 1539), de Antonio de Guevara.

Por lo que respecta a las prácticas interpretativas que parecen deducirse de la lectura de esta obra, vemos que, a pesar de las numerosas ocasiones en las que se señalan intervenciones musicales, no hay ninguna en la que se interprete música para vihuela sola. La vihuela aparece mencionada muchas veces, pero siempre como instrumento para acompañar a la voz, de Luis Milán o de otros integrantes de la corte o cantantes del duque. El repertorio solista no forma parte de estas reuniones sociales, siendo probablemente más adecuado para la intimidad. Como escribía Miss Mary Burwell sobre el laúd hacia 1670, siguiendo los consejos de su profesor:

«Cuando toques para otros, no dejes que tus acompañantes excedan de tres o cuatro, ya que hasta el sonido de un ratón es un inconveniente para esta música.»¹³

El segundo aspecto que queremos señalar de las prácticas interpretativas deducidas de *El Cortesano* es que ni Milán ni los otros miembros de aquella sociedad cantan por iniciativa propia, sino sólo cuando se lo solicitan. Varias veces aparece explícitamente indicado que le ruegan a Milán que cante, para lo cual le dejan una vihuela. Él no toca la suya, pues cantar por propia iniciativa con el instrumento que ya hubiese llevado con esa finalidad, podría haber sido percibido como pretencioso o mal educado. Castiglione señaló que el cortesano sólo podía actuar cuando fuera requerido por sus acompañantes: si actuaba con demasiada prontitud podría evocar al músico profesional, a quien a menudo faltaba aquella gracia natural sin esfuerzo aparente, que era estimada en la sociedad cultivada, la *sprezzatura* descrita por el autor italiano.

Un tercer punto sobre prácticas interpretativas que podemos deducir de las descripciones que hace Milán en *El Cortesano*, se refiere al repertorio vocal. Éste se divide en dos grupos principales y contrastados: piezas muy breves y obras extensas.

Una parte del repertorio consiste en recitar o cantar breves poesías, que a veces pertenecen a un patrimonio común de canciones.¹⁴ Los miembros de la corte son tanto intérpretes como audiencia de estas ocurrencias con las que especian sus conversaciones. Este repertorio compartido da a entender que no es el valor de creación literaria o poética el que se destaca, sino el de la oportunidad en su utilización: el saberlo recordar en un momento en que sirva para establecer interesantes conexiones entre los versos intemporales y anónimos, y la situación concreta que se está viviendo o sobre la que se conversa.

¹³ «Let not the company exceed the number three or four, for the noise of a mouse is a hindrance to that music» (Dart 1958:45). Ésta y las restantes traducciones son nuestras. Para los textos latinos agradecemos la ayuda de Mn. Jordi Ruaix y de Carmen de la Maza.

¹⁴ Las concisas líneas con las que los cortesanos muestran su ingenio verbal –ejemplos de «conversaciones para saber burlar a modo de palacio» (Milán 1874:5)– no difieren, en cuanto a estilo, de los estribillos o *cabeza* de los villancicos de *El Maestro*. La estrofa y la *vuelta* de los villancicos viene a ser un pequeña glosa o comentario de ese estribillo, similar a los chispeantes versos intercambiados entre los cortesanos, versos que con cierta frecuencia se indica que son cantados. Sobre los villancicos en Valencia, en la época que nos ocupa (Gómez; Griffiths 2013).

Otras breves intervenciones no son previamente conocidas, sino improvisadas. Varias veces se indica el carácter extemporáneo de la poesía, como por ejemplo, «Joan Fernández le respondió con esta copla, que de presto hizo».¹⁵

Tanto si se trata de repertorio poético tradicional como improvisado, por su estilo y concisión varios de estos poemas recuerdan a villancicos de *El Maestro* y están emparentados con la frótola.¹⁶

El segundo grupo de poesías cantadas se diferencia dramáticamente del primero por su extensión. En él nos vamos a concentrar a partir de ahora. Se trata de un repertorio que contrasta fuertemente con el repertorio musical de breves villancicos y canciones que conocemos de la época y que acostumbran a interpretarse en conciertos. Un ejemplo es el poema *Toma, vivo te lo do*, que se interpreta durante una cena en la que el duque pide al cantante de su capilla Olivarte, que cante una serie de estrofas acompañado de la vihuela, alternando con un estribillo de un único verso que será cantado por todos los cantantes de su capilla.¹⁷ Esta pieza tiene ciento cincuenta y dos cuartetas.¹⁸ Cada ocho versos se canta el estribillo en *tutti*. Aunque no sea posible calcular la duración de la obra, al no saber cuál es su música, evidentemente se trata de una pieza muy larga, que se extiende a lo largo de veinte páginas del libro. La reacción de la audiencia ante una obra de estas características dependería de su disposición, de su interés en el tema y de la calidad de la interpretación. *Toma, vivo te lo do* se interpreta durante una agradable cena y dedica cada dos estrofas a describir a una dama de Valencia, algunas presentes en la cena y otras seguramente conocidas de todos, con lo que los asistentes estarían entretenidos e interesados con el asunto, próximo al cotilleo, presentado con una fácil invención poética e interpretado musicalmente.¹⁹ La comprensión del texto resulta fundamental en este caso, así como el

¹⁵ Milán 1874:45. La práctica de improvisar poesía no pertenece sólo al pasado; es una tradición que pervive actualmente en los repentizadores y en el trovo (Campo 2004:119-157).

¹⁶ Este género poético musical era practicado en la corte de Nápoles, de la que provenían tanto el Duque de Calabria, como los frotolistas y poetas improvisadores de aquella corte, Benedetto Gareth *il Cariteo* y Serafino dall'Aquila. Los frotolistas Marchetto Cara y Bartolomeo Tromboncino son calificados como «cantantes laudistas» por Pietro Aron (1545), una definición que también podría haber sido aplicada a Milán. Sobre la plasmación de un estilo improvisatorio y de una tradición oral en las canciones de Luis Milán (Griffiths 2003 y Colella 2015).

¹⁷ Milán 1874:386-405. La interpretación de esta obra constituye un ejemplo de la actuación de cantantes de música sacra en una ocasión secular. La capilla musical del duque, dirigida por Pedro de Pastrana y Juan de Cepa, contenía varios libros de polifonía sacra de Josquin (veinte misas) y Peñalosa (Moll 1963:123-135).

¹⁸ La cuarteta es una estrofa de cuatro versos octosílabos. La rima en este poema es abba, los versos 1º y 4º con rima asonante y los 2º y 3º con consonante.

¹⁹ Tess Knighton comentando la crónica de los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. J. de Mata Carriazo y Arroquia (Madrid, 1940), apunta la interesante idea de que la música más artística servía de acompañamiento a otra actividad, mientras que la más ligera era el centro de atención de «varias horas de actividad social», e implicaba una actitud de escucha más concentrada, por estar los participantes atentos a las palabras cantadas (Knighton 1997:661-677). En el caso de *Toma vivo te lo do* es, sin embargo, esa música ligera es la que acompaña a una cena.

interés que despierta en la audiencia.²⁰ Hay que destacar que ese interés es una constante en las piezas cantadas o recitadas en *El Cortesano*,²¹ Así se ve por los comentarios de los miembros de la corte, incluso en un tema que parecería tan distante de sus experiencias diarias como es el de las guerras de Troya. Lope de Vega censuraba la mala calidad de los pliegos sueltos, o de cordel, utilizados para aprender a leer, que contenían fantásticas e incoherentes paráfrasis de los escritos de Homero. Su censura desvela que los personajes de las guerras de Troya eran conocidos por algunos desde la infancia a través de sus prácticas de lectura y por lo tanto podían mostrar interés en conocer sus andanzas y enredos, como si se tratase de personajes familiares (Rodríguez-Moñino 1967).

