



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Corte, fiesta, música y danza en *Adramón* (ca. 1530)

Jesús Ricardo Córdoba Perozo  
(Università di Napoli «L'Orientale»)

#### Abstract

El presente artículo estudia la representación y asimilación de la faceta lúdica del *ethos* cortesano en *Adramón*, libro de caballerías castellano conservado en un único testimonio manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia en París. El análisis destaca la importancia que en la obra caballeresca desempeñan la música y la danza a la luz de los preceptos de comportamiento cortesano que Baldassare Castiglione delineó en el *Libro del cortesiano*, valiéndose de la presencia de tres danzas específicas en la obra, así como de su orientación, función y sentido.

Palabras clave: *Adramón*, libros de caballerías, bailes populares del Siglo de Oro, música, cortesanía.

This article studies the representation and assimilation of the playful facet of the courtly ethos in *Adramón*, a Spanish romance of chivalry preserved in a single manuscript in the National Library of France in Paris. The analysis highlights the importance of music and dance within the chivalric narrative according to the precepts that Baldassare Castiglione established in the *Libro del cortesiano* about courtly behaviour, considering the presence of three specific dances in the work, their orientation, and function. Key words: *Adramón*, Spanish romances of chivalry, popular dances of Spanish Golden Age, music, courtesy.



Recoge Alonso Mudarra en la epístola dedicatoria a don Luis Zapata de sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* algunas curiosas anécdotas sobre héroes griegos y dotes musicales. De Epaminondas, el estratega tebano que encumbró a su ciudad en la política helénica poco antes de la conquista macedonia, cuenta el autor que fue «muy loado porque en un banquete tañó y cantó excelentemente». En contraste, de Temístocles, el militar que plantó cara a los persas en nombre de los atenienses en las playas de Maratón, advierte el vihuelista que fue «avido por indocto porque no lo supo hazer» (2015, 223). Mudarra se hace eco de sus fuentes, las *Vidas paralelas* de Plutarco y las *Tusculanas* de Cicerón, para referir este par de historias que, por lo demás, eran conocidas en los círculos cortesanos europeos del siglo XVI.

Jesús Ricardo Córdoba Perozo, «Corte, fiesta, música y danza en *Adramón* (ca. 1530)», *Historias Fingidas*, 12 (2024), pp. 57-78.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1529> - ISSN 2284-2667.

Los cuentecillos del compositor, que sirven de pórtico a su libro para vihuela publicado por primera vez en Sevilla por Juan de León en 1546, dan cuenta del importante lugar que llegó a ocupar la música en la *forma del vivere* cortesano del Renacimiento. Tal y como sostiene Ramón Andrés, la música ha acompañado al hombre desde sus desconocidos orígenes, primero «como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá» (2013, 13) y después como sonido organizado, «esencia común a quienes tienen la propiedad de escuchar el pasado como un ahora, esto es, de convertirlo todo en presente» (2013, 24).

Precisamente, es el gozo de ese presente y su sentido lo que configura la nueva dimensión que la música adquiere en el arte de la cortesanía renacentista, arte que no es más que un «código de comportamiento, [...] conjunto de valores y reglas en los que se fundaba una “forma de vida” – distinguida, elegante y decorosa–» (Torres Corominas, 2010, 1183). Modo de comportarse que estableció, tal vez sin llegar a imaginar su prolongado impacto, Baldassare Castiglione con la redacción de su *Libro del cortegiano*. Como apunta Mario Pozzi, cuando Castiglione publica su obra en Venecia en 1528, el mundo de la corte ducal de Urbino representado en el diálogo es «un mundo desaparecido y que sólo la literatura puede mantener en vida»<sup>1</sup> (1994, 36). Pero, a pesar de la nostalgia, la distancia y el tiempo, Castiglione confía nuevamente en el presente y por ello dibuja los caracteres fundamentales de este mundo que espera «proponer como modelo aún válido para delinear los rasgos de una figura humana proyectada en los escenarios políticos europeos» (Pozzi, 1994, 36).

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo de este artículo no es otro que el de exponer el rol que desempeñan la música y la danza en el modo de vivir cortesano a partir de su representación en el *Adramón*, libro de caballerías castellano conservado en un único testimonio manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia en París. Como recuerda acertadamente

---

<sup>1</sup> De la misma opinión es Bognolo: «Cuando el *Libro del Cortegiano* de Castiglione salió de la imprenta por Aldo Manuzio (Venecia, 1528) la civilización espléndida allí retratada era un recuerdo del pasado. [...] Sin embargo, en la cultura de las cortes el libro se impone en un presente atemporal más allá de la historia; la aristocracia europea lo adopta como un código homogéneo y fuerte e *Il cortegiano* se convierte en la gramática de la corte hasta la Revolución francesa y más allá» (2021, 210).

Anna Bognolo, los libros de caballerías quinientistas españoles e italianos «lejos de representar un lastre medieval», constituyen «un laboratorio de reinención y modernización de la literatura cortesana medieval que pasa su legado a la Europa del pleno Renacimiento» (2021, 210). Una disección cuidadosa del *Adramón* permite ver el apego de su autor anónimo por el modelo de cortesanía configurado en sus líneas maestras por el diálogo de Castiglione y la traducción castellana de Boscán, al tiempo que refleja el ascenso de nuevas modas artísticas y musicales en consonancia con los cambios vividos durante el primer Siglo de Oro.

## 1. Cortesanos y músicos

La música y la danza constituyen una dupla clave tanto para la formación como para el desenvolvimiento del cortesano renacentista. Alabanzas a ambas actividades pueden hallarse en boca de distintos personajes del *Cortegiano* de Castiglione y son el resultado de un sofisticado proceso evolutivo de ambas artes que se arrastra desde el siglo XIV, y cuya base fundamental es la búsqueda del refinamiento, la gracia y el buen gusto. Como afirma Vega Ramos (2016, 5), la práctica musical, el tañer y el cantar, son, esencialmente, una

marca de clase que condice el interés de los hombres cultivados y honestos por las letras, la elocuencia y la poesía. El canto y, sobre todo, la destreza instrumental, aventajan con gran distancia a otras formas de pasatiempo social que son abiertamente plebeyas o villanas (como lo son, por poner un ejemplo, entre muchos, los dados y los juegos de azar).

