

# «El armónico son que el aire lleva»: el *ars canendi* de Vicente Espinel

## «El armónico son que el aire lleva»: The *ars canendi* of Vicente Espinel

**Francisco Javier Escobar Borrego**

<https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

Universidad de Sevilla

ESPAÑA

fescobar@us.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 749-765]

Recibido: 02-11-2022 / Aceptado: 16-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>

**Resumen.** El presente artículo ofrece un estudio dedicado a la relevancia de la práctica del canto en *Diversas rimas* (1591) del poeta y músico Vicente Espinel. Para ello, se analizan composiciones de esta obra en diálogo intertextual con *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), narración de corte picaresco en la que Espinel proporciona comentarios musicales, con frecuencia en clave didáctica, que ayudan a comprender su pensamiento estético en lo que concierne a la intersección de códigos entre el discurso literario y el musical. Asimismo, se detectan paralelismos en su producción estética respecto al imaginario de destacadas voces de referencia en tales hibridaciones interdisciplinarias, en concreto, Guido d'Arezzo, Gregorio Silvestre y Lope de Vega, con implicaciones en la expresión creativa del autor de Ronda. Esta línea de investigación pone de relieve cómo la armonización entre literatura y música adquiere un lugar preeminente entre las principales señas de identidad artísticas de Espinel.

**Palabras clave.** Vicente Espinel; *Diversas rimas*; *Marcos de Obregón*; Guido d'Arezzo; Gregorio Silvestre; Lope de Vega; hibridaciones estéticas; *ars canendi*; teoría musical.

**Abstract.** This article offers a study dedicated to the relevance of the practice of singing in *Diversas rimas* (1591) by the poet and musician Vicente Espinel (1550-1624). To do this, compositions of this book are analyzed in intertextual dialogue with *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), a picaresque narrative work in which Espinel provides musical comments, often in a didactic key, that help to understand his aesthetic thinking regarding the intersection of codes between literary and musical discourse. Likewise, parallels are detected in his aesthetic production

with respect to the imaginary of outstanding voices of reference in such interdisciplinary hybridizations, specifically, Guido d'Arezzo, Gregorio Silvestre and Lope de Vega, with implications in the creative expression of the author of Ronda. This line of research highlights how the harmonization between literature and music acquires a preeminent place among Espinel's main artistic identity marks.

**Keywords.** Vicente Espinel; *Diversas rimas*; *Marcos de Obregón*; Guido d'Arezzo; Gregorio Silvestre; Lope de Vega; Aesthetic hybridizations; *ars canendi*; Musical theory.

«Mi oreja hiere y mi sentido eleva  
tu numeroso verso levantado,  
y el armónico son que el aire lleva  
de tu divino espíritu engendrado»  
(Vicente Espinel, «La casa de la Memoria»,  
II, 281-284)

El poeta y músico Vicente Espinel (1550-1624) ejerció como beneficiado de las iglesias de Ronda, según consta en *Diversas rimas* (1591), de manera que debió realizar estudios eclesiásticos, en el período comprendido entre 1573 y 1580, entre Málaga y Sevilla<sup>1</sup>. Se trata, en efecto, de una ciudad esta última mencionada, con suma frecuencia, en *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), con preliminar del escritor dedicado «Al ilustrísimo señor Cardenal Arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas, padre de los pobres y amparo de la virtud [...]», gracias a enclaves significativos: el Guadalquivir, la veleta de la Giralda, la plaza de San Francisco, el Patio de los Naranjos en la Iglesia Mayor, *Omnium Sanctorum* y calle Feria, con el palacio de los Marqueses de la Algaba al fondo, el barrio del Duque, donde tenía su casa palaciega el Duque de Medina Sidonia, y la Alameda de Sevilla o de Hércules, construida en 1574 por el Asistente de la capital hispalense, el Conde de Barajas<sup>2</sup>.

