



“RES PUBLICA LITTERARUM”
DOCUMENTOS DE TRABAJO
DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ‘NOMOS’

D.L. M-24672-2005

ISSN 1699-7840

Autor: Instituto Lucio Anneo Séneca

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

POESÍA Y MÚSICA EN EL QUINIENTOS: LA FANTASÍA ARISTOCRÁTICA

María José Vega

Universidad Autónoma de Barcelona

Yo –dijo don Quijote- sé algún tanto de toscano,
y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto.

1. *El ocio honesto del hombre educado*

El proyecto de reunir la poesía y música –en la teoría literaria y en la historia cultural del siglo XVI- es, ante todo, un gesto anticuario, o de regreso a los orígenes.¹ Pero es también la representación de una práctica social y cultural cortesana, absolutamente contemporánea, que se inspira en gran parte en la clasicidad y que se refiere, sobre todo, al canto del verso lírico vernacular. Sabemos que los repertorios melódicos podían reutilizarse con textos de autores diversos (son los *modos para cantar sonetos, estancias, octavas...*), que la recitación y el canto convivial eran una práctica cortesana (o descrita como tal), y que el deber ser del ocio en soledad del hombre instruido incluye la representación del cantor o del instrumentista que interpreta lírica latina y vulgar. Piccolomini, en el *Della institution morale*, se refiere a la "recreación" del espíritu de los que desean estar solos en alguna ocasión, acomodan la voz al instrumento, y tañen y cantan "qualche oda di Oratio, o qualche Elegia Latina, o Canzone Toscana, o simile altre cose di gran diletto".² El buen cortesano debe saber tañer, y no sólo las piezas más simples, sino también madrigales y composiciones complejas, que permitan cantar en compañía o cantar recitando: "cantar por vihuela", como quería Boscán, o *cantare alla viola*, como había dicho Castiglione en *El Cortesano*, que era él mismo un laudista virtuoso.³ El libro de vihuela de Alonso Mudarra, que se refiere en los prólogos a los ejercicios nobles de música en la casa de los duques del Infantado, reúne, por ejemplo, música para versos latinos, de Horacio, Virgilio y Ovidio, para salmos, romances, sonetos italianos de Petrarca y fragmentos de Sannazaro, textos de Boscán, Manrique, Garcilaso y Montemayor. La colectánea es un buen indicio de la variedad lingüística y temporal de los

¹ He tratado la idea de que la unión de poesía y música permitía reprimar una práctica de los antiguos y recuperar, de algún modo, la clasicidad, los fabulosos poderes de la música antigua y los principios de la *prisca theologia*, en *Música y furor poético en el Renacimiento: la fantasía de los orígenes*, en *Res Publica Litterarum*, 2005 / 9, del que este artículo es complemento y continuación. En este mismo lugar se describe la concepción musical del furor poético en los textos de Ficino y de otros autores neoplatónicos quinientistas.

² Apud Lorenzetti, 2003: 181.

³ Vid. Castiglione, *El Cortesano*, I, 47.

versos cantados, y el predominio de Petrarca en los libros de música de toda Europa (tanto en los impresos en Venecia como en los que salen de las prensas de Amberes o de Londres) da cuenta de la difusión capitalísima de la poesía petrarquista en forma de canto acompañado. El breve elogio que dispensa Gonzalo Fernández de Oviedo a Garcilaso de la Vega en las *Batallas y Quinquagenas* es por ser, a la vez, "buen caballero" y "gentil músico de arpa", y también Fernando de Herrera considera pertinente señalar en las *Anotaciones* que el poeta "fue muy diestro en música, y en la vihuela y harpa con mucha ventaja".⁴ Ese tipo de recitación y canto conviviales es la que aparece, embellecido y magnificado, en la fantasía neoplatónica de *Gli Asolani* de Bembo, que recrea escenas de ambiente nobiliario, en las que jóvenes y doncellas tañen nobles instrumentos (como los laúdes riquísimos de las dos jóvenes que cantan alternadamente el *Io vissi pargoletta in festa e'n gioco* y el *Io vissi pargoletta in doglia 'n pianto*), y en las que la poesía es un *evento* social, unida necesariamente a la música.⁵ El canto acompañado se presenta como una actividad *de clase*, por así decir, inserta en un ritual de lugares, saludos, gestos y jerarquías, en el que la poesía en música no es un expediente para introducir versos en una obra en prosa (pues, de hecho, no siempre los poemas se reproducen), sino el hecho mismo que se narra: la ejecución musical del verso lírico como una forma de refinado entretenimiento cortesano, o, si se prefiere, la afirmación -desde la ficción literaria- del deber ser de las prácticas sociales de las clases cultivadas.⁶ Por ello, Don Quijote, que quiere ordenar su vida según el modelo caballeresco y noble, declara saber un tanto de toscano y se precia "de cantar algunas estancias del Ariosto".⁷

⁴ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, II, Batalla I, Quinquagena III, Diálogo XLIII, p. 408 (debo esta noticia a Rosa Navarro). De Fray Luis de León también sabemos que aprendió a leer y a cantar a la edad de cinco o seis años [Delahaye, 2000: 247].

⁵ El mismo tipo de descripciones se reencuentra en el traslado de la cortesanía al ambiente pastoril. Ha de enfatizarse la idea de traslado, ya que los instrumentos pastoriles no conciben con los cortesanos ni tienen las mismas implicaciones simbólicas. Véase, por ejemplo, la representación del canto en el primer libro de la *Diana* de Montemayor; o las protestas de cortesanía de Gaspar Gil Polo al referirse a la música pastoril de algunos personajes femeninos (así por ejemplo, las matizaciones del canto de Diana, que son tales "que parecían salidas de la avisada corte", *Diana enamorada*, 77). Más explícito es Cervantes, cuando relata el encuentro de Sancho y el cura con Cardenio, que canta versos en las soledades de Sierra Morena: "Porque aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces extremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos" (I, xxvii). Sobre la música cortesana y la fabulación de la música popular en *La Diana*, vid. Damiani (1984: *passim*).

⁶ Sobre los juegos musicales en Italia, vid. James Haar [1988]. Delahaye (2000: 94-100) ha resumido los juegos sociales de naturaleza musical basados en el canto *ex tempore* y los que aparecen en *El Cortesano* (1561) del vihuelista Luis Milán y en la *Fastigina* (1605) de Tomé Pinheiro da Veiga.

