

**DE lo humano y lo divino en la literatura medieval:**  
**SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS**

© JUAN PAREDES (ED).  
© LOS AUTORES de sus textos.  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.  
DE LO HUMANO Y LO DIVINO EN LA LITERATURA  
MEDIEVAL: SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS.  
ISBN: 978-84-338-5389-9.  
Depósito legal: GR./ 1.286-2012.  
Edita: Editorial Universidad de Granada.  
Campus Universitario de Cartuja. Granada.  
Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada.  
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.  
Ilustración de portada: Apocalipsis. Bibliothèque Nationale  
de France. Ms. François 403  
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

*Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Repogrdficos - [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra”.*

«*EL canto es deleite de los ángeles*».

Música y espiritualidad en el siglo xv<sup>1</sup>

*José Julio Martín Romero*

Universidad de Jaén

*A mi madre*

En el pensamiento medieval música y espiritualidad se hallaban íntimamente unidas: la música jugaba un papel fundamental en la liturgia, el canto marcaba las horas en los monasterios (Hoppin, 2000: 108-109) y las representaciones artísticas del Paraíso Celestial no olvidaban los coros de ángeles; y es que en la Edad Media esta arte era contemplada como algo más que puro deleite. Las alusiones a la música en los textos literarios medievales revelan una concepción distinta de la actual, de la que hay que partir si se quiere comprender cabalmente estas referencias. Se hace necesario conocer la idea que de ella se tenía en los siglos medios para acercarse a obras como el *Vergel de los príncipes* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, la *Visión deleitable*, de Alfonso de la Torre, y tantas otras.

Tres autoridades determinan que la música en la Edad Media fuera vista como un elemento inseparable de la espiritualidad: las Sagradas Escrituras, por un lado; la concepción platónico-pitagórica de la música, por otro; y, por último, la filosofía aristotélica en relación a los valores pedagógicos de esta arte.

### **La música como alabanza a Dios**

En primer lugar, como he dicho, las Sagradas Escrituras es uno de los pilares en los que se sustenta la concepción espiritual de la música. Como afirma Piqué Collado, «la Biblia entiende la música como lenguaje para hablar a Dios» (2006: 19). El canto era considerado no sólo como una forma de oración, sino como la mejor forma de alabar a la divinidad, así opinaba en el siglo XIII el doctor de la Iglesia San Buenaventura. Teóricos musicales de la Edad Media expresaron ideas semejantes; en el siglo XV, Adam von Fulda afirmó en su tratado *De Musica* que ésta arte

1. Este estudio se inscribe en el proyecto de la “Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época” (FFI2009-11483).

«fue escogida entre todas las artes para gloria divina»<sup>2</sup>. A finales de esta centuria, el extremeño Domingo Marcos Duran afirmaba que la música «está constituida para servir y alabar a Nuestro Señor» (2002: aii<sup>v</sup>) y «que no fallan los humanos cosa con que tanto alaben a Dios» (2002: aiii<sup>i</sup>); así lo expresaba en su *Comento sobre Lux Bella*, ampliación de un tratado anterior, también obra suya, *Lux Bella*, que tiene el honor de ser el primer tratado castellano sobre el denominado «canto llano»<sup>3</sup>.

No es extraño que se contemplara toda alabanza a Dios como un canto, como una forma musical de *laudatio* divina. Los salmos 96 y 146 —*Cantad al señor un cántico nuevo*— se vincularon con el 117 —*Alabad al Señor*—, afianzando así en el pensamiento medieval la relación entre alabanza a Dios y música. Partiendo de esto, se entenderá mejor por qué Gonzalo de Berceo representó a aquellos que habían alabado a la Virgen como aves canoras en el prólogo alegórico de *Los Milagros de Santa María*: «*laudar los sus fechos*» era cantarlos<sup>4</sup>. Esta misma idea se constata en uno de los himnos más conocidos, *Pange lingua*, de Santo Tomás de Aquino; en este himno se exalta el misterio eucarístico incitando a la propia lengua a cantar la «gloria del Salvador»<sup>5</sup>.

Marcos Durán, el citado teórico musical del siglo XV, también identificaba la alabanza y el canto a Dios, presentando como equivalentes los citados salmos:

Nuestro Señor con ella es muy servido, aplacado, ensalçado y alabado, según parece en estos psalms: «Laudate Dominum de celis»;

2. *Apud*. Tatarkiewicz, 1989: 146.

3. *Lux Bella* fue impresa en 1492 y es el primer tratado castellano sobre canto gregoriano. El *Comento* se imprimió unos años más tarde, en 1498. Este autor también fue el primero que imprimió un tratado sobre polifonía en castellano, que lleva por título *Símula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental: práctica y speculativa*, que vio la luz entre 1502 y 1507 (vid. la introducción de Barrios Manzano en Durán, 2002: 7-21).

4. «Las aves que organan entre esos fructales,/ que han las dulzes voces, dizen cantos leales / estos son Agustino, Gregorio, otros tales, / [quantos] que escrivieron los sos fechos reales / Estos avien con ella amor e atenencia, / en laudar los sos fechos metién toda femencia» (Berceo, 1987: 74, ce. 26-27). Berceo alude al canto polifónico de estas «aves», cantos diferentes pero acordados, consonantes, que producen una obra unitaria y armónica: «todos fablavan d'ella cascuno su femencia / pero tenién por todo todos una creencia» (*Ibid.*).

5. Los primeros versos de este archiconocido himno son los siguientes: «Pange, lingua, gloriosi / Corporis mysterium,/ Sanguinisque pretiosi,/ quem in mundi pretium / fructus ventris generosi / Rex effudit Gentium» («Canta, lengua, el misterio del cuerpo glorioso y de la sangre preciosa que el Rey de las naciones, fruto de un vientre generoso, derramó como rescate del mundo»). Este himno sirvió como base a la última de las misas polifónicas compuestas por el gran Josquin Desprez (1450-1521).