No es de extrañar, por ende, que, encontrándose en Sevilla Marcos, *alter ego* de Espinel en las lábiles fronteras entre la realidad y ficción, decidiese aludir a su doble faceta de poeta y músico<sup>3</sup>. Tanto es así que, para el objeto de estudio que me ocupa, el hermanamiento híbrido entre música y poesía ofrece una definida línea

1. Para la vida y obra de Espinel: Lara Garrido, 1986, 2001; Garrote, 1993; García Fraile, 1997; y Haley, 1994. En lo que atañe a su formación y destino eclesiástico, especialmente entre 1550 y 1578: Garrote, 2008, pp. xi-xx. A nivel tanto de metodología científica como de planteamientos epistemológicos e historiografía musical, he tenido en cuenta las valiosas aportaciones de García Fraile, 1997; Gómez Muntané, 2012; y Torrente, 2016. Este artículo se integra, por último, en el marco académico del Grupo de Investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233), bajo la dirección de M.<sup>a</sup> Belén Molina Huete.

2. Como puede leerse en *Vida del escudero Marcos de Obregón* (I, p. 311; II, pp. 20, 24, 26, 29, 36, 39, 135-136) en una auténtica ruta literaria por la capital hispalense.

3. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, II, p. 28.

conceptual de pensamiento a la hora de comprender la realidad estético-vivencial que rodeó a Espinel, especialmente en lo que se refiere al canto o *ars canendi*, arropado de un cálido acompañamiento de instrumentos cordófonos como la vihuela y la guitarra. Se trata, además, de una formación estética que el escritor malagueño valoraba, en buena medida, al repercutir en la preparación educativa integral de los hombres de letras, aunque acabase limitándose a unos rudimentos mínimos en determinados alumnos, como recuerda en la ficción de *Marcos de Obregón*<sup>4</sup>.

Pero comencemos con un pórtico contextual que permitirá comprender la sensibilidad artística de Espinel a efectos de canto y la relevancia de dicha práctica creativa en su obra literaria forjada de manera paulatina en enclaves tan destacados como Sevilla, Ronda, Málaga, Salamanca o Madrid. Después, pasará a desgarnar las hibridaciones intertextuales presentes en su imaginario al trasluz de tres autorizadas voces: Guido d'Arezzo, Gregorio Silvestre y Lope de Vega. Veámoslo.

#### **1. «ORA TOME LA PLUMA, ORA LA LIRA»: EL CAMINO HACIA LOS COMENTARIOS MUSICALES DE ESPINEL (A PROPÓSITO DE SU FORMACIÓN HUMANÍSTICA Y TRAYECTORIA PROFESIONAL)**

Si se examina con atención los datos biográficos de Espinel transmitidos hasta el momento, se perfila la sugerente semblanza de un clérigo, con estudios de gramática, retórica y música en Ronda, que ejercía como maestro en el canto de órgano hacia 1572, etapa la de los años setenta coincidente con sus vínculos en Sevilla. Se sabe, asimismo, que contaba con unos treinta y cinco años en 1585, haciendo gala ya de una sólida formación en música sacra, habida cuenta de que en 1586 estaba ordenado de evangelio.

En este sentido, cabe poner atención a sus lazos con los mercedarios a raíz de su capellanía en el Convento de nuestra Señora de la Merced en Ronda donde decía la misa cantada, pero, sobre todo, con el obispo de la diócesis Francisco Pacheco y Córdoba, dedicatario de sus versos, como vamos a ver, quien, al hilo de unas oposiciones, sin éxito, a un beneficio entero en la Iglesia de Santa María de Ronda, se refería a él como maestro en el canto de órgano, aunque de escasa voz. Del mismo modo, en un concurso a un medio beneficio para dicho marco eclesiástico, el Cabildo catedralicio se dirigió a Felipe II, en relación a Espinel, subrayando que ejercía en calidad de clérigo presbítero, latinista y con dotes como cantor de canto llano y de órgano<sup>5</sup>.

A esta granada preparación humanística hay que añadir su refinada formación en la Facultad de Artes de la Universidad de Salamanca, con implicaciones literarias en *Diversas rimas* y *Marcos de Obregón*, como no menos relieve debió de tener, si se atiende a la progresiva adquisición de lo que habrían de ser las señas de identidad artísticas de su pensamiento estético, sus puntos de encuentro res-

4. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, II, p. 154.