⁷ Cervantes, *Don Quijote*, II, lxii.

La representación de la ejecución musical de la poesía vernacular como actividad cortesana, o como ocio ejemplar de las clases instruidas o nobles, puede seguirse en muchas instancias (incluida la literatura de ficción). Y aunque casi todas ellas están fuera del discurso institucional sobre la música y la poesía, esto es, de las artes poéticas y de los tratados musicales, permiten entender cabalmente la conformación *social* de las relaciones entre las artes. En las páginas que siguen propongo una revisión irregular, no exhaustiva, de libros sobre la educación de niños y niñas, de diálogos y manuales de cortesanía y de algunas ficciones en prosa: procuran, sobre música y poesía, un punto de vista diverso, que traza una historia cultural desde la periferia de las historias oficiales de la teoría musical y literaria. Conviene, no obstante, comenzar con un texto clásico -el de la *Política* de Aristóteles- cuyo recuerdo parece determinar insistentemente la percepción del lugar de la música vocal e instrumental en el ocio cortesano, como uno de los deleites honestos de los hombres instruidos y libres.

En el libro octavo de la *Política* podía leerse que conviene al hombre educado saber música. No la especulativa y técnica -la que concierne a los principios numéricos y a las *rationes* de las consonancias- sino la música práctica, esto es, el canto y la ejecución instrumental. En el diseño general de la obra, el libro octavo era el que establecía un programa educativo para el niño y el joven, basado en disciplinas y ejercicios precisos, y aunque la música no figura entre las disciplinas dirigidas a la utilidad, sino al placer, Aristóteles considera deseable y conveniente su aprendizaje, ya que nos hace más felices (*Política*, VIII.3, 1338a). Los antiguos, escribe, incluyeron la música en la educación, pero no porque fuera una disciplina necesaria, ni un saber útil, sino porque es una ocupación noble, feliz y deleitosa.

Esta concepción de la práctica musical parece en principio ajena a la tradición pitagórica y platónica (con la que quizá quiera establecer un deliberado contraste): los efectos de la música son de orden ético, y un corolario de su naturaleza imitativa, y no, en principio, la manifestación de una correspondencia entre la armonía del universo y la del alma del hombre. La música, como la tragedia, tiene un efecto pasional y catártico, porque imita los caracteres (y no, como la poesía, de la que es complementaria, las acciones de los hombres);⁸ tiene poder balsámico, y es, por ello, una suerte de medicina del alma. Es también la música el placer libre y noble por excelencia, porque es puro, sin dolor alguno, y de naturaleza intelectual. Apenas podría encontrarse nada más deleitoso que ella, ya sea instrumental o acompañada por el canto (*Política*, 1339b). En la música se halla el reposo de otras fatigas y la necesaria recreación para el espíritu educado. Por ello los jóvenes han de aprender a ejecutarla y a apreciarla, y a obtener de ella un placer honesto. No deben, sin

⁸ Vid. *Política*, 1341b-1342a.

embargo, superar este límite para convertirse en instrumentistas de oficio: la felicidad suplementaria que concede la música a la vida se detiene precisamente en ese punto, en el que el placer de los hombres libres es tal sin mezcla alguna. Esta frontera entre el noble deleite de la música y la actividad del músico de oficio, que hace profesión de una habilidad largamente adquirida, es de orden social, y no ontológico, porque no se deriva de la naturaleza misma de la disciplina, ni de la ejecución instrumental. Traza, pues, un límite que *no* se sigue de la música misma, sino de una previa concepción de las formas del ocio aristocrático.

La *Política* de Aristóteles determinó, en buena medida, la discusión sobre la música en los tratados cuatrocentistas de educación, como los que escribieron Leonardo Bruni, Pier Paolo Vergerio o Enea Silvio Piccolomini. También, de forma quizá más débil, la de los *specula principum* y los tratados sobre la formación del gobernante. Ciertamente es que, en estos textos, la lección aristotélica se complica a veces con otros argumentos, derivados de los principios cristianos sobre el ocio honesto y de las ideas platónicas sobre la constitución musical de las repúblicas, pero, en general, puede reconocerse en todos ellos el fondo distintivo de la doctrina política. En los textos humanistas *de studiis et litteris* aflora el legado aristotélico en las recomendaciones sobre la formación musical del joven, y en las reflexiones sobre la naturaleza del placer que procura el canto o la ejecución instrumental, sobre su valor para acrecentar la felicidad, o sobre su idoneidad como forma de ocio elevado. Son éstas también las ideas que se abren paso, no sin ajustes, en los diálogos y manuales de cortesanía y comportamiento del siglo XVI. El opúsculo pedagógico de Pier Paolo Vergerio recomendaba, por ejemplo, el ejercicio musical en términos no lejanos a los de la *Política*, y vinculaba la música tanto a la poesía (como Aristóteles) cuanto a la aritmética (en la tradición pitagórica y como arte del cuadrivio), es decir, a letras y afectos, y a la imitación y al canto, tanto como a la especulación numérica y a la representación del cosmos. A las letras aproxima el ejercicio musical Maffeo Vegio (en el *De liberorum educatione*) o Enea Silvio Piccolomini (en el tratado de idéntico título), y abundan ambos en la idea de que la música modera pasiones, dulcifica el espíritu, procura ocios honestos y es reposo de las fatigas del alma y del cuerpo.⁹ Cicerón, en las *Tusculanas* (1.2.4) había censurado la rudeza de Temístocles con una sola descalificación que valía por todas: que no sabía música. Y esta anécdota, mil veces repetida, y sumada a otras del mismo tenor (que podían leerse por decenas en el diálogo *De musica*, atribuido a Plutarco), se convertiría en moneda corriente en los textos pedagógicos y en los tratados quinientistas. Vergerio insistía

⁹ Remito particularmente al *De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis liber*, de Pier Paolo Vergerio; al *De studiis et litteris liber*, de Leonardo Bruni; al *De educatione liberorum* de Maffeo Vegio; al *De liberorum educatione*, de Piccolomini; y al *De ordine docendi et studendi*, de Battista Guarini.

especialmente en que la música resuelve de forma ética e intelectual la pregunta por el ocio de los hombres cultivados, que es diverso al de la plebe y superior a él. La práctica musical aparece así como una suerte de (digamos) marca de clase, que condice con 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). De este modo, la elaboración y reescritura de algunas de las ideas de la *Política* aristotélica procuraban una representación *social* de la práctica musical que aparece junto a las trilladas correspondencias cosmológicas de las armonías instrumentales y vocales. La versión unitaria de los orígenes de música y poesía, y, por tanto, el proyecto de recuperación de la poesía originaria, aparece así vinculado a una práctica académica, cortesana y nobiliaria o que, al menos, se describe y presenta como tal.