Además de *Toma, vivo te lo do*, en *El Cortesano* hay otras interpretaciones de largos poemas cantados. Por ejemplo, Milán canta en la jornada segunda una glosa del romance *Durandarte*. Este romance aparece también en *El Maestro*, con un texto de cuatro cuartetas. Su duración es de unos tres minutos.²² En la glosa de *El Cortesano* Milán añade dos nuevas cuartetas antes de cada uno de los versos del poema original, lo que da lugar a un romance de ciento cuarenta y cuatro versos (Milán 1874:123n.27). Si la música con la que se cantaba en esa ocasión fuese la misma que la de *El Maestro*, la pieza glosada duraría unos veintisiete minutos, que, como vemos, es una duración muy superior a la de las canciones que solemos escuchar en los conciertos actuales. Series de romances cantados uno tras otro, también aparecen en un contexto escénico:²³ en la representación de la *Máscara de los Troyanos*, de la jornada sexta (Milán 1874:435-446), canta la ninfa Siringa, acompañada a la cítara por Apolo, una serie de diez romances que, si los comparamos con los de *El Maestro*, por su número de estrofas y versos tendrían una duración conjunta de unos setenta y tres minutos. Ejemplos similares se encuentran en otras interminables series de poemas, tanto de arte menor como de arte mayor, como los sonetos. En la sexta jornada Milán canta veinticuatro seguidos, que habían sido precedidos de otros poemas, comentados por los miembros de la corte y a los que se añaden una extensa serie de

²⁰ Hoy nos costaría escuchar una obra de estas características, ya que las palabras y las imágenes utilizadas nos resultan un tanto ajenas, y la música, probablemente simple y repetitiva, resultaría aburrida. Si se dieran unas condiciones similares a las descritas en *El Cortesano*, nuestra reacción podría ser diferente. Eso implicaría (1) que el idioma y el texto fueran claramente comprendidos por la audiencia actual; (2) que el asunto del poema tuviera relación con la contemporaneidad y (3) que si hubiera elementos de ironía, éstos deberían referirse a personas o situaciones conocidas.

²¹ Ya en el *Decameron* de Giovanni Boccaccio (c.1352), escrito más de doscientos años antes que *El Cortesano*, aparecen menciones al interés de la audiencia por la letra de la canción interpretada, como en este pasaje, que aparece al final de la novela décima que concluye la primera jornada: «Terminada esta balada, que todos habían coreado alegremente, aunque a algunos les hicieran pensar mucho su letra, después de algunas cancioncillas más, habiendo ya pasado una parte de la breve noche [...]». « Questa ballatetta finita, alla qual tutti lietamente aveano risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse, dopo alcune altre carollette fatte, essendo già una particella della brieve notte passata [...]» (Branca 1956:79).

²² Consideramos un *tempo* que posibilita una clara elocución del texto y un satisfactorio resultado estético, teniendo en cuenta la comprensión, el fraseo, la articulación, los adornos y el ritmo.

²³ En las obras de Gil Vicente (1465-1537) y de Juan de Encina (1468-1529), contemporáneos de Milán y considerados padres de la dramaturgia española, se encuentran interesantes paralelismos con las del vihuelista literato, como la incorporación de elementos populares junto a los cultos (Frenk 2003).

coplas, todas ellas cantadas.²⁴ Las últimas son las *Coplas de Matalalinda y Matacruel*.²⁵ Éstas aparecen introducidas por un comentario que es interesante reseñar. La Reina [Germana] pide a Don Luis: «Por vida de Matalalinda y Matacruel, que canteis las coplas que por esto hecistes, y *de palabra nos contéis* la historia. [Responde Milán] Señora, porque sepan mejor las coplas a vuestra alteza, *antes de cantar diré* lo que me siguió...» (Milán 1874:327). Las expresiones enfatizadas se refieren a una introducción hablada sobre el motivo de las coplas que serán cantadas: una explicación que permite comprender mejor el asunto de que trata la siguiente canción.

Después de tan prolija serie de poesías cantadas, el Duque hace un comentario que, aunque implica un elogio al poeta compositor, también incluye una observación destacable:

«Dixo el Duque: Don Luis Milán, si os cansáis de cantar, n'os canséis de contar mas sonetos, que no son para cansar los graciosos sonsonetos» (Milán 1874:330).

En *El Cortesano* aparecen varias veces claras distinciones entre 'cantar' y 'contar' o decir poemas, lo que parece implicar un reflejo de prácticas interpretativas reales. La petición del Duque es aprovechada por Milán en su narración para animosamente añadir otros diez sonetos, esta vez de nuevo alternados con comentarios de los acompañantes.

La objetividad del relato de Milán podría quedar un tanto comprometida al observar la vanidad que desvela. Tal vez no le faltasen razones para la autoestima si era capaz de producir un libro como *El Maestro* careciendo de formación sistemática. Según sus palabras:

«Siempre he sido tan inclinado a la música que puedo afirmar y decir que nunca tuve otro maestro sino a ella misma.» (Schrade 1976:XXI-XXII).

Puede que Milán fuera autodidacta, sin embargo al lector moderno no pueden dejar de llamarle la atención algunas expresiones como aquella en la que se equipara a sí mismo a Orfeo, en la orla que rodea la imagen del personaje mitológico en la introducción de *El Maestro*:

«El gran Orpheo / primero inventor / por quien la vihuela / parece en el mundo.

²⁴ Milán 1874:315s. Los poemas cantados son una *Carta* (14 estrofas de 9 versos octosílabos), *Las Siete Angustias de Amor* (9 estrofas de 9 versos), *Los Siete Gozos de Amor* (16 estrofas de 6 versos), una glosa a *De piedra puedo decir / Que son nuestros corazones* (dos cuartetos por cada uno de los 12 versos del poema glosado), cantada por Don Francisco Fenollet, seguidos de 28 sonetos cantados por Luis Milán, los 24 últimos sin interrupción, mientras que en las piezas anteriores se intercalan breves y agudos comentarios de los acompañantes.

²⁵ Se trata de un poema de sesenta y cuatro versos: ocho estrofas de cuatro versos alternando con ocho estrofas de cinco versos octosílabos.

/ Si él fue primero / no fue sin segundo.»²⁶ (fig.1)



Fig.1. Orfeo en *Libro de vihuela de mano* intitulado *El Maestro...* Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536, p.10 (Schrade 1976: XXIX).

No es excepcional la imagen de Orfeo amansando las fieras en un libro de música del s. XVI, como evocación del poder extraordinario de la música no sólo sobre los seres racionales. Giovanni Luca Conforto en *Breve et facile maniera [...]* incluye una imagen equivalente de Apolo tocando la *vihuela de arco* ante animales (fig.2):



Fig.2. Giovanni Luca Conforto, Apolo en *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scholari [...]* Roma, ca.1593, p.2. (<http://imslp.org/wiki/Category:Conforti,_Giovanni_Luca> diciembre 2016).

²⁶ Schrade 1976:XXIX. Esta ilustración de *El Maestro* recuerda, según Bernadette Nelson, a dos del grabador italiano Marcantonio Raimondi (Nelson 2005:217n.49).

En *El Cortesano* se alaba la capacidad de don Luis como intérprete y conversador con expresiones como:

«Dixo la señora doña María: Paréceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras; callemos, que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar, y este descuido que hemos tenido merece ser perdonado, pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer, y tañendo se olvida su hablar» (Milán 1874:122).

En relación con sus capacidades poéticas, no faltan ditirambos como éste:

«Dixo Joan Fernández: Don Luis Milán, lo que en vos sobra, en nosotros falta para alabaros; mucho debéis a Dios, merescimiento habréis de amprar a toda la letanía de los santos para pagar tan gran deuda como debéis a quien os crió, porque vos avisáis muy avisadamente en vuestro soneto» (Milán 1874:98).

o como este otro:

«Respondió la señora doña Violante: [...] nos contaba don Luis Milán un dia delante su Margarita, que de velle muy triste le dixo: Alégrate, que pues escribes como el Petrarca, yo leeré tus obras como Laura» (Milán 1874:149).

Por si no fuera suficiente considerarse un segundo Orfeo y un envidiado tañedor, poeta y conversador, otro atributo –éste de carácter físico– se otorga al músico valenciano en el siguiente fragmento:

«Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó de la mano a don Luis Milán, diciendo: Señoras, he aquí a Orfeo / Que yo le querría más feo» (Milán 1874:119).

Un texto como el de *El Cortesano*, en el que su autor no escatima las oportunidades para lucir la supuesta adulación que le tributaba la corte valenciana, nos hace preguntarnos si la extensión de los ejemplos de poemas cantados no podrían deberse a que Milán aprovechó la oportunidad de la publicación para juntar varias de sus poesías y darlas a la luz.²⁷ Sin embargo, aunque podamos dudar de la veracidad de algunas descripciones, tenemos también razones para afirmar la práctica de entretener a una audiencia por medio de la recitación musical de extensos poemas. Veamos qué datos nos dan, en primer lugar, autores próximos histórica y geográficamente a Luis Milán.

Luis de Narváez en la segunda publicación de música para vihuela impresa en España (Valladolid, 1538), tras su primera canción, el romance *Ya se asienta el rey Ramiro*, escribe:

²⁷ Ravasini (2010) aporta verosímiles hipótesis acerca de la posibilidad de que *El Cortesano* fuera elaborado en diferentes momentos de la vida de su autor.