La concepción de la música como ejercicio artístico culto y refinado hunde algunas de sus raíces en el libro octavo de la *Política* de Aristóteles. Si bien, durante el Medioevo el conocimiento que se deriva de la práctica musical adquirió cierto prestigio por su inclusión en las artes del *quadrivium*, su naturaleza era de carácter racional y apuntaba a principios numéricos. Aristóteles, en cambio, privilegia el placer como objeto del ejercicio musical y recomienda su enseñanza y aprendizaje, en cuanto actividad noble, catártica y provechosa para el espíritu y la felicidad de los seres humanos

(Vega Ramos, 2016, 4). No obstante, el filósofo también advierte al príncipe o noble que su conocimiento de la ejecución técnica de la música debe ser el suficiente para estimular el placer y no excesivo, puesto que no debe confundir su afición a la música con la propia profesión del músico<sup>2</sup>.

Por supuesto, la elevación de la práctica musical no bebe solamente de Aristóteles sino que también se alimenta de la antiquísima tradición pitagórica y hermética, que concibe la música en una dimensión sacra que facilita y conduce al conocimiento de lo divino. Ambas herencias transforman el panorama musical ya en el siglo XV y, como ha indicado Luis Robledo, sus trazas pueden identificarse en espejos de príncipes y tratados educativos como el que escribió Rodrigo Sánchez de Arévalo para Enrique IV de Castilla, el *Verjel de príncipes*, en el que se señala la capacidad de la música para «alejar la tristeza y disponer la virtud» (2003, 12).

Esta dimensión gnoseológica de la música halló también acogida en la obra de Boecio. Sus tratados, *De institutione musica* y *De consolatione Philosophiae*, fueron de singular importancia para orientar la música en esta dirección. Si el primero, en palabras de Lorenzetti, constituyó «per tutto il Medioevo quasi l'unico tramite con le fonti della greccità classica» (2003, 49); en el segundo Boecio asociará íntimamente la Poesía y la Música, definiéndolas como «disciplinas encaminadas al ascenso del hombre a la conquista de los últimos estadios de la divinidad, y su necesaria y adecuada interpretación como siervas e implícitas muestras del orden cósmico y universal» (Ortiz Pereira, 2017, 49).

Evidentemente, Castiglione moldea el papel que juega la música en el modo de vida cortesano asentado sobre la tradición aristotélica y pitagórico-hermética previamente reseñada. Incluso, el italiano parte de la advertencia del filósofo griego sobre la práctica excesiva de la música, extendiéndola a cualquier otra arte o actividad, para transfigurarla y modificarla bajo el concepto de *sprezzatura*. El poeta catalán Juan Boscán, que tradujo la obra por sugerencia de su amigo Garcilaso, vierte al castellano la *sprezzatura* como *desprecio* o *descuido* y la define en el contexto de la siguiente recomendación:

---

<sup>2</sup> En palabras de Robledo: «En el caso particular del príncipe, o en el del noble, es el testimonio de Aristóteles el que suele temperar el entusiasmo que suscita la música, al recomendar que no se engolfe aquel en las complejidades de su ejecución, propias del artista servil, no del hombre libre» (2003, 32).

hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan o se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle *curiosidad* o *demasiada diligencia* y *codicia de parecer mejor que todos*. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado (*El cortesano*, 143-144).

De esta manera, no se trata de renunciar al virtuosismo de la práctica artística sino de ocultar frente a los demás el esfuerzo que supone la búsqueda de la perfección en la ejecución. En otras palabras, la *sprezzatura* no implica más que encubrir el artificio de la técnica con la naturalidad. Como recuerda Jordi Comellas, solamente «evitando la afectación y disimulando la dificultad de la interpretación, así como el estudio y la fatiga derivados de la práctica musical, se accedía a la *gratia* de la interpretación» (2020, 8). A partir de entonces, la *sprezzatura* se vinculará definitivamente a esos refinados códigos de comportamiento como demuestra su adopción en *El cortesano* de Luis Milán, músico él mismo y que, como señala Alfonso Collella, se preocupa en su diálogo no «por los aspectos técnicos que normalmente se asocian con esta particular forma de arte, sino más bien por la manera en que el músico y la música se exhiben» (2016, 48).

Por otra parte, no hay que olvidar que, pareja a la práctica musical, corre la danza. Castiglione también favorece su inclusión en la *forma del vivere* cortesano y constituye una importante manifestación del ocio lúdico de las clases altas europeas del momento. De hecho, para ejemplificar aquello que no es la *sprezzatura*, Castiglione acude a la danza a través de la experiencia de miser Paulo, quien se convierte en objeto risible precisamente por su incapacidad de ocultar la técnica y desenvolverse con naturalidad: «¿Quién hay de vosotros que dexé de reírse cuando nuestro miser Pier Paulo danza a su modo con aquellos saltillos y con aquellas sus piernas estiradas de puntillas, sin menear más la cabeza que si fuese un palo, y todo con tanta atención que no parece sino que va contando los pasos?» (*El cortesano*, 145). Así pues, el perfecto cortesano es también un danzador ágil, con gracia y decoro (Campóo, 2014, 13-21), que hace de su cuerpo un

instrumento para el deleite sensorial propio y de su auditorio, tal y como sucede con la música.

Ahora bien, habiendo establecido algunos lineamientos generales sobre la música y la danza y su desarrollo en los códigos de comportamiento cortesanos, es conveniente observar con detenimiento la representación de estos fenómenos culturales en *Adramón*.