La idea de la música como forma distintiva de ocio noble y honesto, feliz y balsámico, recurre insistentemente, junto a los *topoi* de las *laudes musicae*, en las dedicatorias de los libros de música a nobles y hombres principales. El caso de Alonso Mudarra puede entenderse como representativo. Mudarra pone, en principio, sus *Tres libros de música y cifra para vihuela* (1546) bajo la advocación de figuras clásicas, esto es, bajo la autoridad horaciana y la representación de Mercurio con el caparazón de la tortuga, como legendario inventor de instrumentos, y reúne apretadamente en los prólogos noticias y *exempla* de la *Política* de Aristóteles, de las *Tusculanas* de Cicerón y de las *Institutiones* de Quintiliano, aderezadas con anécdotas del *De musica* de Plutarco. En la carta nuncupatoria a Luis Zapata suma, a ese despliegue anticuario, su precisa correspondencia moderna, recordando el ejercicio aristocrático del canto acompañado en las casas de Diego Hurtado de Mendoza y de Íñigo López. El libro octavo de la *Política* queda trasladado al presente, y son los casos contemporáneos los que corroboran la conveniencia de la música para los hombres excelentes e instruidos: la idea de "los griegos", que ponían "en los cantos de las bozes y el sonido de las cuerdas la suma erudición", y el ejemplo de los capitanes antiguos, que se preciaban de cantar y tañer, revive y se muestra de modo ejemplar en la casa de los Duques del Infantado.

La epístola nuncupatoria de los *Tres libros para vihuela* se funda en las mismas autoridades antiguas (aunque reescritas de diverso modo) a las que acude Cristóbal de Villalón cuando, en *El Scholástico*, pone en boca de Pérez de Oliva una menuda descripción de cuál ha de ser formación del varón educado para que en todo esté perfecto. El personaje de Oliva prescribe, junto al de las ciencias principales, el conocimiento de la música, repitiendo las razones de la *Política* aristotélica, las noticias de Quintiliano, Cicerón y Plutarco y las ideas platónicas que pueden leerse en el comentario macrobiano al *Somnium*

Scipionis. "Platón y Aristótil quieren que el varón sabio de su república sea músico, y no sin gran razón" (*El Scholástico*, IV.xiii), porque es ciencia que engrandece el ánimo, que esfuerza para comprender cosas altas, que colma de honrado deleite a quien la practica, y porque, según escriben los sabios, "todo el mundo, el cielo y la tierra, se conservan y rigen conforme a música y armonía ordenada" (IV.xiii). De este modo, la idea social de la música como marca de clase, como proyecto educativo y como elemento de reflexión política, convive, en el mismo discurso, con la música mundana y humana y con el sistema de las correspondencias platónicas y pitagóricas (pues en la armonía se representa "la primera creación del universo y la fábrica celestial, la composición de nuestro material cuerpo y las partes de nuestra ánima, porque en la verdad todo fue criado conforme a música concertada", IV.xiii). Los regimientos de príncipes perpetúan también estas ideas, y recomiendan el aprendizaje de la música porque se cuenta entre los deleites honestos, porque dispone a las virtudes políticas (por analogía entre la armonía musical y la república), porque acentúa la devoción y porque mueve a reflexión sobre las verdades eternas: es la música, en suma, como quería Alfonso de la Torre, *refección y nudrimento del alma*, o *cibus* y alimento espiritual, como había sugerido Ficino.¹⁰

2. *Musica effoeminatrix*

Ahora bien, junto a esta sólida tradición de pensamiento, que reescribe la *Política* de Aristóteles y la traslada socialmente a la realidad presente (al menos, a una idea regulativa sobre la vida de los hombres educados o de las clases hegemónicas, de cortesanos, nobles y príncipes), se afirman algunos *topoi* en contrapunto, de menor presencia, o, al menos, con una presencia diferencial, porque se alojan en textos de diversa naturaleza. En alguna ocasión, incluso, se abren un tímido paso en el discurso de la reglamentación de la educación y la conducta, aunque sea para ser confutados. Conviene recordar a este propósito el pasaje de *El Cortesano* de Castiglione en el que se cuentan, también "con Platón y Aristótil", los beneficios de la música. El diálogo es, en este punto, un compendio de lugares clásicos mil veces repetidos: a saber, el de la música como ocio noble del hombre libre y cortés, y como óptimo pasatiempo convivial para las clases instruidas; los recuerdos ciceronianos de los filósofos y guerreros que aprendieron a tañer instrumentos, como Sócrates o Aquiles, y los principios cosmológicos comunes en las *laudes musicae*. El

¹⁰ Vid. León Tello (1962: 294-300) y Robledo (2003: 1-19). Remito particularmente a la revisión de Robledo, que recorre la fortuna de la alegoría musical del estado (que es de origen platónico) en los textos castellanos de los siglos XV, XVI y XVII.

cortesano -según se lee en versión de Boscán- "hará el caso que sea músico y, demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer". En este contexto, uno de los personajes observa que la música, como pasatiempo social, es particularmente eficaz para "ablandar" y enternecer doncellas, y esta inclinación de las mujeres a los hombres músicos bastaría, en palabras del Conde, para hacer recomendable el arte. La música no sólo es un descanso honesto, o un remedio de las fatigas del cuerpo y el alma: es buena para "desenfadar" en cortes de príncipes, y, sobre todo ello, para servir y dar placer a las damas, "las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y enternecen con ella". Son las mujeres las que manifiestan una notoria inclinación hacia los hombres músicos, y las que se han "holgado estrañamente" con oír tañer y cantar bien (*El cortesano*, I, 47).