«Por ser la letra de estos romances muy conocida, no se ponen aquí sino los cuatro pies primeros del romance, porque de cuatro en cuatro pies se han de cantar.»²⁸

El autor no indica que todo el poema deba ser necesariamente cantado, lo que sería una advertencia inadecuada y no histórica, pero permite que el intérprete haga tantas estrofas como quiera, siempre y cuando la música se repita para cada nuevo grupo de cuatro versos. También en las obras para vihuela de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546), encontramos algunos ejemplos de canciones que podrían ser notablemente extensas si se cantasen todos los versos del poema. Su versión musical de la segunda época de Horacio, *Beatus ille*, duraría, si se interpretase completa, unos doce minutos; la canción de Boscán *Claros y frescos ríos*, unos veinte minutos, y las célebres coplas de Manrique, *Recuerde el alma dormida*, alrededor de una hora. Mudarra no da ninguna indicación sobre la posibilidad de que el intérprete añada otras estrofas a las impresas en sus libros de vihuela, pero entre las composiciones para vihuela de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554), encontramos el siguiente comentario antes de su canción sobre la *Carta* de Boscán: «No se pone toda la letra, porque por un verso se pueden cantar los demás» (Fuenllana 1981:168). Cantando las ochenta y dos estrofas de tres versos endecasílabos del poema de la *Carta* de Boscán con la música de Fuenllana, ésta duraría aproximadamente una hora.

Podemos deducir dos interesantes cuestiones de estos datos: una es la importancia del texto, y la otra se refiere a la técnica interpretativa vocal. En cuanto al primero, la importancia del texto, tras la interpretación de las numerosas poesías cantadas que aparecen en *El Cortesano*, como se apuntó antes, los comentarios de los miembros de la corte no se refieren a la música con la que los poemas son cantados, sino al contenido de éstos.²⁹ Cuando hoy en día vamos a un concierto de música vocal solemos asistir por el posible interés de la música y de la interpretación, más que por el de la poesía. Este hecho es conocido por los músicos actuales: hay poemas en los que el asunto, el lenguaje y las imágenes utilizadas, puede resultarnos un tanto ajenas y pueden, además, estar escritos en un idioma desconocido. Si pensamos en repertorios estróficos como los de monodia medieval de los trovadores o de las *Cantigas de Santa María*, vemos que la mayoría de grabaciones discográficas actuales incluyen un rico acompañamiento instrumental y heterofonía, que tienden a oscurecer el sentido del texto pero que enriquecen el color y la textura de la música. Los intérpretes frecuentemente dan prioridad a la música,

²⁸ Narváez 1980:151. Los romances de *El Maestro* pertenecen a esta tradición de una o varias frases musicales repetidas para cada nuevo grupo de versos. Su forma musical sigue la estructura poética de manera un tanto mecánica, haciendo coincidir cada frase musical con un verso, aunque la cadencia musical que separa un verso del siguiente no siempre sea lógica desde el punto de vista gramatical, ya que hay versos encadenados cuyo sentido quedaría más claro sin la separación que proporciona el floreo cadencial de la vihuela. El repertorio poético musical de inspiración humanista de *El Maestro*, al contrario que los romances y villancicos, tiene una estructura más flexible, con métrica y fraseo más irregulares y menos predecibles, de acuerdo con su prosodia más rica. En este caso se trata de piezas de composición integral –lo que en alemán se llamaría *Durchkomponiert*–, un procedimiento que permite al autor una mayor adecuación entre la expresión poética y la musical.

²⁹ También cabría preguntarse qué tipo de lenguaje crítico podrían haber tenido a su disposición los integrantes de la corte si hubieran querido discutir aspectos musicales o interpretativos.

desplazando el énfasis desde el texto hacia ésta, que deja de ser un vehículo de la lírica. La naturaleza repetitiva de estos repertorios con forma estrófica, en la que un mismo fragmento musical es reiterado una y otra vez para cada nueva estrofa del texto, da a entender que lo importante no es la adecuación expresiva de la música al texto, ya que éste va cambiando mientras que la música se mantiene igual, sino que la melodía, conocida por el oyente tras su primera presentación –o por ser una adaptación o reutilización de una melodía preexistente– no dificulta la comprensión del texto ni la posibilidad de apreciar la habilidad poética que haya podido manifestar el autor literario.

Incluso en un género tan diferente al del romance como es el del breve villancico, las dos versiones que escribe Milán, transcritas en el siguiente ejemplo (fig.3) tomado de *El Maestro*, muestran hasta qué punto es el texto el que lo caracteriza.³⁰



Observamos que hay diferencias en la melodía, el ritmo y la armonía, además de en los adornos de la vihuela. Las dos alternativas difieren tanto entre sí que uno podría preguntarse si pueden reconocerse como versiones de una misma obra. Parece que el autor indica que el texto poético y su estructura son los que identifican al villancico, más que la melodía con la que éste se canta.

Tanto en los villancicos como en los romances y sonetos de *El Maestro*, el texto tiene una distribución básicamente silábica, lo que debería permitir la comprensión de lo que se canta. Por otra parte el ámbito de la voz es central y las exigencias técnicas son moderadas. Permiten un estilo de recitado que parece adecuado para las largas intervenciones vocales descritas en *El Cortesano* y posibilitadas también en las piezas mencionadas de libros de otros vihuelistas. Se trataría de una técnica vocal sin esfuerzo aparente, que destacase claramente el texto y que no produjese fatiga al cantante-rapsoda ni al oyente.

Ni el recitado musical ni la monodía acompañada fueron descubiertos por los miembros de la Camerata Florentina del Conde Giovanni de' Bardi. Éste, en un escrito dirigido a

³⁰ Se trata del villancico en portugués *Poys dezeys que me queveys ben* (Schrade 1976:152-155). Las barras de compás, como en los ejemplos siguientes, proceden de nuestra transcripción.

Caccini, censuraba la dificultad en comprender el texto en una obra polifónica de rico contrapunto:

«Cuanto más hacen que se muevan las partes, tanto más artísticos se consideran [los compositores]. En mi opinión este tipo de música es propia de los instrumentos que, al no ser voces [...] conviene que el intérprete mueva las partes y vaya haciendo imitaciones, contrapunto doble u otras invenciones que eviten el aburrimiento de sus oyentes. Creo que este es el tipo de música tan condenado por los filósofos, especialmente por Aristóteles en el 8º libro de su *Políticas*, donde la califica de artificial e inútil [...] inadecuada para un hombre libre, al carecer de la facultad de afectar la mente humana u otra cualidad moral.»³¹

Los oyentes se podrían aburrir con la música instrumental si ésta no presentase las «invenciones» que cita Bardi. Se entiende que si cantasen voces, el interés del texto cantado, capaz de «afectar la mente humana», debería obviar la necesidad de utilizar los recursos del contrapunto. Pero ¿cómo entender el sentido del texto cuando en la polifonía las voces no tienen una escritura homofónica y por tanto se escuchan simultáneamente diversos fragmentos de una misma idea? La objeción de Bardi, compartida por Giulio Caccini en el prólogo a su *Le Nuove Musiche* (1602), parece ignorar la tradición que tanto el relato de *El Cortesano* de Luis Milán como varias obras para voz y vihuela o laúd, del autor valenciano y de otros contemporáneos de diversos países europeos, ilustran sobre la extendida práctica, ya desde principios del siglo XVI, de escribir obras para una sola voz con un sencillo acompañamiento. Éstas se presentan tanto en adaptaciones de composiciones vocales polifónicas preexistentes, dejando la voz superior para ser cantada y tocando con el instrumento polifónico las otras,³² como en obras originales para una sola voz con un acompañamiento cordal, de las que las de Luis Milán son las primeras que conocemos.³³ Recordando la tradición del canto llano, especialmente la de aquellas piezas que hacen honor a este nombre, con dominio de la nota de recitado y una melodía básicamente plana, vemos

³¹ «par loro d'esser tanto più scaltri, quanto più fanno le parti muovere: cosa per mio avviso tratta dagli strumenti di corde, nelle quali non essendo voce, conviene che 'l sonatore [...] muova le parti, e vada facendo fughe, e contrappunti doppi, o altre invenzioni per non recar tedio agli ascoltanti suoi; e questa per mio avviso è quella specie di musica, che è tanto biasimata dai Filosofi, e in particolare da Aristotele» (Bardi 1974:233s.).

³² El primer ejemplo que conocemos son las adaptaciones que aparecen en *Franciscus Bossinensis* (fl. 1509 – 1511): *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato, per cantar e sonar col lauto. Libro primo*. Ottaviano Petrucci, Venecia, 1509.

³³ En Italia, y sobre todo en las últimas décadas del siglo XVI se publicaron varios libros centrados en el arte de la ornamentación o reelaboración melódica, por medio, principalmente, de rellenar los intervalos de una melodía preexistente con valores más breves.* El abuso de esa práctica, que era recomendada tanto para los instrumentos como para la voz, unida a la complejidad del contrapunto, pudo contribuir al movimiento en sentido contrario, del que eran adalides los integrantes del círculo florentino del Conde de Bardi.