## **2. Del caballero andante al cortesano andante**

Los pocos críticos que se han aproximado al estudio del *Adramón* coinciden en una cosa: su rareza. Catalogado como libro de caballerías desde su redescubrimiento por Eugenio de Ochoa a mediados del siglo XIX, lo cierto es que el texto apela a una variada heterogeneidad de materiales literarios tan dispersos que su naturaleza da cuenta de la inestabilidad del sistema teórico-poético de la España del primer Siglo de Oro, como de una amplia gama de ricos estímulos estéticos, entonces circulantes. Con esto no pretende negarse la pertenencia de *Adramón* al género favorito de don Quijote, afirmación que, además, no tendría validez: el libro de caballerías otorga al *Adramón* el soporte estructural que sustenta y da coherencia a la narración; pero sí abre la puerta para reconocer que el texto anónimo es eso y más que eso. En su interior coexisten acusadísimos rasgos de los libros de viajes, la crónica histórica, la *novella* italiana y hasta la facecia, por citar algunos ejemplos.

Conservado en un único testimonio manuscrito y sin trazas que permitan asegurar su paso a la imprenta; *Adramón* se erige como un cúmulo de enigmas y pistas incompletas. De una profunda pesquisa sobre aspectos del argumento, herencias literarias visibles o perceptibles, el estado de la lengua castellana empleada y de la caligrafía del único amanuense que lo puso en limpio es factible colegir que el libro hubo de componerse hacia la década de 1530. Aunque tampoco pueda establecerse con certeza un lugar de redacción sí es posible asegurar que el perfil de su autor se asemeja al de aquellos cortesanos españoles que pasaron a Italia durante las primeras décadas del siglo XVI. El conocimiento de la agitada vida cultural de la península italiana es evidente en cada uno de los folios de la obra.

Respecto al argumento, cabe decir que Adramón cede protagonismo a su padre, el rey Dionís de Polonia, durante gran parte del texto. De los 189 folios del testimonio conservado, Adramón no nacerá hasta el folio 66r y no adquirirá estatus de personaje hasta el folio 77r cuando, consumada la traición de los cismáticos contra su familia, es salvado por Fedrique, su ayo, y fugado con éste a Italia, donde comenzará su crianza y educación bajo la identidad de Venturín, desconociendo sus verdaderos orígenes. Su investidura caballeresca tardará aún más y no se producirá hasta el folio 117r, cuando ha transcurrido ya más de la mitad de la obra. A partir de entonces Adramón será un verdadero caballero, aunque no al modo de los caballeros andantes de los *romans* artúricos o de los hijos de Amadís. El Caballero de las Damas, nombre que recibirá por su servicio a las Sibilas, será un caballero cortesano.

Y es que la corte juega un rol esencial en el desarrollo de la trama en el *Adramón*. Entendida y vivida como núcleo político, cultural y social, la corte se convierte en el libro de caballerías en un punto nodal que traza, define y orienta el itinerario del caballero. Desaparecida Constantinopla, pues el espacio en que se mueven Venturín y los suyos lo constituye únicamente el viejo Occidente medieval, la corte papal de Roma consolida su estatus literario. El protagonista visita hasta en tres ocasiones distintas la ciudad y en las dos últimas vivirá de cerca las intrigas de la corte romana pero, también, sus fastos y refinadas costumbres cortesanas, que incluyen la asistencia a fiestas y representaciones de comedias, tragedias y farsas<sup>3</sup>. En el *Adramón*, Roma juega el rol que en otros libros de caballerías desempeña la ciudad de Constantinopla, convertida en topos literario ya desde los siglos medievales<sup>4</sup>.

Sin embargo, la representación de la corte y la cortesanía en *Adramón* no se agota simplemente en la valoración positiva del ambiente romano que, de hecho, se sitúa en las antípodas del discurso peyorativo que sobre la ciudad y su corte subyace en obras contemporáneas como el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés y *La lozana andaluza* de Francisco Delicado (Torres Salinas, 2017). Las etapas del viaje vital de

---

<sup>3</sup> «Vio muchos conbites y vanquetes que hazen los cardenales unos a otros, y en ellas farças y comedias maravillosas» (*Adramón*, f. 92r).

<sup>4</sup> Al respecto véase Stegagno Picchio (1966).

Venturín pueden medirse a partir de sus visitas y estancias en las distintas cortes por las que pasa, ya sea durante su periplo formativo en su juventud, o bien durante la madurez una vez alcanzada la plenitud de sus virtudes caballerescas<sup>5</sup>.

En este sentido, el autor de *Adramón* parece tomar la lección que le ofreció el caballero valenciano Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanc*. Ya se ha apuntado en otras ocasiones que el héroe de la novela caballerescas de Martorell, disfrazada de libro de caballerías por Diego de Gumiel en 1511<sup>6</sup>, se comporta, más que como un caballero andante, como un capitán de ejército. A la par, también debería enfatizarse que su trayectoria es la de un cortesano andante. Tirant se forma con el ermitaño Varoique pero, en seguida, discurre de corte en corte viviendo un sinfín de aventuras: los centros de poder de Inglaterra, Francia, Sicilia y Constantinopla se convierten en ejes vertebradores de la acción del caballero y de su biografía.

Lo mismo ocurre, aunque de manera más profunda y detallada, en el *Adramón*. Desposeído de su reino, el bebé Adramón de dos años recalca en Venecia gracias a la oportuna intervención de su ayo Fedrique, quien salva su vida, lo adopta como hijo y le da el nuevo nombre de Venturín. En la Serenísima la pareja de polacos viven al menos ocho años, en el transcurso de los cuales el joven príncipe aprende a leer y escribir y forja amistad con Adriano, un mozo que se desempeña como su criado. Al cabo de este

---

<sup>5</sup> Cuestión acentuada en *Adramón* pero que constituye un rasgo esencial de los libros de caballerías renacentistas españoles. Transformado el modelo bretón, asentado en el binomio corte artúrica – floresta de aventuras, las nuevas caballerías españolas del siglo XVI asisten a una multiplicación de los centros de poder y a una amplia movilidad geográfica de los caballeros. Como bien apuntó Bognolo, «l'allargamento geografico, la moltiplicazione delle corti, la diffusione dell'avventura nell'itinerario aperto dei viaggi terrestri e marini dall'Occidente all'Oriente, convergono a segnalare un cambiamento nel modello del mondo: la realtà non viene più rappresentata attraverso l'intedipendenza corte/avventura, ma come compresenza di centri differenziati, in cui l'altro è concepito come una cultura altamente organizzata anche se in parte diversa da sé» (1997, 107).