«Cantate dominum canticum novum» (...) y en otras muchas lecturas (...) En el nacimiento de Nuestro Salvador cantaban: «Gloria in excelsis Deo». (*Comento*, 2002: fol. aii'-aiii')

De igual manera, Rodrigo Sánchez de Arévalo, en su *Vergel de príncipes*, vinculaba los salmos antes mencionados, cuando —al hablar del arte musical— explicaba que a Dios «plaze servirse con él, ca así es scripto por el Propheta: Load al señor en cantos nuevos» (Sánchez de Arévalo, 1959: 340), donde precisamente tradujo «cantate» como «load». La mejor alabanza era la cantada, ya que los cantos «acrecientan el culto e servicio a Dios» (1959: 340), en palabras del citado Arévalo. Por ello resulta lógico que en la celebración de la misa y cualquier otro acto litúrgico la música fuera imprescindible. Esta idea fue expresada con rotundidad por Marcos Durán en su *Comento sobre Lux Bella*, pues considera, en relación a la música, que: «sin la cual los oficios divinos solemne, perfecta nin deidamente no se pueden celebrar» (2002: aiiiv).

Todo esto explica que en los monasterios y en los templos no se concibiera la ausencia de cánticos litúrgicos: para el hombre medieval, la liturgia no se entendía sin canto, ya que, como se ha indicado, alabar a Dios implicaba cantar. La importancia de la música en el culto se revela en el interés que despertó desde los primeros tiempos del cristianismo, interés que se evidencia en las sucesivas intervenciones por parte del Papado en la fijación de la música litúrgica, entre las que destaca por su repercusión la de San Gregorio Magno<sup>6</sup>.

### Los coros de ángeles y la música celestial

Las alabanzas musicales a Dios entre los hombres se veían como el reflejo de las que en el cielo le dedicaban los ángeles al Creador; el Paraíso Celestial no podía imaginarse carente de música, con coros de ángeles alabando a Dios, a la Virgen y a los santos<sup>7</sup>. El hombre había de seguir en la tierra el ejemplo de lo que estos ángeles hacían en el cielo. La imagen de estos coros celestiales despertó la imaginación de los artistas medievales, que representaban el Paraíso poblado de ángeles cantando y tañendo diversos instrumentos.

6. González Valle (2007: 39-74) ofrece interesantes reflexiones al respecto de la evolución de la música litúrgica desde el ámbito grecolatino, con especial atención a los aspectos de la notación.

7. «According to church doctrine, liturgical music is but an imitation of celestial liturgy» (Winternitz, 1963, oct: 459).



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basilica de los Santos Apóstoles en Roma.



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.

JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO



Melozzo da Forlì (1438-1494): Ángeles músicos, frescos de la destruida Basílica de los Santos Apóstoles en Roma.



Benozzo Gozzoli: “Madonna della Cintola” (1450-1452).

En muchas ocasiones el arte representaba la música angélica siguiendo los modelos de la música humana de su época. Juan del Encina, en el poema *Fiesta de la Asunción de Nuestra Señora*, refleja el concierto angélico en tan gran ocasión como si de una ceremonia mundana se tratara, con diversos coros y multitud de instrumentos de viento —trompetas, sacabuches, chirimías y clarines—, que son los más adecuados para oírse en lugares públicos por su volumen:

Todo el mundo retumbava  
en su gran coronación  
con el retumbo del son  
que en los cielos oy sonava,  
que, si el un coro cantava,  
el otro coro tañía,  
el otro coro dançava,  
el otro coro saltava,  
todos llenos de alegría.

Aquel cantar de canciones,  
aquel tañer de instrumentos  
de cien mil cuentos de cuentos,  
muy acordados sus sones,  
diziendo sus perfeçiones

patriarcas y profetas,  
tronos y dominaciones,  
con muy bivas afiçiones,  
aque'l tocar de trompetas.

Sacabuches, chirimías  
y aquellos claros clarines,  
cherubines, serafines,  
haziendo mil melodías,  
melodías y armonías

con gran gozo y gran consuelo,  
todas las tres gerarchías  
diziendo noches y días:  
«¡Biva la reina del cielo!»  
(Encina 1996: 118)

En otras ocasiones, sin embargo, la música celestial se presenta como inefable, un sonido que trasciende la inteligencia humana, como en el *Libro de las donas* de Francese Eiximenis, texto que fue traducido al castellano en el siglo XV. En esta traducción podemos leer el fragmento siguiente:

Capítulo XCVI, que muestra cómo en Parayso ha juegos & bayles & rrisos. Entre estos santos ençima dichos a su gloria, dize Nicomensis, en vn sermón de Todos Santos, que aurá cantares & juegos & bayles & rrisos. E primeramente serán aquí formados cantos artefijalmente, por ángeles & naturalmente por los onbres, en toda espeçia de música, continuados & multiplicados en tanta consonançia que aquí fallestçe todo nuestro entendimiento. Después auerá aquí bayles: los bayles serán no disolutos, mas por exçeso de gloria en loor del Señor. Aquellos bayles serán formados de diuersas espeçias de figuras geométricas, que aquí

aerá bayle luengo & bayle rredondo, e bayle triangular e bayle quadrado, & asy de las otras figuras. E aquellos bayles bendichos rresponderán a los cantos, & los cantos a los bayles, que, segunt que pone Lactancio sobre el Apocalipsy, aquí serán los cantos de todos de todo aquello que puedan loar a Nuestro Señor Dios, espeçialmente de leyes & de juzyos & de amores. Quando cantarán de leyes, farán bayles llanos & derechos, a dar a entender que todas las leyes diuinales son llanas & derechas, sin toda tortura, fundadas con muy alta justia & verdat. (*Traducción del Libro de las donas de Francese Eiximenis*, 1992: fol. 244)

El reflejo artístico de estas músicas celestiales ha permitido conocer la realidad de los instrumentos musicales en la Edad Media. Es conocido el caso del Pórtico de la Gloria, de la Catedral compostelana, que sirvió como modelo para la reconstrucción de instrumentos,<sup>8</sup> pero también es interesante comprobar que en las artes visuales los conciertos celestiales se reflejaban a veces con fantasiosos instrumentos con valor simbólico<sup>9</sup>.