* Silvestro di Ganassi (1535): *Opera Intitulata Fontegara [...]*; Diego Ortiz (1553): *Tratado de Glosas [...]*; Giovanni Bassano (1585): *Ricercate, Passaggi et Cadentie [...]*; Giovanni Bassano (1591): *Motetti, Madrigali et Canzoni francese [...]*; Riccardo Rognoni (1592): *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire [...]*; Giovanni Luca Conforto (1593): *Breve et facile maniera d'essercitarsi [...]*; Giovanni Battista Bovicelli (1594): *Regole, passaggi di musica [...]*; Giovanni Bassano (1598): *Ricercate, Passaggi et Cadentie [...]*.

cómo son adecuadas para la transmisión del texto y, por eso, preferidas para el canto de los salmos del oficio. Una melodía ornamentada podría atraer hacia ella la atención del oyente, dejando en segundo lugar la Sagrada Escritura y su capacidad de afectar el entendimiento. Tengamos presente el pasaje en que San Agustín se lamenta en sus *Confesiones* (ca.398) de haberse distraído durante el canto de los salmos, abandonándose al encanto de la música y perdiendo el sentido del texto sagrado del que la música debiera ser sólo un vehículo. El autor recuerda el consejo que le había dado Atanasio, obispo de Alejandría, de que la elocución del salmo fuese más próxima al habla que al canto (San Agustín 1983:266-267).

Tanto en documentos anteriores como posteriores a Luis Milán, podemos encontrar ideas similares, encareciendo una clara elocución del texto. La insistencia en la recomendación da a entender que esa no era la práctica habitual en algunos tipos de repertorio. Giuseppe Zarlino (1517-1590) se queja del poco cuidado que muestran los compositores, de manera que el cantante no puede determinar fácilmente una manera adecuada de distribuir las sílabas del texto entre las notas de la música:

«Tan pronto puede encontrarse con dos sílabas debajo de muchas notas, como con dos notas con muchas sílabas.»³⁴

por lo que el teórico italiano da una serie de consejos sobre cómo colocar el texto en relación con las notas.³⁵ El autor los considera necesarios por el extremo desorden que observa, que impide que el texto sea entendido. El correcto recitado musical subsana esas deficiencias.

Ya antes de Zarlino, Johannes Tinctoris escribió, hacia 1487:

³⁴ «Hora vede sotto due silabe contenerse molte figure, & hora sotto due figure molte sillabe». Esta cita y las siguientes pertenecen al capítulo titulado: «Il modo che si ha de tenere nel porre le Figure cantabili soto le Parole» (Zarlino 1562-IVcap.33:340).

³⁵ «La primera regla será poner siempre bajo la sílaba tónica o átona una nota conveniente, para que no se escuche ningún barbarismo [...] La séptima, que cualquier nota tras un silencio lleve una sílaba [...] La octava, que en canto llano no se repite ninguna palabra ni sílaba, aunque se escucha a veces a quienes lo hacen, pero en la música ritmada sí que se permiten las repeticiones, aunque no de una sílaba ni de una palabra, si no de alguna parte de la frase. Sin embargo repetir tantas veces una cosa opino que no va demasiado bien, a no ser que sirva para enfatizar algunas palabras que merezcan destacarse por su sentido [...] La novena, que cuando todas las sílabas hayan sido colocadas y falten sólo dos, la penúltima, si es sílaba tónica, llevará varias notas [...] La décima es que la última sílaba se reservará para la última nota». «La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto le sillaba longa, o breve una figura conveniente, di maniera, che no si odi alcuno barbarismo [...] La Settima che qualunque figura, sia qual si voglia... dopo alcuna pausa, di necessita porta seco la pronuntia di una sillaba [...] La Ottava, che in Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno [...] ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico gia di una sillaba, ne di una parola: ma di alcuna parte della oratione [...] ancora che il replicare tante fiata una cosa (secondo'l mio giuditio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche grave sentenza, & fusse degna di consideratione [...] La Nona, che dopo l'havere accommodato tutte le sillabe, che si trovano in un Periodo, overo in una parte del la oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, & l'ultima; tale penultima potrà havere alquante delle figure minori sotto di se [...] pur che la detta penultima sillaba sia longa, & non breve [...] La Decima, & ultima regola è, che la sillaba ultima della oratione di terminare, secondo la osservanza della date Regole, nella figura ultima della cantilena». (Zarlino 1562-IVcap.33:341).

«Mientras que algunos tocan cualquier tipo de composición de la manera más deliciosa en el laúd, en Italia y España se usa con más frecuencia la viola sin arco [i.e. vihuela]. Por otra parte en la mayor parte del mundo la viola con arco se usa no sólo de esta manera, sino también para la recitación de romances épicos.»³⁶ (fig.4)

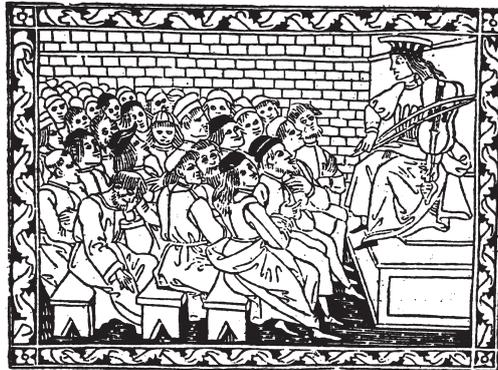


Fig.4. Hombre tocando una lira da braccio frente a una audiencia en *De Morgante maggiore* (Florencia, c.1500). (Biblioteca Nacional de Austria,

Castiglione en su *Cortesano* (1528) elogiaba el recitado musical, en un fragmento que Boscán tradujo así:

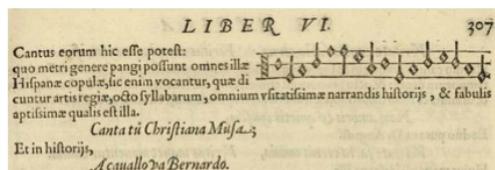
«Muy buena música, respondió miser Federico, me parece cantar diestramente por el libro [i.e. polifonía vocal]; mas aún pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea, lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla» (Boscán 1984:152).

¿De qué tipo de recitado nos están hablando estos autores? Probablemente de aquel que se basa en unos modelos sencillos, que permite adaptarlo a diversos poemas y que el intérprete puede tener a mano para cuando es solicitada su actuación, sin previo aviso, como sucede con frecuencia en *El Cortesano*. Se trata de una tradición que en España ha llegado casi hasta nuestros días con los *romances de ciego*, aquellas largas historias, a veces truculentas, que eran pregonadas por las calles y sus textos vendidos para conseguir un precario medio de subsistencia para sus intérpretes. Así describía Cecilio Navarro, a finales del siglo XIX, esa actividad de los ciegos:

³⁶ «Et quamvis aliqui ad hoc instrumentum id est leutum: quaslibet cantilenas (ut supra tetigimus) jocundissime concinant: ad violam tamen sine arcu in Italia et Hispania frequentius. Viola vero cum arcu: non solum ad hunc usum: sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur». Johannes Tinctoris: *De inventione et usu musicae* (Nápoles, c. 1487), libro IV, p. 44 (Ness 1984:340).

«Se dice que tienen tanta memoria que con dos o tres veces que se les lee un pliego de coplas ya se las saben, y hay a quien basta una audición para recitarlas al pie de la letra y con la *canturria de gesta* [...] son *interminables* sus parlamentos [...] tienen especial aptitud para la música.»³⁷

Observar que el autor menciona que el ciego canta con la «canturria de gesta» unas piezas «interminables». La «canturria» tal vez se trate de una de las melodías de gran simplicidad anotadas por Francisco Salinas (1577). Éste da una serie de ejemplos que es interesante estudiar.³⁸ Con ritmo trocaico,³⁹ ofrece este ejemplo de «Melodía [...] con la que pueden cantarse todos los versos octosílabos, usadísimos en la narración de historias y fábulas» (fig.5):⁴⁰



Canta tú, Cristiana Musa es el primer verso de las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena, que aparecen en el *Cancionero Castellano del Siglo XV*,⁴¹ con doscientas doce cuartetas, seguidas de otras doscientas setenta y seis similares, atribuidas a Gómez Manrique. Se trata de una obra en la que el recitado musical de cada una de sus dos partes dura cerca de una hora, con la melodía de ritmo trocaico indicada por Salinas (fig.6)⁴²:



³⁷ Navarro 1881-I:730-744. Copiamos otras citas reforzando las ideas de la extensión de los poemas, de la capacidad de improvisación, del interés de la audiencia en la historia y de cómo el intérprete es, a veces, autor del texto: «Conoce a fondo las reglas de la poesía y con la guitarra en la mano es fuerte en improvisación» (Ferrer ; Pérez 1844-II:472-482). «No hay pueblo ni aldea que en día de romería no se canten las coplas de un crimen, las hazañas de un bandido [...] Algunos de estos romances que cantan en las calles son inventados por los ciegos mismos» (Gutiérrez 1918). Estos tres ejemplos aparecen citados en Rodríguez-Moñino 1967.