<sup>6</sup> Ya Ramos ha estudiado ampliamente las modificaciones que el impresor castellano llevó a cabo sobre el texto del *Tirant lo Blanc* para hacerlo asimilable al modelo editorial caballeresco amadisiano, entonces en ciernes: «Pero volvamos sobre el *Tirante* castellano. Diego de Gumiel, además de traducir el texto de forma bastante aceptable salvo en algunos errores puntuales, lo modificó hasta convertirlo en una obra más dentro de lo que iba a ser el arquetipo de los libros de caballerías castellanos [...]; hizo de él una obra anónima, suprimió la dedicatoria a don Fernando de Portugal y, como hemos visto, imitó la portada de su representante más conocido, el *Amadís de Gaula*. También es posible que la división en cinco libros con que aparece el *Tirante* castellano, inexistente en su versión original, sea una imitación de los cinco libros de *Amadís*: los cuatro iniciales más el quinto, *Las sergas de Esplandián*» (1997, 209).

tiempo, Fedrique decide abandonar Venecia puesto que consideraba que «aquella vida ya no hera buena para ponelle en las cosas que a tal persona perteneçían. Deliberó salir de allí a tierra firme y ir a casa de algún gran señor seglar para le hazer aprender las maneras, servicio y criança de las cortes y que podría mostralle a cavalgar en todas sillas» (*Adramón*, f. 78r).

La necesidad de ofrecer una refinada educación cortesana al joven doncel motiva a Fedrique a buscar una mejor opción de vida<sup>7</sup>. A partir de entonces los personajes se moverán por distintas cortes de la península italiana, siendo de especial importancia para la trama sus estadías en Ferrara y Urbino. Esta práctica de cortesanía itinerante, cuyo precedente hemos visto en el *Tirant lo Blanc*, no es solo una estrategia literaria sino también un eco de una costumbre más o menos habitual en la Europa del Renacimiento. Los cortesanos solían ser figuras dispuestas a la movilidad geográfica, sobre todo aquellos que, como Adramón, carecían de un espacio cortesano propio, tal y como ha estudiado Miguel Palou (2012) para el caso de la aristocracia genovesa del período<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> La conquista de la cortesanía como modelo comportamental y fundamental para el caballero de papel se atisbaba ya en el *Amadís de Gaula* de Montalvo, tal y como sostiene Cacho Bleuca: «El *Amadís* ha sabido combinar tanto la cortesía guerrera como la palaciega, aplicándola convenientemente en función de la situación. Ahí radica uno de sus méritos y de sus posibilidades de pervivencia. Se difundió como un modélico amador, condición indispensable para ser un perfecto cortesano. En el proceso civilizador, la cortesía suponía un autocontrol de maneras, gestos, acciones y palabras, y la demostración de una cultura aprendida y practicada en la Corte y en el campo de batalla. En el espectáculo de continuadas representaciones, algunas de sus actitudes solo estaban al alcance de personajes de generosa sangre, de una nobleza de linaje, en una obra construida en diferentes etapas, la inicial y la final en dos encrucijadas de cambios cortesanos, tras cuyo discurso final se dejan entrever algunos de sus conflictos en el discurso de Montalvo, cercano al de los Reyes Católicos» (2021, 64-65). La asimilación de la obra de Castiglione para los autores que llegaron a conocerla implicará un viraje hacia la dirección más decididamente cortesana y una elección consciente en la profundización del modelo comportamental del *gentiluomo*, tal y como evidencia el autor anónimo del *Adramón* en su obra. Véase también Bognolo (1997 y 2021).

<sup>8</sup> En este punto conviene matizar la consideración peyorativa que recaía sobre la práctica profesional de la música para el hombre cortesano del Renacimiento. Como sugiere Palou, ya a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII puede identificarse una visión más positiva del ejercicio musical «profesional» relacionada con su evolución técnica: «La concepción de la música como un arte “vil y mecánico” seguía presente en la sociedad; pero el desarrollo de la complejidad de los instrumentos, las técnicas de composición y el contexto intelectual y filosófico de las Humanidades ayudaron a que la idea de música fuera renovada y, en consecuencia, atractiva para las élites» (2012, 524). Para tal efecto, Palou recuerda el caso de músicos genoveses como Pinello di Gherardi, Bernardino Borlasca o Filippo Cavaliere, quienes son itinerantes gracias su profesión entre las cortes de Nápoles, Roma y el imperio al tiempo «que se hacen conocer como “nobles”» (2012, 530).

En Ferrara, Fedrique toma amistad con el innominado duque de la ciudad mientras que Venturín hace lo propio con su heredero, Hércules, claro homenaje al linaje estense. Los dos jóvenes establecen un vínculo tan profundo que Hércules invita a Adramón a palacio para que reciba la misma educación que él recibe: «Venturín, ¿por qué no os venís acá cada día y aprenderés a jugar de todas armas y a luchar y boltear y a dançar y todas las cosas que yo aprendo? Que yo mandaré a los maestros que os las enseñen como a mí» (*Adramón*, f. 80v).

Las palabras de Hércules y la escueta enumeración de algunas actividades no solamente nos sitúan en el plano de ficción de los libros de caballerías sino también en el de la educación del perfecto cortesano que procuran pintar y moldear con palabras los personajes de Castiglione. Hércules destaca, en primer lugar, el aprendizaje de las armas haciéndose eco de las opiniones de algunos de los interlocutores de *El cortesano*: «pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas, las cuales sobre todo se traten con viveza y gallardía» (*Libro del cortesano*, 128). Pero, en segundo lugar, el heredero ducal señala también el aprendizaje de la danza, recordando quizá que otra reputada opinión presente en el tratado de Castiglione indica que el cortesano debe dedicarse también «algunas veces a otras cosas más sosegadas y más mansas, [...] que burle, ría, sepa estar falso, dance y se muestre en todo de tan buen arte, que parezca avisado y discreto y en nada le falte buena gracia» (*Libro del cortesano*, 139).