5. Precisamente a Felipe II, con capellanía de por medio, evoca Espinel en *Vida del escudero Marcos de Obregón* (I, p. 233).

pecto al círculo interdisciplinar sevillano forjado en torno al erudito maestro Juan de Mal Lara. Tal circunstancia da sentido a las relaciones de Espinel con figuras de excepción como el pintor y poeta Francisco Pacheco, Fernando de Herrera, probablemente con el maestro Francisco de Medina y sobre todo con su principal mentor en el *ars* musical en la capital del Guadalquivir, Francisco Guerrero, ponderado en sus versos como se colige de «La casa de la Memoria». Es más, un buen amigo de este último fue Cristóbal Mosquera de Figueroa, poeta y vihuelista que trabajó con Guerrero en las *Canciones y villanescas espirituales* editadas en Venecia dos años antes de la publicación de *Diversas rimas* al tiempo que mantuvo contacto, al igual que Espinel, con el organista salmantino Francisco de Salinas<sup>6</sup>.

Espinel, por tanto, estuvo atento a las innovaciones creativas que se estaban gestando en dicho núcleo académico, así desde los poemas simbólico-alegóricos, como los mitográficos *Hércules animoso* y *La Psyche* de Mal Lara, conservados manuscritos en su núcleo amical más cercano y con nexos de unión respecto a categorías conceptuales como las casas alegóricas, del mismo modo que sucede en «La casa de la Memoria», hasta culminar con las *Anotaciones* (1580) a Garcilaso por Fernando de Herrera y su círculo humanístico en el que se encontraba integrado Mosquera de Figueroa.

En lo que atañe a poetas ligados a dicho *lieux du savoir* sevillano, no menos interés atesoran los manifiestos vínculos de Espinel con Pedro Laínez, a quien consagró la Canción V. A *Pedro Laínez* («Aquella antigua gente»), bajo el apodo de Tirsi («Agora, ¡oh Tirsi amado!» y «¡oh caro Tirsi!, gloria deste prado», vv. 73, 164)<sup>7</sup>. En tal composición no podían faltar sus habituales comentarios musicales poetizados, que iré desgranando en lo relativo al canto, como en «Apolo tuvo el cargo / de la armónica ciencia numerosa», «venían [peregrinos] al oráculo [de Delfos] cantando / a pedirle respuestas» (vv. 33-34, 39-40) y «[fértil mayo] do el cuervo y papagayo / dejan cantar los blandos ruseñores» (vv. 87-88). Son versos estos en los que se distingue el ruseñor como ave de naturaleza musical, representativa para Espinel en otros poemas suyos, según se demuestra en la Égloga III, y acaso con resonancias de sabor tradicional al hilo de «Papagayos, ruyseñores, / que cantáys al alvorada» en la voz de Melibea (*La Celestina*, acto XIX, p. 568).

Laínez, en efecto, amigo de poetas músicos como Jorge de Montemayor y de distinguidos autores vinculados a la renovación del romancero como Lope de Vega y Pedro de Padilla, estuvo ligado a círculos culturales de Sevilla, como el mencionado de Mal Lara, Herrera y Mosquera de Figueroa, y Madrid, teniendo como telón de fondo al malogrado príncipe Carlos, primogénito de Felipe II. En su entorno cultural, entre 1564 y 1568, Laínez se encontraba en contacto con Francisco de Figueroa, el sevillano y secretario de Felipe II, Mateo Vázquez de Leca, y Cervantes, quien en

6. Las relaciones estéticas de Espinel con señeros músicos no se limitaron a Guerrero, Mosquera de Figueroa o Salinas. Baste recordar figuras tan destacadas como el polifonista Alonso Lobo, el organista Francisco Correa de Araujo, con su importante aporte al tiento gracias a las licencias, falsas y gallardías comprendidas en dicha modalidad genérica, Juan Navarro, Francisco Peraza, Bernardo Clavijo o su hija Bernardina (García Fraile, 1997; García Pérez y Otaola González, 2014; Escobar, en prensa a y en prensa c).

7. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 214-220.

el «Canto de Calíope» de *La Galatea* elogió a Espinel («[...] no digo más, sino que al cielo aspira, / ora tome la pluma, ora la lira»)⁸. En esta obra, por cierto, Cervantes decidió recrear la pareja literaria Tirsi y Damón en alusión a Laínez y Figueroa. De otro lado, Laínez redactó versos elogiosos destinados a tres obras, publicadas en la década de los ochenta, de Pedro de Padilla, allegado a Cervantes, así *Tesoro de varias poesías* (1580), *Segunda parte de las poesías en églogas pastoriles con algunos sonetos al cabo* (1582) y *Jardín espiritual* (1585), más otros versos no menos encomiásticos brindados a las póstumas *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), de Antonio de Cabezón, autor del *Tiento de quinto tono* elogiado en «La casa de la Memoria» (II, 355) y a quien recordó Laínez en un soneto a modo de epicedio⁹.

En este ámbito cultural, se enmarca, en consecuencia, la estancia de Espinel en Madrid donde coincidiría con Laínez, regresando de nuevo a pagos andaluces a finales de 1585 con el objeto de realizar su carrera sacerdotal, ordenado de evangelio en 1586. Todavía en 1587, la Capilla catedralicia de Málaga remuneró a Espinel, beneficiado de las Iglesias de Ronda, con seis ducados por unas «letras» ignotas, a buen seguro para ser cantadas el día del Santísimo Sacramento¹⁰. Cuatro años después, en concreto el 4 de agosto, el obispo García de Haro, sucesor de Francisco Pacheco y Córdoba, a raíz de una oposición de Espinel a un beneficio de los enteros en la aludida Iglesia de Santa María de Ronda, ponderó la preparación del poeta músico, aunque no obtuviese el logro deseado, al resultar diestro en canto llano y de órgano, con sólido conocimiento, por añadidura, en el difícil y complejo arte del contrapunto¹¹.

Y es que, entre las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVI, Espinel estaba inmerso profesionalmente en los entornos humanísticos sevillanos, con escala también en Málaga y, sobre todo, Ronda, exceptuando el referido viaje a Madrid, ciudad a la que volvería con el tiempo. En este sentido, acabaría viviendo, en fin, de las cifras musicales y de la poesía, con labores circunscritas a la música sacra en la Iglesia de San Andrés de la ciudad matritense en calidad de maestro de Capilla, en tanto que ejerció como censor inquisitorial de libros desde aproximadamente 1609. Entre estos volúmenes destaca, por su rica aportación polifónica, como deja ver una edición de 1613, los de Juan de Esquivel de Barahona o Juan Gil de Esquivel Barahona, autor de *Motetes, Officium defunctorum, Missa de Beata Virgine y Missarum Iannis Esquivelis*, además de un libro consagrado a salmos, himnos y Magnificat (*Psalmorum, hymnorum, magnificarum... Iannis Esquivelis*)¹².

8. Cervantes, *La Galatea*, p. 378.

9. Sobre la relación entre ambas figuras y el contexto humanístico afin: *Obras de Pedro Laínez*, I, pp. 29, 57, 64-69, 128-130, 150, 174-175.

10. Garrote, 2008, p. 224.

11. Como es sabido, los músicos de iglesia adquirirían una sólida y granada formación en canto llano, canto de órgano, es decir, el de la polifonía escrita, y contrapunto improvisado mediante el añadido de voces a un canto llano concreto; para otros aspectos de interés referidos tanto al aprendizaje como al currículo del músico en la época: Mazuela-Anguila, 2013, 2014; y Fiorentino, 2014.