³⁸ Francisco Salinas trata de las relaciones entre los pies métricos, la duración de las notas y el perfil melódico (1577-VIcap.IIIss:307-373). Esta fuente la hemos consultado gracias a la mención que aparece en García 1963.

³⁹ El troqueo es un pie de la poesía clásica compuesto por una sílaba larga (tónica) y otra breve (átona).

⁴⁰ «Cuyo canto puede ser éste [...] en cuyo tipo de métrica se pueden cantar todas aquellas coplas españolas. Pues así se llaman las que se apodan de arte real, de ocho sílabas, las más usadas de todas y muy adecuadas para historias y fábulas, como aquella que dice *Canta tú, cristiana musa* y en las historias, *A caballo va Bernardo*» (Salinas 1577:307).

⁴¹ BUB. Fondo de reserva. Sig.: Ms. 116, datado entre 1470 y 1480. Puede consultarse a través de la edición de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. *Canta tu Christiana Musa* se encuentra entre los ff. 51-73, la primera parte, escrita por Juan de Mena, y entre los ff. 73-100 la segunda parte, escrita por Gómez Manrique.

⁴² Cantando el romance a un tempo de ♩ . ca.80, la duración de cada dos cuartetas es de unos 30"; la de toda la primera parte es de unos 53' y la de la segunda, de unos 69'. El romance A caballo va Bernardo (citado por Salinas), con treinta y cuatro versos, no es particularmente largo.

La recitació poètica que siga de manera regular y estricta un sencillo modelo melòdic, obligarà a veces a acentuar sílabas átonas. Los barbarismos se producen porque la prosodia no mantiene siempre el mismo ritmo. Miremos el ejemplo siguiente de Salinas, calificado por el autor como «usado frecuentísimamente en los cantos y danzas vulgares» que utiliza metros yámbicos.⁴³ El breve texto en castellano que lo acompaña, presenta una irregularidad en la acentuación de la palabra *Dama*, que no merece ningún comentario por parte del autor, aunque sí que indica que las pausas son facultativas (fig.7).⁴⁴



Una misma melodía puede servir a diferentes poemas con las mismas características métricas. El ejemplo musical que Salinas proporciona para el romance de *Conde Claros* es el mismo que para el de *Retraída está la infanta*, cuya melodía era «de las más antiguas y sencillas» (fig.8).⁴⁵



La interpretación de cada uno de estos dos romances, con el modelo de recitado de Salinas, dura casi media hora.⁴⁶ Esta melodía no es sólo un ejemplo de la reiteración

⁴³ El yambo es un pie de la poesía clásica compuesto por una sílaba breve (átona) y otra larga (tónica).
⁴⁴ Salinas 1577-VI:298. El autor, sin embargo, en el capítulo XVIII, p. 357, señala la conveniencia de añadir silencios para cantar bien, para las respiraciones y para las cadencias (como se sugiere en la transcripción en notación moderna de la fig.6).
⁴⁵ «También los españoles usan el épodo en las composiciones de sus cantares que llaman romances, como aquél que dice *Conde Claros, no podía reposar*, que es muy conocido. El cuarto es de medida acatalectica, que consta generalmente de un jónico y una dipodia trochaica, que se repite tantas veces como sea necesario, como *Nemo volet impudico / servire diu tyranno*, que cuadran perfectamente con la melodía de la canción que mencionamos. Con ella eran cantadas por nuestros antepasados todas las composiciones españolas en que se narran historias o fábulas, como, por ejemplo, *Retraída está la infanta, bien así como solía*, cuyo canto era uno de los más antiguos y simples» (Salinas 1577:346). Al final del segundo ejemplo musical de la ilustración de Salinas falta otro “la” con valor de mínima, necesario para encajar el texto y que corresponde con la explicación que da el autor: debe ser como el tercer ejemplo. Queremos señalar también, como curiosidad, que en esta melodía se basa Manuel de Falla en *El retablo de Maese Pedro* (1922), para su tema de Melisendra.
⁴⁶ Una edición moderna del *Retraída está la infanta –Romance del Conde Alarcos–* aparece en Díaz 1984:240-245. Tiene cuatrocientos veintiocho versos, lo que ilustra la extensión de su recitado musical, que con un *tempo* de ♩ = 88, tendría una duración de unos veintisiete minutos. Los cuatrocientos doce versos

Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán

Luis Gásson Laguna

de un sencillo modelo para recitar musicalmente distintos poemas, sino también de la combinación de un ritmo ternario simple con uno binario compuesto. Se trata de una alternancia frecuente en los villancicos de sabor tradicional de Luis Milán, además de en los de su contemporáneo Juan de la Encina, entre otros (Gásson 2007). En la transcripción del siguiente ejemplo, con las dos primeras cuartetas de los dos romances, se puede ver cómo –aunque básicamente las sílabas tónicas coincidan con notas largas– también se producen algunas irregularidades en la prosodia (fig.9):

Re - tra - í - da:es - tá la:in - fan - ta, bien a - sí co - mo so - lí - a,
 vi - vien - do muy des - con - ten - ta de la vi - da que te - ní - a,
 vien - do que ya se pa - sa - ba to - da la flor de su vi - da,
 y que:el rey no la ca - sa - ba, ni tal cui - da - do te - ní - a.

Me - dia no - che:e - ra por fi - lo, los ga - llos que - rían can - tar,
 con - de Cla - ros con a - mo - res no po - dí - a re - po - sar;
 dan - do muy gran - des sos - pi - ros que:el a - mor le;ha - cí - a dar,
 por a - mor de Cla - ra - ni - ña no le de - ja so - se - gar.

Volvamos ahora a ver algunos de los ejemplos señalados antes en los vihuelistas. Salinas (1577-VI:301) muestra un ejemplo en ritmo yámbico con la époda de Horacio tratada por Mudarra (fig.10):

Beatus ille, qui procul negotijs.
 Huius exemplum in cantu erit idem, quod & superioris adiecto sono dichrono, qui spacium sexti pedis expleat, hoc modo

La versión de Mudarra del poema de Horacio tiene una presentación un tanto confusa en cuanto a la métrica (fig.11):

Beatus ille, qui procul negotijs.
 Huius exemplum in cantu erit idem, quod & superioris adiecto sono dichrono, qui spacium sexti pedis expleat, hoc modo

del romance de *Conde Claros*, con un *tempo* similar al anterior, durarían unos veintiséis minutos.

En la siguiente transcripción, en el pentagrama n°1 cada *tactus* del original se ha hecho coincidir con un compás. En el pentagrama n°2 se refleja el ritmo yámbico implícito, mientras que el n°3 muestra una simplificación, más regular, del n°2 (fig.12):

1. *Be - a - tus il - le, qui pro - cul ne - go -
 pa - ter - na ru - ra bo - bus ex - cer - cet*
*- ti - is, ut pris - ca gens mor - ta - li - um
 su - is, so - lu - tus om - ni fe - no - re*

2. *Be - a - tus il - le, qui pro - cul ne - go - ti - is, ut
 pa - ter - na ru - ra bo - bus ex - cer - cet su - is, so -*
*pris - ca gens mor - ta - li - um
 lu - tus om - ni fe - no - re*

3. *Be - a - tus il - le, qui pro - cul ne - go - ti - is, ut pris - ca gens mor - ta - li - um
 pa - ter - na ru - ra bo - bus ex - cer - cet su - is, so - lu - tus om - ni fe - no - re*

En ninguno de los tres ejemplos la aplicación de los múltiples versos del poema evita defectos en la acentuación, al reiterar el mismo esquema melódico y métrico. Resultan alteraciones de la recta pronunciación y puede quedar dañada la comprensión del poema. Una de las ventajas de cantar a una sola voz con el acompañamiento de un instrumento, tocado generalmente por el mismo cantante, es la de no tener que acoplarse con otros cantantes y, por lo tanto, tener la posibilidad de adaptar adecuadamente la expresión de la música y el texto.⁴⁷ En la recitación cantada de largos poemas, los posibles cambios en la métrica musical deberían ser sutiles, para no distraer la atención del oyente con desplazamientos rítmicos que desviasen la atención hacia la manera de interpretar en vez de centrarla en el sentido de la poesía.⁴⁸

Todos los ejemplos que aparecen en Salinas tienen algunas características comunes, como son: (1) distribución silábica del texto, (2) la mayoría de acentos caen en notas largas, (3) la melodía se desarrolla en un ámbito estrecho y es muy sencilla. La mayoría de los

⁴⁷ Castiglione, Bardi y Caccini señalarán esta ventaja en sus escritos en defensa del canto monódico acompañado.