La asimilación de los preceptos establecidos por Castiglione que configuran el *ethos* cortesano es evidente en fragmentos como el anterior y su presencia abunda a lo largo de la narración. Pero, un pequeño homenaje al autor de *El cortesano* es más patente durante la visita de Fedrique y Venturín a la corte de Urbino. Y es que el autor anónimo de *Adramón* hace que sus personajes visiten la misma corte en la que tiene lugar la conversación que describe Castiglione en su diálogo: el ayo y el príncipe visitan la corte de Urbino en tiempos del duque Guidobaldo de Montefeltro y su esposa, la duquesa Elisabetta Gonzaga.

A la identificación de los personajes, que siempre aparecen bajo los rótulos de «duque» y «duquesa», contribuye alguna información adicional que brinda el narrador. El duque es presentado como el hijo y heredero

del duque Federico (dato que se deduce cuando se describe el palacio ducal); la pareja regente es joven y no tiene hijos pero sí sobrinos, que es con quienes se relaciona Adramón (probablemente trasunto ficcional de los Della Rovere); y, además, el tío del duque, Ottaviano, se presenta como un hombre sabio que colabora en las tareas de gobierno, muy probablemente alusión al histórico tío de Guidobaldo, Ottaviano Ubaldini, tutor del joven duque a la muerte de su padre (Córdoba Perozo, 2022, pp. 128-134).

Fedrique y Venturín se detienen en la corte que inspiró el tratado de Castiglione solo siete meses. En este tiempo, «el pasatienpo del infante hera dançar, saltar y boltear y cavalgar a cavallo y correr lanças con los otros sobrinos del duque» (*Adramón*, f. 85r). Es de señalar cómo las actividades con las que se entretiene Venturín en Urbino son las mismas que ha aprendido en Ferrara y que, como hemos visto, eran promovidas por el *ethos* cortesano. Destaca, sobre todo, la alusión a la danza. El príncipe de Polonia parece un excelente danzador, según deja entrever el narrador, pero poco sabemos de sus aptitudes para tañer instrumentos. Y eso que el libro de caballerías es también generoso con la mención de instrumentos musicales. De hecho, uno de los episodios más significativos del libro lo constituye el paso por la corte de Rímimi, donde Fedrique y Venturín logran huir de la maldad del señor de la ciudad, Pandolfo de Malatesta, gracias a Gomis, uno de los cantores de su capilla.

### 3. Corte, fiesta, música y danza en *Adramón*

Pero, ¿qué danzó Venturín?, ¿qué danzaban y qué música escuchaban los personajes del *Adramón*? Afortunadamente, lo sabemos. Existe en la obra una escena cortesana narrada y descrita con cierto detalle que nos permite adentrarnos en el universo sonoro del *Adramón* y de la Europa contemporánea. Se trata de la visita que la embajada polaca realiza a la corte de Inglaterra para celebrar la boda por poderes entre el rey Dionís de Polonia y la infanta Aurelia, hija del rey de Inglaterra, futuros padres de Adramón. El episodio tiene lugar en los capítulos XXII y XXIII del libro

II y es, en líneas generales, un juego cortesano<sup>9</sup>. La escena parte de una propuesta que una dama de la corte de Inglaterra lanza a los embajadores polacos: un duelo de danza. Los hombres polacos y las damas inglesas ejecutarán en conjunto los sones de cada país y, al final, el rey, que fungirá como juez, determinará quiénes han sido los vencedores. Veamos rápidamente los pormenores de la escena:

Sobre esto ovo gran contienda y a la fin se concertaron que viniesen los instrumentos y menestres de Polonia, y que dançasen tantas danças con los unos como con los otros sin que dixesen lo que tañían. Y así enpezó el rey.

#### CAPÍTULO XXIII. Cómo el rey enpezó a dançar.

El rey, tomando su dama, se puso al cabo de la sala. Tañero[n]le la baxa morisca, dançáronla con su alta. Tañeron luego las ganbetas, que por maravilla las dançaron, y después el tordión, que fue muy a tienpo y bien dançado. Acabadas las tres danças, el rey dexó a su dama cabe las /f42v/otras con gran cortesía (*Adramón*, ff. 42r-42v).

La escena de las danzas es de gran interés, no solamente por la perfecta asimilación de la sensibilidad cortesana de la que da cuenta su inclusión en el texto sino también como testimonio histórico de un patrimonio

---

<sup>9</sup> El lector de *Adramón* encuentra aquí uno de los dos escenarios que Stefano Lorenzetti distinguió a la hora de abordar la presencia de la música en las cortes de las narraciones caballerescas: el espacio público, entendido como fiesta y espectáculo; y el espacio privado, enseñoreado por la intimidad de la esfera amorosa. En sus palabras: «all'interno della corte è opportuno isolare due contesti preferenziali per la pratica musicale. Da un lato, ecco la musica che allieta la festa ed i grandi tornei, la musica che accompagna le carole, in cui uomini e donne si uniscono in canti gioiosi e danze [...]. Da un altro lato, in contrappunto specularre a questo momento pubblico, vi è la fruizione riservata della lirica trobadorica, rito collettivo tra i più alti e colti, in cui un'intera civiltà si rispecchia e si modella» (2003, 36-37). No es muy dado el autor de *Adramón* al tratamiento del amor, por lo que no hay ejemplos concretos en la narración del segundo ámbito musical cortesano que distinguió Lorenzetti. Sin embargo, algunos de sus compañeros de género literario sí incluyen en su argumento ejemplos del servicio musical amoroso privado aunque, quizás, la escena más significativa a este respecto sea el cortejo con el arpa que Altisidora ofrece una noche a nuestro enloquecido hidalgo: «Y en esto se sintió tocar una harpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído» (*Don Quijote*, 883-884).

intangible que halla una vía indirecta para sobrevivir al paso del tiempo<sup>10</sup>. En el mismo sentido, la elección de las danzas representadas no es gratuita y obedece a un sentido ideológico que, aunque no está aún del todo claro, permite arrojar algunas luces sobre la orientación estética del *Adramón* mismo.