### La música eleva el alma y mueve a devoción

Si, como afirma Marcos Durán, «el canto es deleite de los ángeles, alabamiento de los santos», resulta lógico que el hombre deba imitarlos; en tanto que, según Sánchez de Arévalo, «los ángeles en el cielo non cesan de cantar alabanças, ipmnos y modulaciones (...), con razón los ornes se deven delectar e exercitar en aquello que los faze compañeros de los ángeles» (1959: 340). Se comprende así que el hombre medieval considerara que la práctica musical movía a la devoción. Casiodoro afirmaba que la música elevaba el espíritu a las cosas celestiales<sup>10</sup>. Por su parte, Boecio, en su *De Institutiones musica*, consideró que «en las artes, ningún camino lleva mejor al alma que la música»<sup>11</sup>.

No obstante, cuando San Agustín hablaba en sus *Confesiones* del deleite de los oídos expresaba sus dudas con respecto a la bondad del placer que provocaban los cantos sagrados; pero no pudo dejar de admitir que las palabras sagradas conmovían en mayor medida cuando eran

8. Véanse Gómez Muntane (2001: 201-213) y Chico Picaza (2003: 83-95), que analiza algunas miniaturas de las *Cantigas* alfonsies.

9. Winternitz, 1963; Elders, 1994: 215-224.

10. En su *De artibus ac disciplinis*, V. *Apud*. Tatarkiewicz, 1989: 94.

11. *De Institutione musica*, I, 34. *Apud*. Tatarkiewicz, 1989: 91.

cantada<sup>12</sup>; él mismo reconocía que los cantos litúrgicos le habían hecho llorar en ocasiones y concluía que «es muy provechosa esta costumbre de la santa Iglesia» (1993: 264); ante la duda, tendía a considerar que había que aprovechar ese hábito de cantar en los templos «para que el ánimo flaco y enfermo con el deleite de la música se levante a Dios y crezca en su amor» (*Ibid.*). Esta idea aparece de forma recurrente en diversas obras del siglo XV. Así lo expresaron Rodrigo Sánchez de Arévalo en su *Vergel de jos príncipes* («dos cantos e instrumentos musicales inducen a los ornes a devoción», 1959: 340), Alfonso de la Torre, en su *Visión deleitable* (donde se presenta a la música como una hermosa doncella que afirma: «Por mí son exçitadas las devoçiones e afeçiones buenas para alavar e bien dezir a Dios sublime e glorioso». Torre, 1992: 136<sup>13</sup>) o Domingo Marcos Durán («faze a las personas devotas, atentas, contemplativas, perseverar en los oficios divinos alabando a Nuestro Señor», *Comento*, 2002: aiii<sup>14</sup>).

### Aristóteles, Orfeo y los efectos anímicos de la música

El hecho de que la música induzca a la devoción se relaciona con los efectos anímicos de esta arte. San Isidoro afirmaba en sus *Etimologías* que la «música mueve las voluntades e los deseos e llama los sentidos en cercamiento de muchas maneras»<sup>15</sup>. En realidad se trata de una derivación de las tesis aristotélicas sobre la música. El «filósofo» por antonomasia defendió el valor pedagógico de la música precisamente por su capacidad para provocar determinados estados anímicos en el oyente<sup>16</sup>. Resulta inevi-

12. «algunas veces me parece que aquellas santas palabras mueven más nuestros corazones y los encienden en el amor divino, cuando se cantan con aquella suavidad, que cuando se cantan sin ella» (San Agustín, 1993: 263).

13. Como ya indicó Crawford (1913: 58-75), Alfonso de la Torre se apoya en San Isidoro. Pero no es la única fuente que debió de utilizar, pues se le atribuyen a la música virtudes que no se encuentran en la citada fuente (Salinas Espinosa, 1997: 97-98).

14. Marcos Durán también afirma que «como en las ciencias prácticas no falle ninguna que el corazón humano tanto en caridad y contemplación dirigese como la música. E como es sciencia divina y humana enciende y provoca los coraçones en el amor de Dios» (2002: aii<sup>v</sup>).

15. Así puede leerse en la traducción cuatrocentista de la obra de San Isidoro (1983: t. I, 239).

16. Estas ideas pueden leerse en la *Política* de Aristóteles, en sus libros IV al VI, donde habla sobre la música, especialmente el libro V. Sobre la idea de purificación y «catarsis» en la obra aristotélica, véase Sánchez Palencia, 1996: 127-147. Su influencia posterior fue enorme y se encuentra en numerosos autores clásicos. M.<sup>1</sup> José Vega (1999: nota 10, 221) ofrece una buena recopilación de citas clásicas que lo confirman.

table recordar toda una serie de mitos clásicos en los que se revela el poder de la música sobre los estados de ánimo, desde las sirenas hasta Orfeo, capaz de amansar las bestias del Hades<sup>17</sup>. Santillana, al hablar de italianos y franceses, afirmaba preferir a aquéllos por sus dotes musicales:

Ponen sonos asimismo a las sus obras e cántanlas por dulçes e diversas maneras; e tanto han familiar, açepta e por manos la música que paresçe que entr'ellos ayan nascido aquellos grandes filósofos Orfeo, Pitágoras e Enpédocles, los quales —así commo algunos descriven— non solamente las iras de los onbres, mas aun a las furias infernales con las sonoras melodías e dulçes modulaçiones de los sus cantos aplacavan. (Santillana, 2003: 651)

El efecto òrfico, sin ser mencionado de forma explícita, aparece en el *Vergel de los príncipes*, donde Arévalo explica que con ella «dos fieros animales pierden su feridad e cruera» (Sánchez de Arévalo, 1959: 338)<sup>18</sup>. El efecto de la música sobre los estados de ánimo expuesto por Aristóteles explicaba esos mitos y ofrece un criterio de autoridad a autores como Arévalo, quien, siguiendo las ideas de este filósofo, defiende también las virtudes educativas de la música; cuando en el *Vergel* se habla de la tercera excelencia de esta arte, se afirma que «purifica e cura al corazón humano de muchas pasiones e vicios dapñosos» (1959: 334)<sup>19</sup>. Díaz de Toledo, tra-

17. No es de extrañar, por tanto, que las primeras óperas se dedicaran a esta figura mitológica, desde la *Euridice* de Peri (y la respuesta a esta obra, la *Euridice* de Caccini), hasta el imponente *Orfeo* de Monteverdi, cumbre la historia operística. Y podríamos enumerar muchísimas más, entre las que destacan las conocidas versiones de Gluck (*Orfeo y Euridice*), Haydn (*Orfeo o el ánimo del filósofo*), o la burlesca *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach, por mencionar sólo algunas de las más conocidas. No obstante, no podemos dejar de recordar cómo ya a finales del siglo XV se representó con música de los mejores compositores de la corte de Mantua (Serafino dall'Aquillano, Bartolomeo Tromboncino, Marco Cara y Michele Pesenti) y letra de Angelo Poliziano una *Favola di Orfeo* que recogía la tradición de los momos y que, más de un siglo antes de las primeras óperas, preludiaba ya las obras de Peri, Caccini y Monteverdi. Sobre las sirenas, resultan interesantes las ideas que expresó Alfonso de Madrigal en su *Comento a Eusebio*, que pueden leerse en Crosas, 2005: 625-643.