Así pues, la música, que se relata con Platón y Aristóteles, y en términos heredados de los pedagogos cuatrocentistas, se presenta también como eficaz instrumento amoroso. Anuncia, o deja adivinar, consecuencias menos castas de las que predicán las *laudes musicae* (que omiten oportunamente la utilidad de la disciplina para ablandar damas) y produce no tanto un honesto deleite en los hombres libres (que tañen) cuanto una extraña holganza en las mujeres (que escuchan). Junto a los lugares aristotélicos de la *Política*, asoman también otros, complementarios y contrarios: el de la música como vanidad lasciva, como arte de o para mujeres, como pasatiempo voluptuario y *estraño*.¹¹ Basta reparar en una de las réplicas de Gaspar Palavicino:

La música, pienso yo que, como otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres, y aun quizá también a algunos que parecen hombres mas no lo son; los cuales no debrían por ninguna vía con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazones, de manera que se enflaqueciesen y se hiciesen medrosos (*El Cortesano*, I, 47, pp. 187-188)

La idea de que la música es arte muelle, que afemina a los hombres y es "conforme a las mujeres", parece abrirse paso en algunos textos renacentistas como una especie de *topos* menor, o como un contrapunto de la *defensio musicae*. Es posible que procediera de Diodoro Sículo, que relataba una noticia erudita: a saber, que los egipcios prohibían la música a sus jóvenes, por temor a que crecieran menos viriles. El dato comparece en el *De rebus inventoribus* de Polidoro Virgilio, que, en el discurso sobre los poderes éticos de la música

¹¹ No hace falta que las mujeres sean diestras, en cambio: les basta tener, como en el resto de las disciplinas, algunos rudimentos que le permitan la relación social con los varones. La dama debe "alcanzar *algún* conocimiento" de aquello que ha de saber el cortesano, sobre todo para saber "alabar y preciar" las habilidades de los galanes, y juzgar los méritos de cada uno. Así la dama "tendrá noticia" de letras, y de música, y de pintura, pero sólo noticia, frente a la destreza, habilidad y sabiduría varoniles en esas mismas artes (*El Cortesano*, III, 9, pp. 355 ss.).

antigua, y sobre la religiosa piedad de su primera invención, desliza las líneas de las dos únicas autoridades que parecen disentir en la celebración de la disciplina:

Caeterum musicam quam Aegyptii, ut Diodorus testis est, tanquam virorum effoeminatricem prohibebant iuvenes perdiscere, et Ephorus, autore Polybio in proemio suarum *Historiarum*, ad deludendos ac fallendos homines inventam tradidit... (Polidoro Virgilio, *De inventoribus*, I, xiv, pp. 120-122).

La música, pues, es don celeste, y la única ciencia o arte dispuesta e inventada por Dios mismo, pero también arte amatoria, afeminada y falaz. Polidoro Virgilio había glosado, sobre todo, y contradictoriamente, una bondad del arte del canto, o de la música vocal, a saber, que acompañaba la miseria del hombre desde su nacimiento, de la que era su único alivio. Es la música el único artificio que logra hacer más liviano el duro trabajo del hombre, que ayuda a sobrellevar el esfuerzo y la fatiga, y, lo que es más, es la única que logra calmar el llanto desdichado del recién nacido, que, como atestiguaba una larga tradición moral y naturalista, es el indicio cierto de la infelicidad que le espera en este mundo. La música *balsámica* recorre el capítulo XIV del *De inventoribus*, y la idea de que la poesía no es más que una de las partes de la música cierra la disertación. La música voluptuaria y *effoeminatrix* sólo aparece al paso, para ser confutada con una galería de hombres -filósofos y guerreros- que habían cultivado la música sin detrimento de su virilidad. El descrédito de Temístocles, calificado de *indoctus*, según Cicerón, sólo porque no sabía tañer, cierra la refutación de la música que afemina. Es posible que en la formulación quinientista de esta noción de la *musica effoeminatrix* pesara el recuerdo de un pasaje platónico de la *República* (III, 410c-d), en el que se recomienda que sea medida y muy prudente la formación musical que se concede a los guardianes del estado ideal, porque, con ser ésta conveniente, su exceso podría *ablandarlos*.

La estrategia argumentativa de Castiglione no es desemejante a la de Polidoro Virgilio, cuando a la música voluptuaria opone una colección de lugares platónicos sobre la armonía de las esferas, del alma y de las repúblicas bien ordenadas. Pero el aparato ideológico de las correspondencias cede, en *El Cortesano*, ante la fuerte representación de la música y el canto como evento social: por ello discierne el texto qué instrumentos y prácticas convienen más en la corte (*cantare alla viola* o "cantar con una vihuela", como traduce Boscán, ocupa el primer lugar en la elección cortesana: vid. II, 13), qué canto es más afín al recitado, o qué valor diferencial añade este o aquel instrumento; por ello también hay edades que condicen más con la música, o se señala que el cortesano viejo debe abstenerse de algunos tipos de ejecución musical. En estas observaciones, el decoro cortesano de la música como pasatiempo convivial desplaza el discurso sobre sus

poderosos efectos éticos (que habrían movido a Sócrates a aprender, ya anciano, a tocar la lira) o sobre la armonía instrumental como trasunto terreno del orden del universo.

Aunque no forme parte del discurso fuerte, institucional y doctrinal, sobre la música y la poesía, conviene no abandonar esta idea menor de la música *femenina*, que es arte muelle, de vanidades, que predispone o alienta el deseo amoroso. Ciertamente, esta música voluptuaria es marginal, en el sentido de que no ocupa el centro de los discursos oficiales sobre la música o la poesía, como los proemios de artes y tratados teóricos, las prolusiones universitarias o la descripción de las artes liberales. Puede, sin embargo, rastreadse en la escritura literaria, y, en particular, en novelas y diálogos, y también en la pintura y en los escritos moralistas sobre la recta conducta de las mujeres. Sólo en casos excepcionales comparece en la ordenación de los saberes y actividades del hombre. Así sucede en *L' idea del teatro* de Giulio Camillo Delminio, que dispone todas las disciplinas y oficios en un vasto anfiteatro mnemotécnico. Inicialmente, el teatro de Delminio se concibió como una invención, o como un objeto memorístico de complejo funcionamiento, atestado de símbolos, que reproducía, en escala reducida, un edificio alegórico que nunca llegó a construirse. Sabemos de su existencia por el epistolario de quienes lo visitaron (pues podía cobijar a dos personas), y conocemos el detalle de la traza por la descripción que su autor publicó en 1550. El *Teatro* quiere encerrar el mundo y compendiarlo, ordenar las cosas según su naturaleza y almacenar cuanto puede ser expresado por la palabra o concebido por el pensamiento. El orden es el de los planetas, y, por tanto, se divide en siete partes, o siete secciones presididas por la puerta de un dios, y también por las siete alturas del graderío.¹² En la economía del edificio, la música aparece en la grada más alta (que es la de las artes, ya sean nobles o viles) de la puerta (o sección) de Venus, con Baco y Narciso, esto es, con el aderezo y los afeites, la bebida y los perfumes, la holganza y el placer, y también con las artes viciosas del Minotauro: es decir, con el rufianismo y los burdeles. Fente a la poesía y la profecía, artes hermanas que están dispuestas en la puerta de Apolo, la de Venus reúne siete imágenes mnemónicas: Cerbero, como emblema de los convites, los gusanos de seda, o el refinamiento y el lujo del vestido y los tintes, Hércules en los establos, que es representación *a contrario* de los baños, el aseo y el aderezo personales, una doncella con *un vaso d'odori*, con aceites y bálsamos, el Minotauro, que es "arte viciosa", y "arte meretrícia", Baco con el asta cubierta de hiedra, y, por último, Narciso, que es la figuración de la