La primera danza escogida por los cortesanos es la morisca. Según González Lapuente, se trataba de una «danza de carácter exótico, vigente en los siglos XVI y XVII, en la que a menudo se simula una batalla entre moros y cristianos. Los participantes se disfrazaban y solía colaborar un bufón» (2016, 316). Tal situación es anotada por Thoinot Arbeau en su *Orchesographie*, uno de los más famosos tratados de danza del Renacimiento, publicado por primera vez en Francia en 1588. Arbeau refiere la participación en una danza de un joven vestido a la morisca que agració a los asistentes a un banquete (1888, 94). Por su parte, Fonta sitúa su origen en España y refiere su uso en el *Cinquecento* en algunos contextos diplomáticos oficiales como la visita de príncipes y embajadores (1888, XXIII), circunstancia que, a todas luces, encuadra con la escena descrita en el *Adramón*.

La baja morisca parece haber gozado de popularidad durante el primer Siglo de Oro, puesto que *Adramón* no es el único libro de caballerías que se hace eco de ella. Casi cien años antes Joanot Martorell ya la había incluido en el *Tirant lo Blanc* y Diego de Gumiel conservó su aparición en la versión castellana. La escena tiene lugar en el capítulo LXIII del libro IV cuando, perdido en el norte de África, Tirante se ha reencontrado con la doncella Placerdemivida y la ha nombrado señora de Montágata por su

---

<sup>10</sup> No conviene perder de vista el hecho de que el juego cortesano narrado en *Adramón* se desarrolle en un contexto festivo por la celebración de los esponsales entre el rey de Polonia y la princesa de Inglaterra. De hecho, que el reto involucre la participación de las damas de la corte de Londres y de los hombres miembros de la embajada polaca deja traslucir una serie de prácticas cortesanas relacionadas con el establecimiento de vínculos matrimoniales en la alta nobleza, en consonancia con las alianzas políticas y dinásticas de sus monarcas. Al respecto, recuérdese por ejemplo el sentido del *Juego trobado* de Pinar y otras composiciones poéticas de finales del siglo XV que, como bien ha indicado Boase, «tienen un aspecto político en la medida en que fueron una parte integral de un juego serio de cortejo protagonizado por las familias reales y aristocráticas de Castilla, Portugal, Aragón, Navarra y el reino de Nápoles. El amor y el mecenazgo fueron las claves del poder político, creando una red de alianzas uniendo la monarquía y la nobleza» (2019, 10). Aunque no se especifique de forma directa, el juego de danzas en el libro de caballerías puede, en este sentido, representar un entramado de uniones matrimoniales cortesanas entre Polonia e Inglaterra a propósito de las bodas de la infanta y el rey.

decisiva contribución en la conquista de la ciudad. Los personajes danzan la morisca en el marco de las celebraciones por la coronación de la doncella: «Tirante tomó las llaves y diolas a Plazer de mi Vida, haziéndola señora de toda la ciudad. E con triunfo de mucha gente [...] con diversos instrumentos la llevaron a cavallo dentro de la ciudad [...] E luego fueron hechas muchas danzas y bayles moriscas» (1974, 213).

Tal y como sostiene Maricarmen Gómez Muntané, parece ser que la morisca «se puso de moda en la segunda mitad del siglo XV» y su aparición en el *Tirant es*, por lo demás, especial, si se tiene en cuenta que en la novela de caballerías cuando «se alude a la danza es siempre de forma genérica, al estilo de las crónicas referidas a las actividades de la nobleza de los siglos XIV y XV» (2010, 34). La misma danza es referida a finales de la centuria en el *Manuscrito de Cervera* de 1496 y, más tarde, como se ha visto, en el *Adramón*, ya entrado el siglo XVI. Su popularidad podría explicar su presencia tanto en la novela cabaleresca valenciana de Martorell como en el libro de caballerías castellano.

El autor anónimo del *Adramón*, además, hace que sus personajes no la realicen sola sino en el marco de un par de danzas. Esta práctica, cuyos orígenes pueden remontarse hasta el siglo XIV, gozó de gran difusión en los círculos cortesanos europeos del Renacimiento y pervivió hasta la aparición de la suite barroca (González Lapuente, 2016, 368). Entonces era común agrupar una danza rápida (la alta) con una danza lenta (la baja), tal y como ocurrirá más tarde, por ejemplo, con la gallarda y la pavana<sup>11</sup>. La variedad en la ejecución permitiría a los participantes la exhibición de su maestría y habilidad en contextos diversos.

Acabada la baja morisca y la alta, la embajada polaca y las damas inglesas continúan ahora danzando unas gambetas. Se trata de una danza de difícil y oscura identificación de la que parece no haber quedado registro

---

<sup>11</sup> Para Gallico la cuestión del par de danzas se desarrolla con más vehemencia a partir del *Cinquecento* y apunta, precisamente, a la variedad de la interpretación y la ejecución: «La danza puede ser propuesta ella sola o seguida de un *double* que la cambie; o aparecen danzas unidas de dos en dos dispuestas en una suite más numerosa y para todo tipo de instrumento y de conjuntos. Las tenemos por todas partes en Europa, con más relevancia en el área francesa y flamenca. Las danzas simples son: baja danza, *tourdion*, *branle*, pavana, gallarda y *passemazzo* y *saltarelo*, o también calada y gaita. Se extiende la práctica de coordinar distintas danzas entre sí, componiendo una suite, proyecto muy prometedor en el campo de la composición instrumental» (1978, 53). De las danzas enlistadas por Gallico dos son citadas en el *Adramón*, demostrando su vigencia: la baja y el *tordión*.

en ninguno de los pocos manuales del arte de moverse del *Quattrocento* y del *Cinquecento*. En el ámbito castellano, si excluimos al *Adramón*, las gambetas aparecen citadas solo hasta 1554 en un par de farsas incluidas en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, obra compilatoria publicada póstumamente en Sevilla por el sobrino del autor, Juan de Figueroa (Pérez Priego, 2012, 863-865).