12. Rodilla, 2011, editor de *Officium defunctorum* (2019), *Motetes y Missa de Beata Virgine* (2021).

De otra parte, esta dilatada etapa de Espinel, de manifiesto marchamo andaluz, explica que el escritor-músico llegase a trabajar como poeta oficial del acto público hispalense consagrado en 1580 al sevillano fray Rodrigo de Arce, mercedario de Castilla y Andalucía entre 1576 y 1579, mientras que disfrutaba de una jugosa cuantía económica en el Colegio de Santa María de Jesús. Espinel fue testigo, asimismo, de hechos culturales relevantes para la ciudad como el programa iconográfico del licenciado y canónigo de la Catedral Francisco Pacheco en el seno de la Capilla Real con motivo del óbito de la reina Ana de Austria, esposa de Felipe II, en 1580. Igualmente, su hermandad con preclaros ingenios sevillanos de la altura intelectual de Mateo Alemán justifica la génesis del epigrama «*Ad Guzmanum Alfarache, Vicentii Spinelli Epigramma*» («*Quis te tanta loqui docuit, Guzmanule?*»), redactado en Madrid hacia 1598, esto es, siete años tras la publicación de *Diversas rimas*, para la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, Licenciado Várez de Castro, 1599). Es más, la experiencia estético-vivencial de Espinel en dicho entorno cultural puede dar carta de naturaleza y significado, a efectos de huellas y reminiscencias literarias, a la marcada pátina herreriana de su Canción IX y a la tonalidad sevillana de la Égloga III, composiciones ambas comprendidas en *Diversas rimas*, sin olvidar tampoco su «Sátira a doña Gasca en Sevilla» y la «Sátira a las damas de Sevilla», de cuño erótico-moral<sup>13</sup>. Este último poema, en particular, evidencia palmarias analogías respecto a la «Sátira contra la mala poesía» (1569) del canónigo Francisco Pacheco, o lo que es lo mismo, unos versos en los que se menciona los poemas mitográficos de Mal Lara al quedarse sin abrigo, es decir, sin mecenazgo editorial.

Música y literatura, en suma, se dan la mano en la amplia e híbrida producción estética de Espinel revistiendo notoriedad el arte del canto en *Diversas rimas*, a menudo en diálogo intertextual con *Marcos de Obregón*, como deja ver el exquisito ramillete o gavilla de composiciones poéticas que paso a estudiar a continuación.

## 2. «LLEVA EL COMPÁS A LO QUE EL ALMA CANTA»: DE LA VIVENCIA ESTÉTICA A LA HIBRIDACIÓN CREATIVA (CON D'AREZZO, SILVESTRE Y LOPE EN MODO DIDÁCTICO-MUSICAL)

[...] lleva el compás a lo que el alma canta  
un piadoso licor que, blandamente,  
forman los ojos de alegría y llanto.  
(Vicente Espinel, Canción IV, *A su patria*, 49-51)

Al calor de los no siempre consonantes y armoniosos amores de la pareja cantora Célida y Liseo, una de las directrices definitorias de *Diversas rimas* viene dada por la sensibilidad creativa de Vicente Espinel a la hora de integrar sugerentes comentarios de aliento musical al hilo de sus versos, cobrando especial significado el

13. Lara Garrido, 1979; y Garrote, 1989.

*ars canendi* o práctica del canto en la que estaba bien avezado el autor malagueño. Tanto es así que el motivo poético-musical asociado al color de voz de Espinel, en una suerte de autorreferencialidad y autorrepresentación en el discurso literario, cuenta, como voy a analizar seguidamente, con una notable presencia en *Diversas rimas*, según se trasluce en composiciones como la Canción IV. *A su patria*, redactada en términos de *laus urbis natalis* en honor y loor a Ronda<sup>14</sup>.