⁴⁸ Recordemos que *El Maestro* (1536) de Luis Milán es el primer libro impreso de música en el que aparecen indicaciones de tocar algunas obras con una pulsación variable, no regular. Aunque aparecen en obras instrumentales, el concepto de flexibilidad podría aplicarse, con discernimiento, en la música vocal cuando hubiera razones a su favor, como la de una clara elocución del texto, si se quisieran tener en cuenta las indicaciones de Zarlino y de Salinas. En *El Maestro* las indicaciones de hacer «mutación de compás», (i.e. cambio de pulsación), se encuentran en los cuadernos cuarto y quinto del primer libro y en los *Tentos* del segundo (Schrade 1976:48, 72,96 y 262-294).

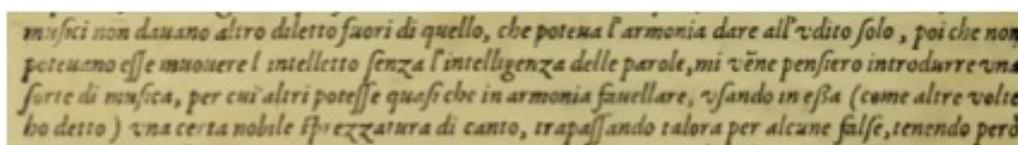
ejemplos citados de los vihuelistas confirman esas características, además de utilizar un acompañamiento instrumental de la voz básicamente con acordes, sin apenas contrapunto. ¿Qué sucede si la melodía presenta algo más de interés por sí sola? Veamos la canción de Mudarra con el texto de las *Coplas* de Manrique a la muerte de su padre. Ya habíamos indicado que esta obra duraría cerca de una hora si se cantasen todas sus estrofas (fig.13):



En la transcripción vemos cómo esta melodía tiene más lirismo que las de los ejemplos de Salinas (fig.14):



Los adornos que en una audición de un par de estrofas pueden resultar emotivos y gratificantes, se transformarían, a través de la repetición de más estrofas del largo poema, en un amaneramiento que, lejos de satisfacer, obstaculizarían la clara percepción del sentido del poema, mediatizado por la expresión de la música. En este tipo de melodías la distribución del texto es más difícil y menos espontánea. Por eso las más sencillas, sin aparente interés propio, son más adecuadas para la recitación melódica, para «narrar en armonía», utilizando la expresión empleada por Giulio Caccini en el prólogo de su *Le Nuove Musiche* (fig.15):⁴⁹



⁴⁹ «Ai Lettori» (Caccini:1602:[p. 1]). La expresión que utiliza el autor –“fabular en armonía”– parece conectar ese modo de cantar con elegante naturalidad, con la creación improvisada de historias.

Aunque el estilo de las obras de Caccini sea notablemente más melodioso que el del recitado musical tal como aparece en Salinas, cumple con la premisa de facilitar la comprensión del texto, como probablemente sucedería en los extensos poemas cantados en *El Cortesano*. Éstos no son supuestos excepcionales. Reseñaremos brevemente, para concluir, otros ejemplos más –tanto anteriores como posteriores– para reafirmar cómo el recitado poético musical formaba parte de las prácticas interpretativas normales en aquellas épocas.

La finalidad de la recitación musical de los versos podía ser el entretenimiento, pero también podía haber un motivo pedagógico, encomiástico, religioso, u otro. Algunas melodías de trovadores y de las *Cantigas de Santa María* (s.XIII), aún siendo más largas y elaboradas que las de los ejemplos de Salinas, reúnen varias de sus características y, la más importante para la hipótesis principal planteada en este artículo, es que, a veces, acompañan poemas de notable extensión.⁵⁰

Sobre el recitado musical como distracción cortesana, en una carta de María Sforza a su madre, enviada desde Ferrara el 22 de Agosto de 1468, leemos:

«Ayer no fuimos al campo, pero durante la comida tuvimos varios pasatiempos con clavicémbalo, laúd y bufones y con el Maestro Giovanni Orbo, que recita maravillosamente, más de lo que es habitual.»⁵¹

Tinctoris informa que los dos hermanos Orbo eran excelentes literatos además de músicos, lo que los conecta con Luis Milán:

«Y no hay que olvidar que, hace poco tiempo, oí en Brujas a dos hermanos Orbo, de Flandes, hombres no menos expertos en literatura que en el canto. Uno se llama Carlos, el otro, Johannes. Aquél tocaba con la viola la parte más alta y éste el tenor de muchas composiciones, tan sabiamente y tan agradablemente que yo nunca me había deleitado tanto con ninguna otra melodía.»⁵²

⁵⁰ Ver los textos de las Cantigas nº15 (Escorial, 5; Toledo, 19. Fols. 23v-26r), 65 (E, 65; To, 88. Fols. 94v-96r), 75 (E, 75; To, 99. Fols. 109v-111r) y 115 (E, 115; To, 55. Fols. 162r-164v) (Filgueira 1985). El que fuera director artístico del Festival de Utrecht, Jan Nuchelmans, nos comentó en Agosto del 2008, que hicieron una vez el experimento de programar la *Cantiga* número 65 íntegra, que dura unos 65 minutos, adornada con interludios instrumentales. Se trataba de ver la respuesta de la audiencia ante un fragmento de música repetido hasta la saciedad, con un texto en galaico portugués del siglo XIII narrando un milagro de Santa María, que no podría ser seguido por los oyentes más que a través del correspondiente programa de mano.

⁵¹ «Heri non andassimo in campagna, ma al disnare havessimo diversi piacere, de clavicembala, de liuti, ed buffoni et de Mag[ist]ro Zohanne Orbo, qual dixit maravigliosamente, piu de l'usato». Emilio Motta, «Musici alla corte degli Sforza», *Archivio storico lombardo*, xiv, (1887), 283n., citado por Lewis Lockwood (1984:105). Giovanni Orbo era un músico ciego activo entre 1465 y 1501 en Munich, Mantua, Ferrara y Milán, a quien se atribuye el tocar el laúd con los dedos, en lugar de con un plectro, según aparece en *Johannes Tinctoris* (1445-1511): *De inventione et usu musicae* (c.1481) (Ness 1984:341). Entretenimientos cortesanos que incluían recitación, además de danza y canciones, aparecen tratados en Brown 1991:37-52.

⁵² «Neque preterire in animum venit: quod exiguo tempore lapsus: duos fratres Orbos natione Flamingos:

Emilio Ros-Fábregas apunta que canciones devocionales en el tiempo de los Reyes Católicos, que consisten en dos breves unidades musicales, relacionadas con las estrofas y el estribillo, parece que eran repetidas hasta durante una media hora para dar cabida a los cientos de versos de las coplas de Ambrosio Montesino (c.1450-1514) cantadas, como contrafacta sacras, con alguna melodía conocida.⁵³ Es sólo un caso de la antiquísima tradición de reutilizar materiales musicales y poéticos.⁵⁴ Remontándonos milenios, recordemos que en ediciones críticas de los salmos de La Biblia –escritos básicamente entre el 1030 y el 930 a.C.– podemos ver encabezamientos que indican la tonada genérica con que deben ser cantados. Por ejemplo, los salmos 57, 58 y 59 empiezan señalando al «maestro del coro» que deben ser cantados a la tonada de “Taixhet”; el nº 60, debe ser cantado a la tonada de “Xuixan edut”, el 62 a la de “Jedutun”, etc (*Biblia* 1994:952-957).

Por toda Europa había melodías monofónicas que circulaban ampliamente. Se identificaban a través del conocido nombre del *incipit* del texto de la canción y servían para contrafacta seculares o sacras, como, por ejemplo:

«Coplas hechas por fray Antonio Montesino a la columna del Señor [...] cantase al son que dicen “Oh castillo de Montánchez” [...] Coplas muy devotas hechas a reverencia del nacimiento de nuestro señor Jesucristo [trovadas por el delicioso poeta fray Antonio de Montesinos] [...] cántanse al son de “La zorrilla con el gallo” [...] Altres [chançonetas para cantar] per la nit de Nadal al to de “Que farem del pobre Joan” [...] Yo se a quien de amores le fue muy bien . . al tono de “Buscará Jorge”» (Rodríguez-Moñino 1967:384,388,561 y 571).

virus quidem non minus litteris eruditos quam in cantibus expertos: quorum uni Carolus: alteri Johannes nomina sunt. Brugis audiverim: illum supremam partem et hunc tenorem plurium cantilenarum: tam perite: tamque venuste hujusmodi viola consonantes: ut in ulla nunquam melodia: me profecto magis oblectaverim» (<<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TININV>> diciembre 2016).