En la *Farsa moral* la Nequicia alegorizada declara «Bailo y taño las gambetas /con infinita mudanza, /Sé guiar bien una danza /Tengo mil gracias secretas; /que nadie me las alcanza» (1882, I, 248); mientras que en la *Farsa racional del libre alvedrío* es el cuerpo quien exclama «Violencia de bigüelas, /bailaremos las gambetas» (1985, 250). Ya Emilio Cotarelo y Mori se había hecho eco de estas menciones de las gambetas en la obra del autor extremeño en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (2000, I, CCXLIX). La inclusión de las gambetas en este par de farsas de carácter moral de donde, además, se deduce su condena, invita a pensar en un baile de carácter popular que se ejecutaba al ritmo de la vihuela.

Los pocos registros escritos posteriores parecen indicar que las gambetas alcanzaron cierta notoriedad entre los sectores populares hacia finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. La palabra vuelve a registrarse en el *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva, publicado en 1585, con el sentido de danza algo rápida y saltarina («con cada pie haziendo mil gambetas») y poco después en las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, compuestas en Tunja e impresas en Madrid en 1589, haciendo referencia ya propiamente a un género musical («al son de las gambetas»<sup>12</sup>). Quien aclara gran parte de las dudas es Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611. En el marco de la entrada ‘Gamba’, advierte el toledano que «también de gamba dezimos gambetas, que es un género de dança algo descompuesta, que juegan mucho de perнета» (1611, 426). Con el uso del adjetivo ‘descompuesta’, Covarrubias califica las gambetas como una danza de carácter popular, un baile, si nos atenemos a la clásica y ya cuestionada distinción entre baile y danza (Rodolfo Hazen, 2022).

---

<sup>12</sup> Ambas referencias provienen del CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

Por la misma época las gambetas parecieron encontrar fortuna de tablado en tablado. El afamado Lope de Vega las cita en su comedia *El divino africano* por boca de Mario en el acto II: «¿Tráigola yo sobre estas dos muletas /sin que toque la tierra, como en coche, /para que sólo dance las gambetas?»<sup>13</sup>. También se hace eco de ellas Juan Pérez de Montalbán en *Don Florisel de Niquea*, entendiendo las gambetas como movimientos graciosos con las piernas mientras que contemporáneamente Alonso Remón las referencia recuperando su sentido de danza en el auto sacramental *El hijo pródigo*: «y al son de vuestra vihuela bailará mi corazón unas gambetas y endechas»<sup>14</sup>. Nuevamente, tal y como lo mencionó Sánchez de Badajoz, vihuela y gambetas van citadas juntamente.

Pero, es Miguel de Cervantes quien termina de confirmar el carácter popular que definía a las gambetas a principios del siglo XVII. Las mismas aparecen referenciadas junto a otros bailes populares vinculados al mundo del teatro en el *Entremés del rufián viudo*: «Muden el baile a su gusto, /que yo le sabré tocar: /el canario, o las gambetas, /o al villano se lo dan, /zarabanda o zambapalo,/ el pésame dello y más; /el rey don Alonso el Bueno, /gloria de la antigüedad» (2012, 31-32). También aparecen en la *novella a la italiana* un tiempo atribuida al escritor alcalaíno, *La tía fingida*. Cuando los estudiantes cortejan a Esperanza con una serenata bajo su ventana «sonó luego la gaita las gambetas, y acabó con el esturdió» (2018, 103).

La cita de Cervantes no deja lugar a dudas. En el *Entremés del rufián viudo*, las gambetas comparten espacio con la exitosa e igualmente censurada zarabanda, cuya primera prohibición data de 1585 por su carácter lascivo<sup>15</sup>, y con el zambapalo, danza probablemente nacida al calor de las llanuras caribeñas neogranadinas e importada a España con los primeros tornaviajes desde América. El carácter popular de las gambetas es manifiesto y su ejecución musical estaba atada a la vihuela y a la gaita, como dejan entrever las menciones de Cervantes, Remón y Sánchez de Badajoz.

---

<sup>13</sup> Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO*.

<sup>14</sup> Remón, Alonso. *El Hijo pródigo*. En: Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO*.

<sup>15</sup> Al respecto investigan Torrente (2020) y Rodulfo Hazen (2022). Por su parte, González Lapuente la define como una «danza cantada española del siglo XVI. [...] Se acompaña de guitarras y castañuelas. Su supuesta voluptuosidad llevó a su prohibición en 1583» (2016, 528).

Dadas estas circunstancias, es probable que las gambetas hayan nacido como un baile de carácter popular a principios del siglo XVI. El autor anónimo de *Adramón* las habría recogido en su libro de caballerías, quizá para dar un sentido de originalidad, humor y novedad a su obra. Si bien, no deja de ser curiosa su aparición en una escena cortesana, vale aclarar que ésta también posee un carácter divertido, juguetón y burlesco. Puede este sentido explicar su aparición en los salones de la corte de Inglaterra. Las gambetas continuaron su actividad a lo largo de la centuria como lo demuestran las citas de las *Farsas* de Sánchez de Badajoz y, como hemos visto, parecieron gozar de más adeptos hacia comienzos del siglo XVII. A falta de mayores datos, es posible plantear que el *Adramón* contiene la primera mención escrita del baile de las gambetas. Los libros de caballerías contribuyen también a la escritura de la historia de los bailes populares.

La última danza referida durante la primera parte del juego cortesano es el tordión. En esta ocasión, el autor anónimo opta por volver a terreno seguro y citar una danza bien conocida, reputada y de tradición luego de haber dado un fresco de novedad y originalidad a su libro con las recién citadas gambetas. González Lapuente define el tordión como una «danza viva del siglo XVI [...] parecida a la gallarda» (2016, 490). De origen franco-borgoñón, el tordión aparece referenciado por Arbeau en su *Orchesographie* y entendida como una danza exigente, pues requería habilidad de los danzantes para ejecutar algunos pasos rápidos (1888, 39-40).

#### 4. Conclusiones

La escena que acabamos de desgranar constituye apenas unas líneas de todo el universo literario que compone el *Adramón* pero, delata y encierra en sí misma una concepción del mundo muy particular. Corte, fiesta, música y danza se aúnan en un episodio fresco y original al interno de un libro de caballerías, el género de ficción en prosa más exitoso entre los lectores españoles del primer Siglo de Oro, revelando un cruce de herencias dispersas que configuran un tejido social, cultural y mental que da idea de la visión de mundo de la Europa del Renacimiento.