18. La cita continúa así: «de lo qual disen los sabios antiguos que las bestias fieras, e aun las serpientes, enemigas del linaje humanal, e las aves e los peces, resciben grand recreación en oír cantos dulces e melodías, e cesan de enpecer a los que dulcemente cantan e tocan, e contra su natura los buscan e quieren su conversación» (*Ibid.*). Arévalo considera esta virtud como la séptima excelencia de la música.

19. Arévalo defiende que la quinta excelencia de la música es que «dos enderessa e dispone a virtudes políticas, que es a saber bien regir e govar» (p. 336). Sobre el valor educativo de la música en la educación del príncipe en el Renacimiento, véase Robledo, 1983: 1-19.

duciendo a San Basilio, recuerda cómo Pitágoras fue capaz de reformar las costumbres de unos jóvenes simplemente haciéndoles escuchar la música adecuada<sup>20</sup>. En esto siguen las ideas de Aristóteles, quien consideró que la música purificaba el alma por medio de una catarsis en el oyente, idea que también recogió Arévalo en el *Vergel*, donde se afirma de forma explícita que los «actos musicales» «disponen e endereçan a los ornes a actos morales e obras virtuosas» (1959: 335-336)<sup>21</sup>. Y en la *Visión deleitable*, Alfonso de la Torre considera que la música es «refecçión e nudrymiento syngular del alma, del coraçón e de los sentydos» (Torre, 1991: 135).

### La música sana el cuerpo

Las explicaciones aristotélicas en relación a las virtudes anímicas de la música se relacionaban con la fisiología tal como era entendida en el momento, muy vinculada con la teoría de los humores. San Isidoro explica que «todo quanto fablamos e somos movidos de dentro por los pulsos de las venas o por los enpuxamientos es provado ser acompañado a las virtudes de los sonos por rimos de música» (1983: 239), mientras que Arévalo comenta que «dise Aristóteles, que algunos vicios e defectos son en los ornes, porque son a ellos inclinados por las primeras cualidades de que todo orne es compuesto, que son caliente e frío, húmedo o seco» (Sánchez de Arévalo, 1959: 334) y continúa explicando que el exceso de alguna de estas «cualidades» causa defectos propios, de manera que por medio de melodías se puede templar esos vicios<sup>22</sup>. Nicolás Núñez, en su continuación de la *Cárcel de amor*, comenta que la música puede aumentar los sentimientos del oyente: «es cierta esperiència que la música cresce la pena donde la

20. «Pitágoras, según se dize, como topasse algunos mançebos entrauiados & beúdos bailando por la çibdat, mandó al que les tañia que mudase la armonía & les sonasse el cantar de Egipto, lo qual fecho, aquellos locos se dize auerse recordado en tal manera que echaron las coronas de ramos que trañan, & con el calor que les uino a los rostros, confessaron la uergüença & se fueron a sus casas» (Díaz de Toledo, 1992). También comenta otros casos: «deuemos resçebir aquella música, de la qual usando Dauid, poeta de los Santos Cantares, libró (según recuenta) al rey de la locura» (*Ibid.*).

21. Sánchez de Arévalo cita explícitamente a Aristóteles: «dise el Philósofho que son algunas melodías que tienen su semejable conveniència e proporción a las tales pasiones e vicios, e así otras melodías que son contrarias e desemejantes a las tales pasiones; e las unas acrecientan los tales vicios, e otras los curan e purifican» (1959: 335).

22. «E por tanto dize el Philósofho que el que oye o usa de melodía musical conveniente e proporcionable a su pasión, o qualidat, o defecto, enciéndose más la tal pasión; e si oye melodía contraria ménguese o mitígase la tal pasión e vicio; bien así como si el coraçón fallara medecina o remedio que le sanase e purificase» (Sánchez de Arévalo, 1959: 335).

falla, y acrescencia el plazer en el corazón contento»<sup>23</sup>, aunque no parece tener en cuenta las ideas aristotélicas expresadas por Arévalo y otros, esto es, que también puede mitigar los sentimientos.

### La armonía musical y la alegría

Pero la verdadera música, la música armónica, en tanto que vinculada con Dios, causa alegría. Para Domingo Marcos Durán, sólo aquellos que viven tristes y ajenos de cualquier placer pueden dejar de disfrutar de ella: «solos biven descontentos de su dulçura los que careçen de juizio natural los cuales no d'ella sola mas de todo bien tiene perdido el gusto» (2002: fol. aiü). En la *Celestina* Calisto intenta aliviar su dolor cantando, pero sus dotes musicales no debían de ser muy altas, a juzgar por las palabras de su criado Sempronio, quien, al escuchar a su amo, exclama: «Destemplado está esse laúd». Calisto justifica la ausencia de musicalidad de su canto aludiendo a su propio estado de ánimo:

¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordde, aquél en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? (Rojas, 2001: 233)

La vinculación entre expresión musical y estado de ánimo justifica el resultado musical que Calisto extrae del instrumento. La ausencia de consonancia, de armonía interior se refleja en su canto y en su interpretación. La tristeza se deriva de su amor loco por Melibea; y es que, como Arévalo explica, la «tristesza procede de los vicios» (1959: 336) y se relaciona con la ausencia de armonía que estos vicios producen en el interior del hombre:

ca como en sí non fallan cosa con que se puedan alegrar, de necesario discordai! consigo mismos, e parece la tal discordia, porque una cosa judgan con la razón e otra cosa siguen con la pasión e apetito. Pues como en sí mismos están discordes, non pueden aver delectación nin plazer (Sánchez de Arévalo, 1959: 336)

23. Esta continuación fue editada por Carmen Parrilla en San Pedro, 1995 (cita en San Pedro, 1995: 103).

Porque, en palabras de Sánchez de Arévalo, «ninguna persona puede obrar actos virtuosos con tristeza» (*Ibid*). Por ello, como la música tiene la virtud de borrar la pena del corazón del hombre, lo ayuda a comportarse de forma virtuosa.