Su inicio, de cuño aliterativo gracias a la orquestación de vibrantes y sibilantes en las simetrías estructurales quiasmáticas formadas por sustantivos y adjetivos («Desiertos riscos, solitarias breñas, / peñascos duros, ásperos collados»), cuenta con una resonancia y efecto diseminativo-recolectivo al final del poema mediante una estructura en anillo («[...] tajadas peñas, / [...] peñascos, montes, breñas», vv. 218-219). Al tiempo, entra en diálogo intertextual, por sus apuntes a la tópica de las ruinas («ruinas sacras, do la antigua Munda, / sobre peñas tajadas», vv. 13-14), con pasajes significativos de *Marcos de Obregón* y ecos de *La Farsalia* como telón de fondo<sup>15</sup>. De esta manera, al igual que sucede con buena parte de subtemas identificables en *Diversas rimas*, estos reaparecen en el tratamiento narrativo de *Marcos de Obregón* gracias al relato autobiográfico o memoria novelada<sup>16</sup>; esto es, tras la estela y recepción de *El Asno de oro* conforme al género de la picaresca representado, entre otras señeras obras, por *El Lazarillo de Tormes*<sup>17</sup> o *Guzmán de Alfarache* bajo la rúbrica autorial de Mateo Alemán, con sermones de por medio desde la atalaya de la vida humana, también aducidos a su forma y estilo por Marcos, émulo de Guzmanillo<sup>18</sup>.

En el caso concreto de la Canción IV, Espinel opta por la descripción de su voz enfatizando el «bronco arcaduz de mi garganta» (v. 46) que le permite emitir «una entonada media voz [...]» (v. 47). No resulta, a su entender, «[...] clara voz, mas apacible un tanto» (v. 48) pero no dificulta, al menos, llevar «[...] el compás a lo que el alma canta» (v. 49), con la consiguiente exteriorización expresiva de cambios emocionales y sentimentales desde la alegría al llanto (v. 51); es decir, como si se tratase de un efecto contrastante sustentado en el empleo de sostenidos en vocablos que sugieren 'dureza-aspereza' y bemoles en vocales que denotan 'blandura-dulzura', o bien atendiendo a la sutil contraposición entre hexacordo duro-hexacordo blando, este último con un bemol.

El compás se erige, por ende, como un recurso rítmico esencial en el pensamiento musical de Espinel, al igual que se evidencia en señeros poetas músicos de la talla del organista Gregorio Silvestre. Traigo a colación conocidos versos suyos, muy del estilo conceptual de Espinel, entre el desengaño amoroso y la mudable y veleidosa fortuna como «Así que fortuna triste / no me saca de compás / ser conmigo la que fuiste / ni lo que a los otros das / ni lo que a mí no me diste», «Y pues

14. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 88-99.

15. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, I, p. 280.

16. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, I, p. 83; II, pp. 61, 233.

17. Por ejemplo, Marcos le refiere por mudanzas de fortuna su vida a petición del ermitaño como Lázaro a vuesa merced.

18. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, I, pp. 141, 179-180; II, pp. 246-247.



ya tengo entendido / cuán fuera va de compás / el que sigue tu partido, / no quiero fortuna más / andarme tras ti perdido» o «Y tú Fortuna, cual fueres, / alza o baja a quien quisieres / sin medida y sin compás, / que a mí no me engañarás / porque conozco quién eres» («Contra la Fortuna», vv. 251-255, 321-325, 366-370), además de «Si a mi amor fiel / echáis el compás, / no he menester más / valedor que a él» (glosa «En lugar de socorrerme», vv. 37-40). También en lo que atañe al empleo por parte de Silvestre de la mitología con tonalidad sentimental, por lo general, de amores truncados y en correspondencia paralelística respecto a la pareja musical Liseo y Célida de *Diversas rimas*: «Iba Apolo un poco atrás, / con ansia de amor rabiosa, / con deseo sin compás, / como a quien muestran la cosa / para negársela más» («Fábula de Apolo y Dafne, de Silvestre», vv. 541-545), «Es la gloria que poseo / de veros tan sin compás, / que la gozo y no la creo, / y no sabré decir más, / señora, sino que os veo» («Fábula de Píramo y Tisbe», vv. 451-455), «Oh, Amor, tan sin compás; / a quien te place desplaces; / di, ¿por qué no mirarás / cuán contra tu nombre vas / en las obras que nos haces?» («La Residencia de Amor», vv. 688-692), «Ya Venus no pudo más, / y dijo: "De esta figura / sobrehumano es el compás, / que a la misma hermosura / deja mil leguas atrás"». («La visita de Amor», vv. 1021-1025) o «Duelos os dé Dios, Cupido, / que fuera vais de compás / ya no os pueden llamar más / Cupido sino Escupido» (Sátira I, vv. 1-4)<sup>19</sup>.