¹² Frances Yates representó esquemáticamente, en anfiteatro, el proyecto de Delminio (Yates, *El arte de la memoria*, desplegable final), y prestó una notable atención al texto (cap. vii, "La memoria renacentista: el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo") y a su fortuna en medios venecianos (cap. viii: "El Teatro de Camillo y el Renacimiento veneciano"). Manejo aquí la edición de *L' idea del teatro* que cuidó Lina Bolzoni para Sellerio (1991). Sobre el lugar de Delminio en el pensamiento renacentista, remito a los estudios más recientes de Lina Bolzoni, 1995: *ad indicem*.

autocomplacencia, del detenimiento voluptuoso y la contemplación en el espejo, de "l'arte de' belletti" y de la seducción.

La música, pues, aparece en compañía voluptuaria, al servicio de Venus, lejana de las artes solares de la poesía y la profecía, de las Musas y las Gracias que acompañan a Apolo; lejos también de los símbolos de las artes nobles, y de la medicina y las artes de gobierno, que son también solares o apolíneas. En vecindad con la prostitución y la seducción, se reúne con otros placeres del cuerpo y de los sentidos, y, sobre todo, es parte de los aparejos de las mujeres -el vestido, el cosmético, el perfume, el baño, la música- como proemios necesarios de las artes de Venus, o como sus hijuelas y concurrentes. La asociación de cortesanía y música, o de la música con la prostitución, con el amor o con la representación de la figura de Venus, es aún más notoria en la iconografía, en las muchas cortesanas laudistas con el pecho descubierto o en los desnudos con músicos. Baste recordar, como único caso, la célebre *Venus recreándose en la música* (1550) de Tiziano.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (sin comprimir).

Tiziano, *Venus recreándose en la música* (1550). Museo del Prado

3. La educación de las niñas: *Sonare è cosa da donna vana e leggiera*

En los tratados pedagógicos del humanismo, la formación musical del niño, que suele trazarse sobre las líneas maestras de la política aristotélica, se refiere únicamente al aprendizaje del varón. El ocio honesto y libre, como se verá, no parece aplicarse a niñas y mujeres. En este punto, la música ocupa, en el discurso educativo, un lugar no desemejante a la retórica: en ambos casos, las *laudes* de las disciplinas no predicán la universal bondad del arte, sino sólo su excelencia en la construcción de un ánimo viril. Es sabido que el renacer

de la retórica en el Humanismo y el Renacimiento, y el alto lugar concedido a la elocuencia en el curriculum escolar y en el ejercicio público del poder, concernía únicamente a los varones: la elocuencia era desaconsejable para las mujeres, puesto que, como sostenían los pedagogos humanistas, desde Bruni a Vives, no tienen necesidad de acudir al foro, de persuadir a gobernantes o a administrados, de defender causas públicas, de actuar ante los tribunales o de hablar en el púlpito o en el aula.¹³ Las mejores cualidades de la mujer son la humildad, la modestia y el silencio, y con ninguna de ellas condice el poder de la palabra.¹⁴ *La elocuencia no puede ser casta*, según rezaba el *dictum* que recurría en las instituciones de la mujer cristiana, a pesar de que esa misma elocuencia era imprescindible y, por supuesto, laudable, en el proceso de la formación del niño y del adolescente.

En los textos pedagógicos del Renacimiento, la música parece merecer un doble juicio semejante. Si la mujer canta o tañe, ha de hacerlo en el ámbito privado, porque la música es una actividad que atrae las miradas y la atención de muchos: es, por tanto, inmodesta por sobreexposición, y pondría al ejecutante bajo el escrutinio y el deseo masculinos. Por ello, la actividad musical de las mujeres debe estar estrictamente regulada, en tema, o en género, y debe desenvolverse en un espacio exclusivamente familiar. Tocar, tañer y cantar puede ser un ejercicio de seducción, y por ello no convienen (o sólo de forma selectiva y medida) a las mujeres castas y prudentes.

Los manuales de educación femenina del siglo XVI no suelen ser una guía educativa en sentido estricto (como los dedicados al varón o al joven), sino más bien el trazado de un estricto sistema de limitaciones (en el gesto, en la postura, en la palabra, en la actividad diaria, en el ejercicio de las artes). Son, pues, advertencias y limitaciones, lo que cabe hallar a propósito de la poesía en música, el canto y la ejecución instrumental. Quizá el ejemplo más abierto del contraste entre las normas para niños, que proceden de la *Política* aristotélica, y las observaciones sobre la conducta femenina, sea el *De educatione liberorum* de Maffeo Vegio. En el capítulo sobre la formación musical del varón (*De musica in qua pueri erudiri debent*), aconseja al joven que se ejercite en la música: es ésta indicio de una esmerada

¹³ Por otra parte, no es infrecuente la afirmación de que la mujer no puede ser elocuente, sino parlera: la palabra femenina cae bajo la jurisdicción del concepto de *garrulitas*, y no se asimila a la idea de *eloquentia*. Los casos de mujeres elocuentes, en las galerías de claras y dignas mujeres, son destacables precisamente por su condición excepcional y, en cierto modo, paradójica. Sobre esta cuestión, remito, en general, a Maclean (1980: iii) y a Eskin (1999: *passim*). Me ha sido inaccesible el estudio de Suzanne W. Hull sobre el silencio femenino en las instituciones más difundidas en Gran Bretaña (*Chaste, Silent and Obediente: English Books for Women, 1475-1640*, San Marino, California: The Huntington Library, 1982).