### La música permite la profecía y el exorcismo

Por tanto, en el pensamiento medieval la música sanaba el cuerpo y el alma, tenía efectos sobre la fisiología y sobre el ánimo. Pero también se le atribuyen toda una serie de poderes en tanto que establece vínculos con el resto del Universo, y refleja sus proporciones divinas. Domingo Marcos Durán no duda en afirmar que la música puede llevar a estados de consciencia profética<sup>24</sup>. No obstante, la música también puede suponer una serie de peligros, precisamente, por ese valor (casi mágico) que se le concedía en la Edad Media; de esta forma se ha intentado explicar la prohibición de utilizar el tritono, esto es, el intervalo de tres tonos íntegros, de sonido tétrico y oscuro. Se ha intentado explicar esa prohibición como resultado de una hipotética creencia en que la sonoridad lúgubre de ese intervalo era la grieta por la que en el canto se podía colar el mismísimo diablo, de ahí que se apodara al citado intervalo «diabolus in musica», pero en verdad no se sabe a ciencia cierta si esa denominación se utilizó en época medieval. Lo cierto es que en diversos textos cuatrocentistas se explica que la música aleja los demonios, que no soportan la consonancia de los sonidos, ni nada que recuerde a la armonía divina. En el *Comento sobre Lux Bella*, Marcos Durán afirma que

afeyenta los spíritus malignos (...), así vemos por experiencia que si ay tenpestad de truenos, relámpagos, torvellinos, granizo que con el sonido de la canpana cesa y se derrama el nublado, ca los malos spíritus de toda armonía spiritual fuyen con grand tristeza con gran tristeza y dolor ca lo que aplaze a Dios enoja al diablo, que, como ya está dicho, como con la música spiritual mucho se sirve, aplaca y alaba Nuestro Señor, el mal espíritu con ella recibe gran dolor y tristeza e fuye d'ella, que su oficio es poner pensamientos vanos, tristes, desesperados y es ocasión de muchos vicios y pecados, los cuales la música aparta (...). (2002: aiii)

24. «la música es de tanta virtud que provoca en el corazón espíritu profético en pronosticar el futuro», en su *Comento sobre Lux Bella* (2002: aiii).

Y la misma idea se puede leer en el *Vergel de los príncipes*, donde se afirma que la música «atormenta e aflige e fase foir a los demonios e a los spíritus enpecibles» (Sánchez de Arévalo, 1959: 339), se concibe la posibilidad de utilizar la música para exorcizar («fáselos salir de los cuerpos humanos», *Ibid.*)e incluso se defiende que también ahuyenta a los hombres malvados y «de perversas costumbres» (*Ibid.*). Arévalo se apoya en la autoridad de las Sagradas Escrituras, donde se comenta que David fue capaz de sacar los demonios del rey Saúl por medio de la música. Este autor, que repite parcialmente la explicación de Marcos Durán, alude explícitamente a su fuente, «Guido en su *Música*», esto es, el benedictino Guido de Arezzo, uno de los teóricos musicales más influyentes de la Edad Media, al que debemos, entre otras cosas, el nombre actual de las notas musicales<sup>25</sup>. Pues bien, siguiendo esta autoridad, Arévalo afirma que

son ciertos demonios señaladamente aquellos más deputados a senbrar odio e discordia e zizania entre los ornes, los quales por la habituación e la mala inclinación que tienen a discordias e cosas contrarias, que en manera alguna non pueden oír melodías; e fuyen de allí donde se cantan dulces cantos. (Sánchez de Arévalo, 1959: 339)

En definitiva, la armonía ahuyenta los demonios, pero la disonancia los atrae; de ahí que si, por una parte, hay que huir de los cantos disonantes para evitar atraer a los espíritus malignos, también se pueda utilizar la música como defensa contra ellos, pues la consonancia remite directamente a Dios.

### La música y la contemplación

Todas estas tesis derivaron en la idea de que la música preparaba al hombre para un estado contemplativo. Alfonso de la Torre, en su *Visión deleitable*, hace decir a la Música: «Por mí se levanta la fuerça intellectual a pensar trasçendiendo las cosas espirituales bien aventuradas eternas» (Torre, 1992: 136). Cuando Arévalo alude a que la música es adecuada para todas las edades, comenta que en la vejez «íncita e ayuda a contemplar e expecular cosas de entendimiento, que es propia deletación del viejo»

25. Con la excepción de *Do*, originariamente *Ut*, ya que, como es sabido, Guido tomó los nombres de las notas de la primera sílaba de cada verso de un himno a San Juan (*Ut queant laxis*), en el que cada frase musical comenzaba respectivamente con cada de las notas. No fue hasta el siglo XVII cuando Gian Battista Doni cambió el sistema de denominación de la primera nota (que pasó a denominarse *Do*) para facilitar el canto.

(Sánchez de Arévalo, 1959: 339) y más adelante vuelve a repetir esta idea apoyándose en Aristóteles: «dise que las obras musicales disponen a los ornes e ayúdanlos a especular e contemplar cosas muy altas e profundas» (340). Todo esto es resultado de lo hondo que calaron las ideas de Plotino, que consideró que por medio de la música se podía alcanzar a Dios, que esta arte se podía convertir en un *itinerarium mentis in Deum*<sup>26</sup>. Tiene un lugar importante en la difusión de estas ideas en el siglo XV Marsilio Ficino, que recuperó y matizó las nociones platónico-pitagóricas sobre la música. Resulta inevitable recordar la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis, el reflejo poético más conocido de este ascenso a Dios por medio de la música, con alusiones claras a la filosofía pitagórica y neoplatónica, como la consideración de la consonancia de la música instrumental con la mundana o cósmica, creada por la mano de Dios:

Traspasa el aire todo  
 hasta llegar a la más alta esfera,  
 y oye allí otro modo  
 de no precedera  
 música, que es la fuente y la primera.