Por su parte, tal recurso temático lo deja ver Espinel, en calidad de hilo conductor, en otros versos de *Diversas rimas* como «Quien va fuera de compás / no hace cosa acertada / y viene a perder lo más / por lo que es menos que nada» (vv. 81-84) de sus «Coplas castellanas. Redondillas III», con recriminación a Célida, dotada, por sus connaturales cualidades a nivel vocal, para el *ars canendi* («¡Ay, Célida!, y quién pudiera / decirte en tu propia cara / que eres con unos avara / y con otros muy ligera», vv. 85-88)<sup>20</sup>, y con puntos de encuentro para con los versos mencionados de Silvestre: «Así que fortuna triste / no me saca de compás / ser conmigo la que fuiste / ni lo que a los otros das / ni lo que a mí no me diste» («Contra la Fortuna», vv. 251-255). Tan veleidoso rechazo por parte de la amada no le impide, eso sí, manifestarle, como vendrá a hacer también Espinel gracias al *alter ego* de Liseo, su abnegado servicio amoroso a través de la función mediadora del canto, según consta en los versos 54-56 («y con el canto mío / te doy mi fe y prometo / de hasta el cielo levantar tu nombre;») de la Canción X<sup>21</sup>. Del mismo modo, en la «Glosa IX. *Ya no más por no ver más*», redactada a partir del mote de Gabriel el Músico en el *Cancionero general* (1511), se halla el mismo recurso sobre el compás asociado al ávido deseo amoroso con notas erotodidácticas de por medio («porque el deseo concierta / donde amor es sin compás, / y en vos la esperanza es muerta / y la respuesta más cierta / *ya no más por no ver más*», vv. 26-30), como cobra igualmente presencia en el broche conclusivo de la composición. De esta suerte, la ausencia de dicho equilibrio y proporción del compás, dividido en *arsis* ('dar' o 'parte fuerte') y *tesis* ('alzar' o 'parte débil'), marca, en virtud de un elemento esencial en el discurso

19. Para la edición y contexto compositivo de estos ejemplos, incluyendo su transmisión textual: Guillén, 2020, pp. 311-314, 323, 331, 368, 399, 456, 491.

20. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 287-290.

21. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 307-309.



musical, la separación y ruptura de los amantes a modo de despedida («Y ésta [tan gran rebeldía] (sois testigo vos) / ha sido tan sin compás, / que ha dividido a los dos», vv. 88-89)<sup>22</sup>.

Auxiliado, en fin, de su voz canora, descrita en la Canción IV como «[...] sonora voz del canto mío» (v. 109), da inicio Espinel-Liseo a un fraseo armónico-melódico, que llega a relacionar con la esfera de Apolo, dios de la poesía y la música, con el objeto de entonar la fama de su «patria cara» en rudos versos (vv. 61-63). La promesa, de aliento épico-heroico, de ofrecer un «[...] nuevo furor de ardiente canto» (v. 68) le hace celebrar, a su vez, mediante una sutil hibridación moduladora hacia la modalidad eglógica sacra, la figura del aludido eclesiástico Francisco Pacheco y Córdoba. A este doctor en cánones, deán del Cabildo catedralicio de Córdoba, su ciudad natal, y obispo de Málaga, desde su toma de posesión el 14 de febrero de 1575, y de Córdoba el 12 de abril de 1587 hasta su fallecimiento el 2 de octubre de 1590, es decir, un año antes de la publicación de *Diversas rimas*, consagró Espinel su Epístola I. *Al obispo de Málaga, don Francisco Pacheco*. Se trata de una composición en la que se detectan, de entrada, efectos fónicos como en «[...] da un estruendo / al pronunciar, que el eco en valle y cumbre» (vv. 19-20)<sup>23</sup>, en paralelo a otra reverberación ecoica similar perceptible en la Epístola II. *Al doctor Luis de Castilla* («parece que en humana voz pronuncia / alguna voz, a que responde el eco», vv. 59-60). De hecho, el eco se erige como un efecto musical, esto es, el equiparable al *piano* hoy, reconocible en destacados repertorios de tonos humanos, así en el *Cancionero de la Sablonara*, y villancicos.