¹⁴ El modelo más común es el del silencio de la Virgen María, paradigma de humildad y modestia, pero no ha de olvidarse que es también la conducta "verbal" más adecuada para las mujeres (cuando no su única *gloria*) según la *Política* aristotélica (*Pol. I*, 13, 1260a20; sobre la locuacidad de las mujeres: vid. quoque *Pol. III*, 4, 1227b20).

educación y requisito de una vida ordenada y feliz. Recuerda Vegio a este propósito la indocta rudeza de Temístocles, incapaz de hacer música, y elogia a continuación los efectos morales del arte. Recomienda, en cambio, a las madres que eviten que sus hijas adopten conductas "que alimentan el deseo", y que hacen que ellas mismas se pongan de manifiesto, como en primer plano, con evidente impudicia: que eviten pues cantar, y, en especial, *cantar apasionadamente canciones de amor*, o relacionarse con otras jóvenes que se peinan de forma llamativa, que se perfuman, se adornan con vanidad, usan ungüentos en el cabello o en el rostro y las manos, salen sin cubrirse, o persiguen, en fin, un raro refinamiento. Se equivoca el poeta que aconsejaba a las doncellas que aprendieran a cantar y tañer –continúa– porque el canto es, *in primis*, un instrumento de seducción. Por ello, deben estar las jóvenes siempre en casa, ser pías y religiosas, silenciosas y castas, no perseguir ni desear el dinero, y despreciar los ornamentos exteriores: sólo así serán felices, y harán felices a quienes las desposen (*De liberorum educatione*, III. xii).

La música, en este cuadro, forma parte de un conjunto de *vanitates* -vestidos, ungüentos, bálsamos, perfumes- o de medios para atraer la mirada, para hacerse, de algún modo, visibles y manifiestas. Todos ellos son, por usar las palabras de Vegio, *alimenta libidinum*, o *impudicitiae argumenta*. La música disfruta de una compañía muy parecida a la de las *artes de Venus* cuyos símbolos dispondrá un siglo después Camillo en la última grada de su teatro. Frente al Temístocles indocto, por no saber tañer, que era el ejemplo vitando de los manuales de pedagogía (masculina), en la mujer será ésta una actividad reprobable, por conspicua, o, en el mejor de los casos, indiferente, es decir, que sin ser causa de reprobación moral tampoco lo es de elogio o de particular entusiasmo:

Il saper... suonare e cantare a una giovane non è biasimo; nè di molta loda comunque si sia.¹⁵

O, al menos, no es del todo reprobable si la joven tañe en casa música grave o religiosa en instrumentos de cuerda o tecla, evitando siempre los que no condicen con lo que Castiglione llamaba en *El Cortesano* su "natural mansedumbre".¹⁶ Juan Luis Vives prefiere que el ocio femenino se ocupe en obra de manos, pero no en instrumentos musicales, sino en el bordado y tejido, a cuyas bondades morales dedica una extensa disertación de la

¹⁵ Ludovico Dolce, *Dialogo dell'institution delle donne*, Venezia, Giolito, 1560. Citado por Lorenzetti (1994).

¹⁶ En general, al igual que la mujer que se ve obligada a hablar delante de hombres debe tener una actitud que enfatice su modestia (no debe, por ejemplo, levantar la vista, ni mirar a los ojos a su auditorio, ni excederse en el gesto, ni manifestar convicciones demasiado firmes), también la mujer que canta o tañe debe contrarrestar esta osadía, o esta sobreexposición, con una especial continencia en el vestido y el cuerpo. Si la mujer ha de cantar versos, ha de hacerlo con permiso, tras hacerse rogar muchas veces, y cantar sin demasiada fuerza, con cortesía y con los ojos siempre bajos.

Institutio foeminae Christianae. A la reunión de música y baile destina una particular censura: menciona para ello a Salustio, que había reprendido la vida deshonesta y "suelta" de Sempronia, porque sabía mucha más música de la que convenía a una mujer honesta y virtuosa;¹⁷ y cita por extenso una página del *De virginitate* de San Ambrosio que censura estos "confites de placer" que engolosinan a las mujeres.

La actividad musical femenina aparece pues indisolublemente relacionada con la seducción, el deseo o la actividad amorosa: no es ya, en este caso, recuerdo de la armonía de las esferas, o ejemplo de la constitución de las repúblicas, sino un placer "dulcísimo y vago", que no es tanto *refección del alma*, como decía Alfonso de la Torre, cuanto alimento de los deseos, *alimenta libidinum*.¹⁸ La contradicción entre la figuración idealizada de la ejecución musical (y, en general, de la imaginería neoplatónica de la poesía y de los tratados de amor) y la valoración moral y pedagógica de la poesía en música es extrema. Baste reparar, por ejemplo, en los términos con los que Pietro Bembo retrata en *Gli Asolani* el canto alterno de dos muchachas, y el de una dama de la reina, que se acompaña con una viola, y que logra encender una llama en el corazón de todos los hombres (I, iii). Es éste un pasatiempo dulcísimo y delicado: el deleite de las damas y de los caballeros y el ocio elevado y superior de la ejecución al laúd y del canto de versos vernaculares parecen una refinada figuración, en la ficción dialogal, de los manuales de cortesanía y de los tratados sobre la educación de los nobles. Este Pietro Bembo, que alaba la dulzura de la *damigella* en las escenas musicales de *Gli Asolani*, es el mismo que prohíbe a su hija que toque un instrumento, *che il sonare è cosa da donna vana e leggiera*. En una de las epístolas que conservamos, Bembo escribe a su hija Elena para denegarle la gracia que ésta le había pedido, a saber, que le permitiera aprender a tocar un instrumento ("quanto alla grazia che tu mi richiedi, che io sia contento che tu impari di sonar monacordo"), alegando la liviana ligereza de las mujeres músicos y su asociación velada con la prostitución. Tocar es de mujeres vanas, y Bembo querría que su hija fuera grave, casta y púdica: "e io vorrei che tu fossi la più grave o la più casta e pudica donna che viva".¹⁹

¹⁷ Vives, *Instrucción*, xv, 157-158, sobre Salustio, *Cat.*, XXV..i

¹⁸ Hay, sin embargo, modelos educativos más comprensivos. A finales del siglo XVI, cuando Richard Mulcaster trazó las materias que deberían saber las niñas, descartó las lenguas vulgares y clásicas, así como la elocuencia y la retórica, pero incluyó los rudimentos de música, para que la joven pudiera deleitar a su marido y a sus padres en un hogar honesto. Son pues cuatro los saberes básicos: "reading well, writing faire, singing sweete, playing fine" (sobre el programa de Mulcaster, vid Eskin, 1997). No, claro está, las amorosas canciones que ya reprobaba Vergerio, y que, de atender al *De ingenuis*, jamás habría cantado Aquiles, sino castos pasatiempos, canciones alegres, himnos religiosos. De este modo, la joven puede atender a la administración doméstica y también a un contenido deleite, pero siempre de orden privado.