[Ve cómo el gran maestro,  
 a aquesta inmensa cítara aplicado,  
 con movimiento diestro

produce el son sagrado,  
 con que este eterno templo es sustentado.]

Y como está compuesta  
 de números concordes, luego envía  
 consonante respuesta;  
 y entrambas a porfía  
 mezclan una dulcísima armonía.

(Luis de León, 2001: 95-96).

26. Puigarnau (1999: 223-246) afirma: «Dos son, para Plotino, los caminos que conducen a la contemplación estética: el primero arranca de lo inferior y se conduce hacia lo superior; el segundo constituye la unión con el mundo inteligible, en el que se llega, al final del viaje, a la contemplación del Espíritu. Estos dos caminos se corresponden con los grados de su dialéctica: primero, la elevación; segundo, el éxtasis. En propiedad, el primer grado es representado en el arte por medio de la música, que para los griegos comprendía la astronomía o armonía del mundo, la aritmética o armonía de los números, la música propiamente dicha y la poesía. El segundo grado está representado por el amor, que para Plotino constituye el meollo de toda la dialéctica y lo que transporta al alma desde la contemplación de la belleza sensible a la contemplación de la belleza inteligible y a la unión con el Uno. Este segundo grado de la dialéctica no es sólo ético sino también estético: contemplar la belleza equivale a haber llegado al Bien, estar con Dios, porque la divinidad se revela a lo sensible por medio de la belleza, al igual que la idea platónica. La purificación de lo sensible no se alcanza sólo mediante la virtud, sino también a través del arte: el procedimiento ético y el artístico se complementan mutuamente. Estos dos primeros grados de la dialéctica se encuentran íntimamente unidos, porque el concepto de amor y el de belleza son inseparables en Plotino. La belleza suscita el amor, como deseo de poseerla, y Eros nace en el alma con la aspiración de abrazarse a cualquier cosa que sea bella». Marinho Nogueira (2005: 29-39) explica que «la teoría plotiniana sobre lo bello, más que una teoría estética, es una teoría metafísica, o sea, todas las consideraciones de Plotino terminan por colocar el arte en una posición privilegiada, en la medida en que la misma pasa a ser tratada no solamente como

## Música y cosmos

Todo esto nos ayuda a comprender por qué para el hombre medieval la música no era un mero instrumento para deleitar, sino que ocupaba un puesto de enorme relevancia en su concepción del universo. Siguiendo las teorías platónicas y pitagóricas que contemplaban la música como principio vertebrador del cosmos, ésta formaba parte del *quadrivium* junto con la astronomía, la aritmética y la geometría. Sánchez de Arévalo considera que la segunda excelencia de la música consistía en que «es ciencia e arte liberal e una de las siete artes liberales» (1959: 333). Como parte del *quadrivium* es reflejada en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, personificada, como he indicado, en una hermosa doncella; en este libro la música se considera parte fundamental del conocimiento científico, un conocimiento apoyado en la idea de que existen relaciones y proporciones en el universo que pueden conocerse por medio del estudio de la música:

Ya avedes sabido cómo las cosas naturales todas son concertadas e ligadas por una muy engeñosa armonía (...). Pues como los elementos sean ligados por esta manera e los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fue preçeder al artificio de saber las proporciones semblantes. Tanta es la neçesydad mía que syn mí non sabrían alguna diçiplina nin çiençia perfeta mente, ca la espera voluble del todo el unyverso por una armonía de sones es traýda. (Torre 1992: 135)

De esa manera se explica la interrelación entre las cuatro artes liberales del *quadrivium*. Los pitagóricos consideraban que las distancias entre planetas mantenían diferencias proporcionales a las de los intervalos musicales, es más, que los planetas producían un sonido excelso y armónico: la denominada «música de las esferas»; esa proporción numérica explicaba el orden y la armonía universales. Estas ideas fueron retomadas por uno de los tratados musicales más importantes, el anónimo *Musica enchiridiadis* (s. IX), en el que se indicaba que el deleite de la música estaba causado por las proporciones numéricas, de manera que era el número el que explicaba la importancia

una simple imitación o copia de la verdadera belleza, sino, sobre todo, como un medio por lo cual el hombre puede elevarse espiritualmente»; por su parte, Magnavacca considera —en la entrada «música» de su *Léxico técnico de filosofía medieval* (2005: 457-459)— que «Plotino subraya la posibilidad que ofrece la música de pasar de los ritmos sensibles a la armonía inteligible y, por tanto, señala que constituye una de las vías de ascenso a Dios». Véase también Bourbon di Petrella, 1956: 84.

de la música<sup>27</sup>. Por tanto, resulta lógico que, para conocer el universo se hubiera de dominar esas cuatro artes que conformaban el *quadrivium*. Y es que la música alcanzaba prácticamente todo el universo, incluyendo a la divinidad. En el siglo XIV, Jacobo de Lieja afirmó que la «música, tomada en sentido general y objetivo, se extiende a casi todo: Dios y las criaturas, incorpóreas y corpóreas, celestiales y humanas, las ciencias teóricas y las prácticas» (*Apud.* Tatariewicz, 1989: 141). Como afirma Victoria Chico Picaza, la música era considerada «como una propiedad universal de las cosas, constituyente, por tanto, de una parte esencial de la filosofía» (Chico Picaza, 2003: 92). Bien conocida es la clasificación establecida por Boecio, uno de los más influyentes teóricos musicales: música mundana, música humana y música instrumental; se trata de una clasificación tripartita y jerárquica que recoge todo el universo bajo un concepto musical. La música mundana no es otra que esa «música de las esferas» de raíz pitagórica y platónica mencionada más arriba; la música humana es el resultado de la unión armónica entre alma y cuerpo; por último, la música instrumental es el reflejo artístico de esas armonías, la imitación artificial de la armonías naturales<sup>28</sup>. La ausencia de armonía era causante de todo mal, por lo que se había de evitar<sup>29</sup>. La búsqueda de relaciones armónicas en todos los órdenes de la vida aseguraba el bienestar, pues así se evitaba romper con

27. «Todo lo que en la música es agradable, lo produce el número, calculando la armonía de las voces; todo lo que es más placentero del ritmo, en las melodías o en cualquier movimiento rítmico, todo lo consigue el número; y las voces pasan rápidamente, pero los números permanecen». *Apud.* Tatariewicz, 1989: 140.