⁵³ Una contrafacta es reutilizar una melodía cambiando su texto original por otro nuevo. Es una práctica frecuente en la historia de la música (Ros-Fábregas 1993:1505-1514 y Ros-Fábregas 2008:83-107). En esta segunda obra Ros-Fábregas indica cuáles son las cinco melodías que sobreviven de las que Montesino indica que deben ser utilizadas para sus coplas con la inscripción: «cantanse al son de...» o «cantanse al son que dize...». Estudios anteriores a los de Ros-Fábregas sobre la utilización de una melodía preexistente para un nuevo texto, aparecen en Rodríguez-Moñino 1967 y Haar 1989.

⁵⁴ Con proximidad cronológica a Milán encontramos contrafacta literarias sacras, por ejemplo en algunos de los sonetos de Garcilaso de la Vega reescritos a lo divino por Sebastián de Córdoba (Gale 1971). Córdoba sigue la tradición de los imitadores de Gerolamo Malipiero en su *Il Petrarca Spirituale* (Venecia, 1536). En el ámbito musical también se dan procesos similares. Avanzando en la historia recordemos algunos madrigales de Claudio Monteverdi (1567-1643) cuya rica polifonía es readaptada sustituyendo el poema original por otro a lo divino de Aquilino Coppini. Por ejemplo el madrigal nº3 del Libro Vº de Monteverdi con poesía de Giovanni B. Guarini (1538-1612) *Era l'anima mia /già presso a l'utim'ore* (Rime, 65:1598), es readaptado por Aquilino Coppini (fl. 1600), y se convierte en *Stabat virgo Maria estissimo dolore*. Del mismo compositor mencionemos también que no sólo hace una versión polifónica en 1614 de la monódica de su *Lamento d'Arianna* de 1608 (pub.1623), con poesía de Ottavio Rinuccini (1562-1621), sino también una contrafacta religiosa, adaptando el texto de Jacopone da Todi (s. XIII), en su *Selva Morale e spirituale* (SV 288, nº37), de 1640: *Pianto della Madona a voce sola sopra il Lamento dell'Arianna*. Señalamos estos ejemplos para constatar la práctica frecuente de reutilizar unas músicas para adaptarlas a nuevos textos.

Abundando en esta idea queremos llamar aquí la atención sobre la existencia de dos melodías que aparecen en *El Maestro* y que actualmente forman parte del repertorio tradicional anónimo. Se trata de los dos villancicos en portugués, *Quien amores ten y Poys dezeys que me quereis ben* (Schrade 1967:149-151 y 153). El primero se canta actualmente como villancico navideño con el texto *En el portalico tocan a maitines*, y el segundo con el texto del romance del cerco de Baza, *Sobre Baza estaba el rey*. Los siguientes ejemplos muestran los paralelismos entre las melodías recogidas oralmente y las de Milán (fig.16 y 17):

En el por - ta - li - co to-can a mai-ti-nes, to - can a mai - ti - nes,
 Quien a - mo-res ten a - fin - que los ben, que non he vein - to que va y ven.

So - bre Ba - za es - ta - ba el rey, lu - nes des - pués de yan - tar,
 Poys de - zeys que me que - re - ys ben por - que days fa - lla a nin - gen.

Según Manuel García Matos, «la música popular tiene una capacidad de supervivencia mayor que la de la poesía del mismo género» (García 1963:67-84). Si la autoría de Milán de estas dos canciones fue olvidada y las melodías se convirtieron en patrimonio popular, o las de Milán y las tradicionales derivan de la misma fuente, está por estudiar.⁵⁵

El último documento que queremos citar es de Vincenzo Galilei (1520-1591), en el que trata tanto del recitado musical atribuido a los antiguos como del que se practica en su tiempo. En su *Dialogo...della Musica antica et della Moderna* (1581), que dedicó a Giovanni Bardi, encontramos el siguiente fragmento, en el que, en una conversación entre Strozzi y Bardi, se nos habla de una práctica como la que vemos descrita en *El Cortesano*, que incluye:

- (1) el recitado de largos poemas, sugiriendo una duración de entre una y dos horas,
- (2) el hecho de que la misma persona sea el autor del texto y de la música,
- (3) la práctica de la improvisación, y

⁵⁵ Las dos melodías las escuché cantar a mi madre, que de joven las había aprendido en el Instituto Escuela. La poesía de *En el portalico*, de José de Valdivieso (1565-1638), se cantaba en el Auto de Navidad del Instituto Escuela de Madrid, en el primer tercio del s. XX y posteriormente en la institución que heredó sus líneas pedagógicas, el Colegio Estudio (Lerín 2008:41), aunque esta versión difiere de la recogida por tradición oral, que es muy próxima al villancico de Milán. Sobre el texto, ver en el mismo estudio la sección de Pedro Álvarez de Miranda: *Las fuentes literarias del 'Auto de Navidad'*, p.139 ss.; el romance *Sobre Baza* aparece musicado en la pieza nº 330 de la numeración de Barbieri (1890) del *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid, Real Biblioteca, MS II/1335). Es una versión polifónica a tres voces de este romance, pero su música no guarda parecido con el villancico de Milán.

(4) con una interpretación flexible, conveniente, en los casos que hemos visto, para adecuar los sencillos esquemas melódicos al poema:

«STR: El citarista debía consumir mucho tiempo en componer sus canciones y en aprenderlas de memoria para recitarlas después, frente al príncipe, al Senado, o donde fuera necesario, porque según lo que yo entiendo y he leído, no siempre era un madrigal o una canción o una breve napolitana la melodía que recitaba el músico antiguo cuando por medio de ella buscaba producir algún señalado efecto en el oyente, sino que la mayoría de las veces era una historia o fábula o algún otro hecho heroico, o algo parecido, en lo que a menudo pasaba una o dos horas de tiempo.

BAR: [...] el poema las más de las veces, por no decir siempre, era compuesto por el mismo, porque el músico entonces no estaba separado del poeta, ni el poeta estaba separado de la música, [...] el poema] lo cantaban después a la cítara (por así decir) improvisando y en fantasía. Esta es la costumbre todavía, aunque de la manera que se hace hoy en día, cuando los doctos y prácticos contrapuntistas e intérpretes al mismo tiempo del laúd o de instrumento de tecla, por gusto propio, cantan solos sobre el [poema], sin necesidad de ponerse de acuerdo con nadie más que con el instrumento que tocan, y [así] producirán los mismos efectos que hacían los antiguos, siempre que expresen el concepto de las palabras.»⁵⁶

Los ejemplos anteriores, coetáneos y posteriores a Milán que hemos ido comentando, nos confirman un tipo de práctica musical, el recitado musical de extensos poemas, que aunque totalmente alejada del formato de concierto moderno, está suficientemente documentada como para contribuir a que tengamos una imagen más completa de la función de la música unida a la poesía en aquellos siglos. La clara declamación expresiva del texto y la conexión de los asuntos cantados con los intereses de la audiencia, son dos de los datos que podemos inferir de las relaciones entre literatura y música en los poemas recitados musicalmente en *El Cortesano* de Luis Milán. Si este tipo de obra poético musical no forma parte de los estándares de la industria musical que se promociona con el sello de autenticidad, es porque el mercado actual mantiene un criterio que sí que es histórico: el de contentar a su públi

⁵⁶ «STR. Gran tempo doveva consumare il Citharedo nel comporre le sue Canzoni, & nel metterselo à memoria per recitarle poi avanti il Principe, ò al Senato, ò dove gli era di mestiero; perche secondo che io ho intendo, & letto, non sempre un Madrigale ò una Canzone, ò una breve Napoletana era quella tal Cantilen che recitava l'antico Musico quando col suo mezzo cercava d'operare alcun effetto di momento nell'uditore ma il piu delle volte un'intera historia, ò favola, ò alcuno fatto heroico, ò cosa simile; nella quale spendeva bene spesso una, & due hore di tempo.