¹⁹ Cito la epístola de Bembo por los pasajes que reproduce (y comenta) Lorenzetti (1994: 241 ss.).

La oposición entre música y castidad pone a la primera en el mismo paraíso terrestre de voluptuosidad y deseo que corona la puerta de Venus en el *Teatro* de Camillo, junto a las artes "meretricias" y el regalo del perfume. Al comentar esta carta, Lorenzetti había afirmado encontrar un proceder contradictorio en el Bembo que adopta el papel de portavoz de una ideología cortés (en *Gli Asolani*) y el que prohíbe a su hija, por inmoral, el aprendizaje de un instrumento. Y, en efecto, Bembo alaba en la ficción lo que condena en la vida, pero no es el suyo un caso extraordinario, sino sólo un ejemplo más del abierto contraste entre las noticias que poseemos sobre las actividades de las mujeres reales y el tratamiento de la figura femenina en la ideología amorosa neoplatónica. O, si se prefiere, una muestra más del poder del discurso moralista en lo que concierne a la actividad de la mujer burguesa, que sobrepasa, con mucho, al poder de otras representaciones e ideas regulativas sobre el deber ser de la conducta femenina.

Al cabo, el hecho de que las mujeres toquen instrumentos musicales suele aparecer, en otro tipo de ficciones, muy alejado del estilizado refinamiento de *Gli Asolani*: es decir, en relación con el sexo, la prostitución o el amor carnal. La poesía lírica y los instrumentos musicales aparecen a menudo como los intermediarios culturales de la seducción y el deseo, y, por ello, se constituyen a menudo en su emblema.²⁰ La firmeza de esa vinculación se revela especialmente en la novelística, y en la frecuencia con que las mujeres de ficción que no son, como diría Bembo, ni graves, ni púdicas, ni honestas, entretienen y se entretienen con pasatiempos musicales. En los diálogos de cortesanas de Pietro Aretino, la formación de la prostituta sigue también un "programa de estudios" que incluye leer, o fingir que se lee, "il Furioso, il Petrarca e il Cento". Pero, para doctorarse de verdad en *puttanesimo*, como dice el personaje de Nanna, hay que saber además poner música a un verso y tocar (aunque sea poco) el laúd o cualquier otro instrumento. En la *Talanta*, las putas, "para asesinar mejor", se dan al arpa, a cantar la solfa y a tocar con destreza. Los relatos de los *novellieri* explotan a menudo esta asociación entre música y sexo, o entre música y prostitución: el juego de equívocos sobre la hija de familia a la que su profesor de música enseña a "colocar los dedos" sobre el instrumento, y después a tocarlo con tanta pericia que queda encinta, funda varios relatos jocosos.²¹ La pícara Justina, que se hizo estudiosa del *puttanesimo*, se dirá a sí misma una *Orfea* al comienzo del libro segundo, aunque sea una *Orfea* popular, de gaita y pandero, "emperatriz" de instrumentos villanos y "oficiala de tañer". En uno de los *aprovechamientos* de la novela se condena esa "soga" y "demasia" del gusto, cuando Justina

²⁰ Sobre la iconografía de la cortesana al laúd, o de la ejecutante con los senos desnudos, y de las venus con músicos (o, en general, la asociación iconográfica de música y artes lascivas), vid. Egan (1961); Fenlon (1992); Guarino (1999-2000); Seebass (1999-2000) y, como contraste, Vendrix (1999-2000). Un estudio célebre de Panofsky (1969) analizaba esta asociación en la obra de Tiziano.

²¹ Algunos de los preferidos por los *novellieri* italianos han sido resumidos por D'Accone (1997: 636-638).

cuenta cómo tocó y cantó en falsete unas endechas, cuyas *palabras calientes* "avivaron a dos friolentos". Esta *Orfea* de las pasiones lascivas es pariente de las *ribalde* de Bandello, que adornan sus casas con instrumentos músicos (nobles), y también de la Nanna y la Pippa de Aretino.

4. Representación discursiva y prácticas sociales

La representación de la música vocal y del canto acompañado, de la unión de poesía y música, puebla las fantasías históricas de la teoría musical y poética del Renacimiento, los proyectos pedagógicos y la construcción imaginaria de las actividades de la nobleza. Es una idea regulativa de fortaleza extraordinaria, que acaba por determinar la práctica musical y poética, la reconstrucción *savante* de lo que pudo ser la música de los antiguos, las representaciones ficticias de la música perfecta (como la música vocal imitativa y expresiva que Moro inventó para sus utopienses), la escritura del verso vernacular (como atestiguan los escritos de Ronsard, de Bernardo Tasso, y de tantos otros poetas), y la composición musical sobre textos poéticos (como enseñan, entre otros, Zarlino o Galilei).²² La unión de música y palabra constituye no sólo un concepto histórico, sino también un ideal prospectivo, pues ha de recuperarse en una nueva práctica; está vinculada con nociones teológicas y religiosas sobre el nacimiento de las artes y también con una idea sobre las formas de los poemas perfectos de la primera edad, sobre la inspiración y el furor o sobre la intervención divina (o de la parte divina del hombre) en el hallazgo del verso y la armonía. Esa unión, pues, se revela como una encrucijada de discursos: de la teología, de la historia, de la pedagogía, de la cosmología y de la política. La primacía de las ideas pitagóricas y platónicas en los tratados, *prolusiones*, lecciones, manuales e *institutiones musicae* no ha de estorbar la consideración de otros textos y formas de escritura, ni la atención a las prácticas sociales de la música, no sólo tal como nos dicen que fueron, sino también tal como se imaginaron o se soñaron, o tal como se sostenía que deberían haber sido. La complejidad de la historia cultural de la poesía en música se revela precisamente en la multiplicidad de aproximaciones posibles: y, como en tantas otras materias, la cuestión de la educación femenina constituye un límite (moral, práctico, textual), que revela las contradicciones y fisuras de los discursos celebratorios y que permite, por ello, leer en contrapunto los *topoi* pedagógicos, cosmológicos y políticos sobre la música noble y los