28. M<sup>o</sup>José Vega (1999: 220-225) ofrece un agudo repaso a las teorías musicales de los siglos XV y XVI al establecer dos corrientes fundamentales en ellas: por un lado, la platónica («y cosmológica») y, por otra, la aristotélica. Esta autora también analiza la relación entre música y retórica, así como música y poesía, en un reciente estudio (2007: 271-315).

29. Como comenta Antelo Iglesias (1985: 42): «Esta consideración, sobre la concordia, establece analogías entre la música y la sociedad o el Estado. El buen político debe ‘traujar porque la çibdad o reyno sea mucho unida e concorde’; que no haya ‘gran desemejanya e apartamiento e disparidad de costumbres’; que se atajen e impidan las pequeñas discordias —‘sennaladamente entre los ornes grandes de linage e de poder’; que el bien común señoree la acción política, ‘tomando enxemplo en el cuerpo umano, en el qual, aunque son diversos miembros, pero todos son conformes para el bien del cuerpo, e ayúdanse e siruen unos a otros e son muy solícitos a defenderse’. Arévalo comparte aquí la doctrina de que toda ciudad o reino es un cuerpo místico, fundado en la concordia, por semejanza con la ‘buena e fermosa armonía e canto musical’». En el *Vergel* también se comenta la influencia de la música para el buen gobierno, en concreto se trata de la quinta excelencia («enderesça e dispone a virtudes políticas, que es a saber bien regir e govarnar» (Sánchez de Arévalo, 1959: 336). Al comentar el *Vergel*, Gómez Redondo (2007: 3627) afirma que «la armonía musical es una suerte de figura o de imagen o de regla para saber administrar un reino o una provincia».

el sistema cosmológico y divino. De ahí la preeminencia de los músicos especulativos, puramente teóricos, sobre los prácticos, pues mientras estos se limitaban a la última de las clases musicales (la que Boecio denominaba instrumental), aquellos reflexionaban sobre el conocimiento universal. Frente a este excesivo carácter especulativo de la música se enfrentó uno de los teóricos más peculiares del cuatrocientos, el baezano Bartolomé Ramos de Pareja, autor de una obra titulada precisamente *Música práctica* (1482), si bien en este tratado también vinculó los diversos modos musicales con cada uno de los planetas y estados de ánimo<sup>30</sup>. Por su parte, Sánchez de Arévalo defendía la parte teórica, orientada al conocimiento, frente a la parte práctica, pues sólo se conseguía todo el provecho que esta arte ofrece «mirando más a la armonía virtual, que a la melodía sensible e sonable» (Sánchez de Arévalo, 1959: 340).

### **Música, polifonía y dogma**

Por si fuera poco todo lo dicho, incluso se llegó a ver en la música una prueba de la verdad de la Fe católica. Marcos Durán vinculaba el misterio de la Santísima Trinidad con la clasificación tripartita de las voces: graves, agudas y sobreagudas (*Comento* 2002: aiii<sup>v</sup>-aiiir<sup>r</sup>). Y es que, de igual manera que el misterio de la Trinidad consiste en el hecho de que tres personas distintas conforman un único ser, un motete a tres voces no se puede considerar tres composiciones distintas sino una sola. Por ello, no ha de sorprender que Rodrigo Sánchez de Arévalo considerara que la música no sólo era «conforme a nuestra santa Fe cathólica, mas aun corroborativa e provativa della» (Sánchez de Arévalo, 1959: 340), precisamente porque la armonía demostraba la posibilidad de crear unidad coherente por medio de la conjunción de lo diverso.

La importancia de la consonancia, de la armonía, bien puede explicar esa evolución de la música desde el canto llano hasta las más complejas creaciones polifónicas del Renacimiento. Si la música refleja el orden universal precisamente por su carácter armónico, la polifonía, conjunción de voces dispares que consueñan hermosamente, reflejará mejor que ninguna ese orden cósmico. Si el canto llano es homofónico por definición, no

30. Barbero Consuegra, 2007: 19-30. También lo mencionó Salazar (1953: 167-168). Aracil (1998: 123) comenta brevemente cómo Ramos Pareja vinculó cada uno de los ocho modos con las ocho esferas. Unas décadas antes, otro teórico de la música, Anselmo de Parma, también había hablado de la música de los planetas (cuyo sonido producía, según él, un hermoso contrapunto).

deja de ser un conjunto de voces unisonantes. Pero la polifonía dio un paso de gigante con la escuela de París de la segunda mitad del siglo XII, con Leoninus y Perotinus a la cabeza, quienes crearon composiciones en las que las voces confluían de manera transparente: el bajo profundo y constante servía de base a las fiorituras vocales de las voces altas, que parecían elevarse hasta el cielo. El *ars nova* aumentó la complejidad de la forma, con unas sorprendentes novedades rítmicas y un uso constante de la síncopa, para lo que se hubo de desarrollar la notación musical con valores más breves. El siglo XV supuso ya el inicio de las grandes escuelas polifónicas, la franco-flamenca y la italiana. La primera tuvo un desarrollo enorme y alcanzó un gran prestigio, de manera que no era infrecuente que en diversas cortes europeas hubiera un músico flamenco<sup>31</sup>. En todas estas épocas, las composiciones religiosas pretendían reflejar la armonía universal, la perfección numérica, esto es, que la «música práctica» desarrollara los conceptos filosóficos propuestos por la «música especulativa».