Parte el autor anónimo de *Adramón* del *ethos* cortesano, asimila y hace suyas las ideas y el modo de vida propuesto por Baldassare Castiglione en su tratado dialogado y lo expresa de forma delicada en su obra. Convierte a Venturín en un cortesano itinerante, maestro de la conversación, de la brida y de la danza. Refleja un mundo estilizado y refinado que, al mismo tiempo, se entrega a la *sprezzatura* y a la risa, a la elegancia y a la broma.

Su actitud es también completamente humanista. Busca el sustrato de lo popular en todo tipo de lenguaje, ya sea en el verbal con su predilección por los usos y registros orales, los refranes y los dichos; ya sea en el corporal, por su inclinación a las gambetas, danzas que los personajes disfrutaban y con las que estaban familiarizados a pesar de su origen plebeyo y común. El *Adramón* es un libro fundamentalmente cortesano de la primera mitad del siglo XVI pero, que anticipa algunas nuevas orientaciones que la *forma del vivere* de nobles y príncipes atravesará a finales de esa misma centuria, como si el mismo autor anónimo hubiese podido ver a los reyes Felipe III y Margarita de Austria disfrutando en las fiestas de sus bodas en Valencia en 1599 con un repertorio de «condenadas zarabandas y chaconas» (Rodulfo Hazen, 2022, 17).



### Bibliografía citada

- Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Francisco Javier Roa Alonso, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Tesis doctoral.
- Andrés, Ramón, *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Anónimo, *Adramón*, ms. BNF Espagnol 191.
- Arbeau, Thoinot, *Orchésographie, par Thoinot Arbeau. Réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVI siècle, par Laure Fonta*, Paris, F. Vieweg, 1888.
- Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 1994.
- Boase, Roger, «El *Juego trobado* de Pinar: la memoria cultural colectiva de las damas de la corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8 (2019), pp. 1-22.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- , «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el *Amadís de Gaula* y en el *Esferamundi de Grecia*», *Libros de la corte*, 22 (2021), pp. 209-234.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «La encrucijada cortesana del *Amadís de Gaula*», *Bulletin hispanique*, 123-1 (2021), pp. 49-66.
- Campóo, Diana, «La danza y el lenguaje de la virtud en *El cortesano* de Baldassare Castiglione», *Annali di storia moderna e contemporanea*, 2 (2014), pp. 9-30.
- Colella, Alfonso, «Música y *sprezzatura* en *El cortesano* de Luis Milán», *Revista de Musicología*, 39 (2016), pp. 47-76.
- Comellas Solé, Jordi, «La música dentro de las cortes europeas del siglo XVI. El modelo de *Il cortegiano* y el papel de las damas en su consolidación. El ejemplo de las cortes italianas», *Philostrato. Revista de historia y arte*, 7 (2020), pp. 5-32.

- Córdoba Perozo, Jesús Ricardo, *Adramón y los libros de caballerías: historia y ficción*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigan-gas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2000.
- CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) Corpus diacrónico del español. URL: <<http://www.rae.es>> (cons. 06/11/2023).
- Cuéllar, Álvaro; Vega García-Luengos, Germán, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, 2022. URL: <<https://etso.es/>> (cons. 06/11/2023).
- Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Recopilación en metro*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1882, vol. I.
- Gallico, Claudio, *Historia de la música IV. La época del humanismo y del renacimiento*, Madrid, Tuner, 1978.
- Gómez Muntané, Maricarmen, «El papel de la música en el *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490)», *Tirant*, 13 (2010), pp. 27-38.
- González Lapuente, Alberto, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza, 2016.
- Joanot Martorell, *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511*, ed. Martín de Riquer, vol. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Lorenzetti, Stefano, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educa-zione, mentalità, immaginario*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2003.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- , *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escola, Madrid, Barcelona, Real Academia Española, Espasa, 2012.
- , *La tía fingida*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018.
- Ortiz Pereira, Daniel, «Poesía y música en la *Consolación de la Filosofía* de Boecio», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 24 (2017), pp. 35-53.

- Palou Espinosa, Miguel, «Nobleza y música: Identidad, socialización y prácticas culturales de la aristocracia genovesa en los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica y metodológica», en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, coord. Eliseo Serrano Martín, Zaragoza, Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 515-534.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Diego Sánchez de Badajoz», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, ed. Pablo Jauralde Pou, Barcelona, Castalia, 2012, pp. 863-865.
- Ramos, Rafael, «*Tirante el Blanco* y el *Libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadís de Gaula*», en «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 207-225.
- Robledo, Luis, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, coord. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, s.p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/books.cvz.2865>> cons. 06/11/2023).
- Rodulfo Hazen, Ignacio, «La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 41 (2022), s. p. DOI: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.43455>> (cons. 6/11/2023).
- Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611.
- Stegagno Picchio, Luciana, «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal *Cligés* al *Palmerín de Olivia*», en *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa, Università di Pisa, 1966, pp. 99-136.
- Torrente, Álvaro, «El “destierro” de la zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library», *Revista de Musicología*, XLIII, 2 (2020), pp. 529-585.

- Torres Corominas, Eduardo, «*El Cortesano* de Castiglione: modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, ed. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, Fundación Lázaro Galdiano, Universidad Rey Juan Carlos, 2010, pp. 1183-1234.
- Torres Salinas, Ginés, «Algunas notas sobre *La lozana andaluza* y el retrato renacentista de ciudad», en *Dueñas, cortesanas y alcabuetas. «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza»*, coord. Francisco Toro Ceballos, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real (Jaén), 2017, pp. 433-443. URL: < [https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/05/default.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/default.htm) > (cons. 6/11/2023).
- Vega Ramos, María José, «Poesía y música en el Quinientos. La fantasía aristocrática», *Res Publica Litterarum: Documentos de trabajo del Grupo de Investigación «Nomos»*, 3 (2006), pp. 1-19.