BAR: ...il Poema...il piu delle volte per non dir sempre, era dagli istessi composto. Imperoche il Musico allora non era disgiunto dalla poesia, ne il Poeta era separado dalla Musica...[la Poesia] la cantavano poi alla Cithara (per cosi dire) all'improvviso, & di fantasia. La qual cosa costumano ancora, secondo però l'uso di hoggi, i dotti, & pratici contrapuntisti, & sonatori insieme di liuto, & di tasti, & cio usano quando per lor diporto cantano sopra essi soli senz'havere rispetto d'accordare con altri che con lo strumento qual suonano, & farebono gli effetti istessi che gli antichi facevano, tutte le volte che gli esprimessero il concetto delle parole...» (Galilei 1967:99).

FONDOS DOCUMENTALES

Biblioteca de la Universidad de Barcelona (BUB).

Fondo de reserva. Cancionero Castellano del Siglo XV. Sig.: Ms. 116, datado entre 1470 y 1480.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Aron, Pietro (1545), *Lucidario in musica di alcune opinione antiche e moderne*, Venecia.

Caccini, Giulio (1602), *Le Nuove Musiche*. Firenze, Marescotti (vid. Recursos web).

Conforto c.1593 (vid. Recursos web).

Fernández de Heredia, Juan (1562), *Algunas obras de burlas, y estas primeras pasó con un caballero amigo suyo...* Valencia, Juan Muy.

Milán, Luis (1535), *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar*, Valencia, Francisco Díaz Romano.

Milán, Luis (1536), *Libro de música de vihuela intitulado el maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano.

Milán, Luis (1561), *Libro Intitulado El Cortesano*, Valencia, Juan Arcos.

Salinas, Francisco (1577), *De musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius.

Zarlino, Giuseppe (1562), *Institutioni harmoniche*, Venecia, Francesco Senese.

BIBLIOGRAFÍA

Arriaga, Gerardo (2007), «Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, núm. 0, Madrid, p. 12-16.

Bardi, Giovanni de' (1974), «Discurso mandato a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e 'l cantar bene», *Giovan Battista Doni: Lyra Barberina*, Anton Francesco Gori ed., Florencia, Stamperia Imperiale, 1763. Bologna, Forni, Facs. ed.

Branca, Vittore (1956), *Giovanni Boccaccio, Decameron*, Letteratura Italiana Einaudi, Torino, Utet.

Biblia Catalana Interconfesional (1994), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides.

Boscán, Juan (1984), *Los cuatro libros de El Cortesano [de Castiglione]*, Barcelona, 1534. (Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1945).

Brown, Howard Mayer (1991), «Songs after supper. How the aristocracy entertained themselves in the fifteenth century», *Musica Privata. Die Rolle der Musik im Privaten Leben*, Innsbruck, Edition Helbling.

Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán

Luis Gásser Laguna

Campo Tejedor, Alberto del (2004), «Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro», *eHumanista*, v.4, 2004, p. 119-157.

Castiglione, Baldassare (1528), *Il libro del Cortigiano*, Venecia, Aldo Romano y Andrea d'Asolo (vid. Boscán 1984).

Colella, Alfonso (2015), «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 5, Universitat de València, p. 229-252.

Dart, Thurston (1958), «Miss Mary Burwell's Instruction for the Lute», *Galpin Society Journal*, XI.

Díaz Roig, Mercedes (1984), *El Romancero Viejo*, Madrid, Cátedra.

Escartí, Vicent Josep (2011-a), *Lluís del Milà: El cortesano*, edició a cura de Vicent Josep Escartí, estudis introductoris de Vicent Josep Escartí i Antoni Tordera, 2 v., (*Estudi i transcripció y Facsímil*), València, Biblioteca Valenciana, Ajuntament de València, Universitat de València.

Escartí, Vicent Josep (2011-b), «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)», *eHumanista*, vol. 18, p. 248-266.

Ferrer del Rio, Antonio y Pérez Calvo, Juan (1844), «El Ciego», *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid (vid. Rodríguez-Moñino 1967).

Ferrer Valls, Teresa (2007), «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», E. Berenguer (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, p. 185-200.

Filgueira Valverde, José (1985), *Cantigas de Santa María*, Madrid, Editorial Castalia.

Frenk, Margit (1990), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia (1987).

Frenk, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fuenllana, Miguel de (1981), *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca (1554), Ginebra, Minkoff Reprint, Facs. ed.

Gale, Glen R. (1971), «Sebastián de Córdoba (c.1545 – c.1604): Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas, Granada, 1575», *Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia.

Galilei, Vincenzo (1967), *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della Musica antica et della Moderna* (Firenze, Giorgio Maescotti, 1581), New York, Broude Bros.

García Matos, Manuel (1963), «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577)», Barcelona, *Anuario Musical*, XVIII.

Gásser, Luis (1996), *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Gásser, Luis (2007), «El villancico, Milán y la métrica implícita», *Actas del Simposio sobre Luis Milán*, Valencia, Sociedad Española de la Vihuela.

Gómez Muntané, Maricarmen (1992), *Fletxa, Mateu (1481?-1553?)*, *La Viuda. (Ensalada)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

Gómez Muntané, Maricarmen (2008), *Las Ensaladas (Praga, 1581)*, vol.I, Valencia, Institut Valencià de la Música.

Gómez Muntané, Maricarmen y Griffiths, John (2013), *Mateo Flecha (c.1481-1553?)*, *Los villancicos*, Valencia, Generalitat Valenciana, Subdirecció de Música, Cultura i Arts.

Griffiths, John (2003), *Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada*, Siglos de Oro, núm. 22.

Gutiérrez Solana, José (1918), «El ciego de los romances», en *Madrid, escenas y costumbres. Segunda serie*, Madrid (vid. Rodríguez-Moñino 1967).

Haar, James (1989), «Monophony and the Unwritten Tradition» en *Performance practice: Music before 1600*, Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, editors, New York & London, W. W. Norton & Company.

Knighton, Tess (1997), «Spaces and context for listening in 15th-century Castile: The case of the Constable's palace in Jaén», *Early Music*, 25/4, p. 661-677.

Lambea, Mariano (2000), *Íncipit de poesia española musicada, ca. 1465-ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

Lambea, Mariano (2012), con la colaboración de Lola Josa y Francisco A. Valdivia, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Lerín, Javier (2008), *Auto de Navidad del Colegio Estudio, originariamente ordenado y compuesto por Jimena Menéndez-Pidal con música seleccionada y compuesta originalmente por Magdalena Rodríguez Mata*, Madrid, ADANAE.

Lockwood, Lewis (1984): *Music in Renaissance Ferrara: 1400-1505*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Milán, Luis (1874), *Libro Intitulado El Cortesano*. Madrid, 'Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos', VII.

Moll, Jaime (1963), «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario musical*, XVIII, Barcelona, p. 123-135.

Mudarra, Alonso (1980), *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), Mónaco, Editions Chanterelle, Facsímil.

Narváez, Luys de (1980), *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba 1538), Ginebra, Minkoff Reprint, Facs. ed.

Navarro, Cecilio [1881], «El Ciego», *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, Barcelona (vid. Rodríguez-Moñino, A. (1967)).

Nelson, Bernadette (2005), «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valence, c.1526-c.1550: music, letters and the meeting of cultures», *Early Music*, May 2005, p. 194-222.

Ness, Arthur J. (1984), *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich: A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, Ph. D. diss., New York University, Ann Arbor (Michigan), U.M.I.

Ravasini, Inés (2010), «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», en Fosalba, Eugenia y Vaillo, Carlos, *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, p. 69-92.

Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán

Luis Gásser Laguna

Rodríguez-Moñino, Antonio, ed. (1967), *Cancionero de Romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que asta agora se han compuesto. Anvers, Martín Nucio (ca.1548)*, Madrid, Editorial Castalia.

Ros-Fábregas, Emilio (1993), «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de...», *Revista de Musicología*, 16/3.

Ros-Fábregas, Emilio (2008), «Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel», ed. Barbara Weissberger, en *Queen Isabel of Castile. Power, Patronage, Persona*, Woodbridge, Tamesis.

San Agustín (1983), *Las Confesiones*, (10ª ed. traducida según la edición latina de la congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos) Madrid, Espasa-Calpe.

Schrade, Leo (1976), *Libro de Música de Vihuela de Mano Intitulado El Maestro, compuesto por Luys Milán*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (1927).

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*, núm. 66, Barcelona.

Weinmann, Karl y Wilhelm Fischer, eds. (1961), *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat 'De inventione et usu musicae'*, Tutzing. Primera ed. Regensburg: F. Pustet, 1917.

RECURSOS WEB

Caccini, Giulio (1602), *Le Nuove Musiche*. Firenze, Marescotti (<[http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini,_Giulio\)](http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio))> (diciembre 2016).

Tinctoris (<<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TININV>> diciembre 2016).

Conforto, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scholari [...] Roma, ca.1593, p.2.* (<http://imslp.org/wiki/Category:Conforti,_Giovanni_Luca> diciembre 2016).