²² Sobre la recuperación de la música antigua y la imitación moderna de una idea regulativa de su deber ser, vid. Vega (1998: 217-240). Sobre la ejecución musical en la España del Renacimiento, remito particularmente a Valcárcel (1988).

ocios honestos de las clases instruidas. Por ello, esta sucinta revisión de la unión de poesía y música como una *fantasía de los orígenes*, pero también como una *fantasía aristocrática*, termina con un puñado de lugares sobre la música femenina o *effoeminatrix*, blanda y muelle, arte de Venus, como aparejo de mujeres o como una más de sus *vanitates*: es en este punto donde el discurso cosmológico, el legado de la *Política*, los lugares de las *laudes musicae* o de los nobles y honestos ocios ceden ante el discurso moralista; donde aparecen y se formulan las *contra-representaciones*, y las reservas a las bondades de la disciplina, y donde, en suma, se hace explícito el juego de las limitaciones sociales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bembo, Pietro, Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edición de Carlo Dionisiotti, Torino: UTET, 1966
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Boscán, Juan: vid Baldassarre Castiglione, *El Cortesano*
- Bruni, Leonardo, *De studiis et litteris liber*, en *Humanist Educational Treatises*, edición y traducción de Craig W. Kallendorf, Cambridge & London: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2002.
- Castiglione, Baldassarre, *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, edición de Mario Pozzi, Cátedra, Letras Universales, 1994.
- D'Accone, Frank, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
- Damiani, Bruno, "Music in La Diana of Jorge de Montemayor", *Hispanic Review*, 52.4 (1984) 435-357.
- Delahaye, Séverine, *La voix d'Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d'Or espagnol (Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora)*, Tesis doctoral inédita, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, Dirección de M. Augustin Redondo, 2000.
- Delminio, Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, edición de Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.
- Egan, Patricia, "Concert scenes in musical paintings of the Renaissance", *Journal of the American Musicological Society*, 14 (1961) 184-195.
- Eskin, Catherine, "The Rei(g)ning of Women's Tongues in English Books of Instruction and Rhetorics", en Barbara J. Whitehead, ed., *Women's Education in Early Modern Europe. A History 1500-1800*, NY and London: Garland, 1999, 101-132.
- Fenlon, Ian, "Music in Italian Renaissance Paintings", en Knighton, Tess, & Fallows, David, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London: Dent, 1992, pp. 189-209.
- Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, transcripción de José Amador de los Ríos y Padilla, prólogo y edición de Juan Pérez de Tudela y Bueso, I, Madrid: Real Academia de la Historia, 1983.
- Guarino, Battista, *De ordine docendi et studendi*, en *Humanist Educational Treatises*, edición y traducción de Craig W. Kallendorf, Cambridge & London: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2002.

- Guarino, Raimondo, "Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne", *Imago Musicae*, 16-17 (1999-2000), 11-23.
- Haar, James, "Giocchi musicali del Cinquecento", en Paolo Fabbri, ed., *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna: Il Mulino, 1988, 141-155.
- Humanist Educational Treatises*, edición y traducción de Craig W. Kallendorf, Cambridge & London: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2002.
- León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Lorenzetti, Stefano, "La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia umanistica seicentesca tra Francia e Italia", *Studi musicali*, 25 (1996) 17-40.
- Lorenzetti, Stefano, "Quel celeste cantar che mi disface. Immagini della donna ed educazione alla musica nell' ideale pedagogico del Rinascimento italiano", *Studi musicali*, 23 (1994) 241-261.
- Lorenzetti, Stefano, *Musica e identità nobiliare nell' Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.
- MacLean, Ian, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- Milán, Luis, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro (1535)*, Genève: Minkoff, 1975.
- Mudarra, Alonso, *Tres libros de música en cifra para vihuela (1546)*, edición de Emilio Pujol, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Panofsky, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, London: Phaidon, 1969.
- Piccolomini, Enea Silvio, *De liberorum educatione*, en *Humanist Educational Treatises*, edición y traducción de Craig W. Kallendorf, Cambridge & London: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2002.
- Robledo Estaire, Luis, "El lugar de la música en la educación del príncipe humanista", en Virginie Dumanoir, ed., *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 1-19.
- Robledo Estaire, Luis, "La música en el pensamiento humanista español", *Revista de Musicología*, 21.2 (1998) 1-45.
- Seebass, Tilman, "Giorgiones und Tizians *fantasie* mit Musik. Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance", *Imago Musicae*, 16-17 (1999-2000), 25-60.
- Valcárcel, Carmen, "La realización musical de la poesía renacentista", *Edad de Oro*, 7 (1988) 143-160.

- Vega Ramos, María José, "La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento", en Pedro Cátedra, ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad, 1998, pp. 217-240.
- Vega Ramos, María José, "Música y furor poético en el Renacimiento. La fantasía de los orígenes", *Res Publica Litterarum*, WP.2 (2005) 9, 1-23.
- Vega Ramos, María José, "Poética de la lírica en el Renacimiento", en María José Vega y Cesc Esteve, eds., *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Publicaciones del Seminario de Poética Europea del Renacimiento, Mirabel Editorial, 2004, pp. 15-47.
- Vendrix, Philippe, "La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470-ca. 1620)", *Imago Musicae*, 16-17 (1999-2000), 93-116.
- Vergerio, Pier Paolo, *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis liber*, en *Humanist Educational Treatises*, edición y traducción de Craig W. Kallendorf, Cambridge & London: The I Tatti Renaissance Library - Harvard University Press, 2002.
- Villalón, Cristóbal de, *El scholástico*, edición crítica e introducción de José Miguel Martínez Torrejón, Barcelona: Crítica, 1997.
- Vives, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción de Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de E. T. Howe, Madrid: Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- Yates, Frances, *El arte de la memoria* (1966), Madrid, Taurus, 1974.