Estas consideraciones cosmológicas de raíz pitagórico-platónica, unidas a los valores educativos que proponía Aristóteles y a la visión bíblica de la música como instrumento para alabar a Dios, explican por qué música y espiritualidad iban de la mano en el pensamiento medieval. En la Edad Media, la música era compañera de la liturgia, reflejaba del orden cósmico, purificaba el alma, incitaba a la contemplación e incluso servía como medio para llegar a Dios; sanaba el cuerpo y el alma, y ahuyentaba a los malvados y a los espíritus malignos. Por todo ello, no es de extrañar que el hombre de los siglos medios entendiera la música como un elemento que lo acercaba a Dios y lo asemejaba a los ángeles.

### Obras citadas

- Agustín, San, *Confesiones*, Aviles Zapater, J. (ed.), Rovira Belloso, J. M. (introd.), Ribadeneyra, Pedro (trad, de libros 1 a 11) y de la Vega, Ángel Custodio (trad, de libros 11 a 13), Barcelona, Planeta, 1993.
- Antelo Iglesias, Antonio, «La ciudad ideal según fray Francese Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo», *En la España medieval*, 6 (1985), págs. 19-50.
- Aracil, Alfredo ( 1998), *Juego y artificio. Antómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.

31, Para la evolución de la música en la Edad Media hispánica, véase Gómez Muntane, 2001. Son obras de referencia para la música medieval europea Hoppin, 1998, así como Atlas, 1998 (este analiza la música desde finales del siglo XIV). Un panorama más conciso ofrece De Bruyne, 1994.

- Atlas, Allan W. (1998), *La música en el Renacimiento*, Madrid, Akal.
- Barbero Consuegra, David, «El Humanismo en Bartolomé Ramos de Pareja. Teoría de la Praxis Musical», en Moreno Moreno, Águeda (éd.), *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI-XVII*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, págs. 19-30.
- Berceo, Gonzalo de (1987), *Milagros de Nuestra Señora*, Gerii, Michael (ed.), Madrid, Cátedra.
- Bourbon di Petrella, F. (1956), *Il problema dell'Arte e della Bellezza in Plotino*, Florencia, Felice le Monnier.
- Chico Picaza, Victoria «La teoría medieval de la música y la miniatura de las *Cantigas*», *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), págs. 83-95.
- Crawford, J. P. Wickersham, «The seven liberal arts in the *Visión Delectable* of Alfonso de la Torre», *Romanic Review*, 4 (1913), págs. 58-75.
- Crosas, Francisco, «Las sirenas del Tostado», en Alemany, Rafael; Martos, Josep Lluis; y Manzanaro, Josep Miquel (eds.), *Actes delX Congrés Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, págs. 625-643.
- De Bruyne, Edgar, (1994), *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor.
- Díaz de Toledo, Pero, *Traducción del Tratado de ja reformation de la ànima, de S. Basilio*, Lawrance, Jeremy N. H. (ed.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- Durán, Domingo Marcos, *Lux Bella (1492). Comento sobre Lux Bella (1498)*, edición facsimilar, Barrios Manzano, M.º del Pilar (introd.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- Elders, William, (1994) *Symbolic scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leyden, E. J. Brill.
- Encina, Juan del (1996), «La fiesta de la Asunción» en *Obra completa*, Pérez Priego, M. Á. (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, págs. 93-121.
- Gómez Muntané, Maricarmen (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- Gómez Redondo, Fernando, (2007), *Historia de la prosa medieval castellana, IV*, Madrid, Cátedra.
- González Valle, José Vicente «Reflexiones sobre la procedencia y evolución del 'ritmo' en la monodía litúrgica y polifonía medieval (I)», *Anuario musical*, 62 (2007), págs. 39-74.
- Hoppin, Richard H. (2000), *La música medieval*, Madrid, Akal.
- Isidoro, San, *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, González Cuenca, Joaquín (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca / C.S.I.C, 1983.
- Luis de León, Fray, *Poesías completas*, Cuevas, Cristóbal (ed.), Madrid, Castalia.
- Magnavacca, Silvia (2005), *Léxico técnico de filosofía medieval*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Miño y Dávila editores.

- Marinho Nogueira, Maria Simone, «Contemplación y Belleza en Plotino», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 22 (2005), págs. 29-39.
- Piqué Collado, Jorge (2006), *Teología y música*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Puigarnau, Alfons, «Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes para una teología medieval de la imagen», en *Ars Brevis. Anuari de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*, 4 (1999), págs. 223-246.
- Robledo, Luis, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en Dumanoir, Virginie (éd.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Collection de la Casa de Velázquez (81), Madrid, 1983, págs. 1-19.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Russell, Peter E. (éd.), Madrid, Castalia, 2001.
- Salazar, Adolfo (1953), *La música en España. I Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Salinas Espinosa, Concepción (1997), *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV La obra del Bachiller Alfonso de ja Torre*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor con la continuación de Nicolás Núñez*, Parrilla, Carmen (ed.), Barcelona, Crítica, 1995.
- Sánchez de Arévalo, Rodrigo (1959), *Vergel de los príncipes*, en Penna, Mario (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, págs. 311-341.
- Sánchez Palencia, Ángel, «‘Catarsis’ en la Poética de Aristóteles», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13 (1996), págs. 127-147.
- Santillana, Marqués de, (2003), «Prohemio e carta», en *Poesías completas*, Gómez Moreno, Á; y Kerkhof, M. P. A. M. (eds.), Madrid, Castalia, págs. 641-660.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1989), *Historia de la Estética. II, la estética medieval*, Madrid, Akal.
- Torre, Alfonso de la (1991), *Visión delectable*, ed. de Jorge García López, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Traducción del Libro de las donas de Francese Eiximenis*, Lozano López, G. (ed.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- Traducción del Tratado de la reformación de la ánima, de S. Basilio*, Lawrance, Jeremy N. H. (ed.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- Vega, M.<sup>c</sup> José, «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento», en Guijarro Ceballos, J. (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, págs. 217-240.
- Vega, M.<sup>2</sup> José, «La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea», en Rincón González, M.<sup>a</sup> Dolores (ed.), *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo, Jaén*, Universidad de Jaén, 2007, págs. 271-315.
- Winternitz, Emanuel, «On Angel concerts in the 15<sup>th</sup> Century: A critical approach to realism and symbolism in sacred painting», *Musical Quarterly*, 49: 4 (1963: Oct.), págs. 450-463.