Pues bien, de un modo similar a la Canción IV, Espinel vuelve a describir, con detalle, las características de su ronca voz y «bronca pronunciación, la lengua tarda», en las fronteras entre realidad y ficción. En este sentido, si bien tales sucintos comentarios dialogan con la estética horaciana en Sátira, I, 4, 18 («*raro et perpauca loquentis*») y I, 6, 56-57 («*singultim pauca locutus / (infans namque pudor prohibebat plura profari)*»), apuntan, al tiempo, hacia un color, metal o timbre oscuro de la voz y seguramente cierta escasez de cuidado y merma de su salud si se atiende a los versos 25-29 («que como yo, señor, por mis pecados / tengo una ronca voz que me acobarda, / los pulmones y pecho tan cerrados, / bronca pronunciación, la lengua tarda, / colérico el hablar o vizcaíno»). Hay que entender, por tanto, que tan evidentes dificultades vocales le impedían a Espinel lograr una dicción adecuada, de ahí la comparación con el deficiente empleo de la lengua castellana por los vizcaínos, con severas repercusiones añadidas en el terreno de la música y que tendrán todavía su eco estético en *Marcos de Obregón* al hilo de la caracterización del personaje de la señora vizcaína<sup>24</sup>. Baste pensar, a este respecto, en la dificultad contrapuntística del canto de órgano, crucial en la formación humanística de antaño de Espinel. La expresión de tales limitaciones, en cualquier caso, sugiere una justificación en verso por parte de Espinel ante Pacheco y Córdoba a raíz de que, como he señalado, el obispo llegase a enaltecer las cualidades del poeta-músico

22. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 327-330.

23. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 100-112.

24. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, I, p. 291.

en calidad de maestro en el canto de órgano, aunque con visible merma a nivel vocal, cuando pretendía el beneficio entero en la Iglesia de Santa María de Ronda. En este sentido, seguramente la voz del malagueño no atesorase las virtudes necesarias para erigirse como un excelente y virtuoso intérprete en iglesias de calado, ya que resultaba imprescindible alcanzar *in situ* una notable potencia vocal, aunque sin llegar, eso sí, al grado de grito o alarido<sup>25</sup>.

Rémoras vocales al margen, esta práctica de Espinel vinculada al *ars canendi* resultaba acorde y concorde respecto a su conocimiento del contrapunto, con implicaciones estéticas en su praxis híbrida y creativa incluyendo el sabor popular de romances destinados a ser acompañados al son de instrumentos cordófonos como la guitarra, al igual que sucede en *Marcos de Obregón* con fondo poético-musical de romances viejos<sup>26</sup>. Por lo demás, los comentarios de Espinel centrados en la voz, lo que denota una manifiesta sensibilidad y atención hacia su aparato fonador vocal y el autoconocimiento de un instrumento tan importante para él desde los inicios de su andadura poético-musical, se amplían en la Epístola teniendo a Pacheco y Córdoba como confidente y excelente conocedor de tecnicismos o *verba propria* musicales. Ello viene a explicar, entre otras razones, su participación, como autoridad, en los preliminares de la edición príncipe de *Obras* del también músico, Gregorio Silvestre, datada en 1582, que leyó Espinel, según he puesto de relieve a propósito del compás.

Por las razones aducidas y siguiendo esta línea de pensamiento literario-musical propuesta, a buen seguro el apunte de Espinel a la afinación en el canto, armonizando la nota «perfeta» con la «falsa» («Por vos entiendo que el disgusto es salsa / que afina la virtud, como en el canto / se afina la perfeta con la falsa;», vv. 196-198), se refiere no solo a la actitud auténtica en la vida virtuosa en oposición a la engañosa o de apariencia, en términos ético-morales, sino a claras sutilezas musicales como guiño cómplice a su docto dedicatario versado en tal disciplina. Así, el verso «se afina la perfeta con la falsa» se justifica, en la época, al hecho de que intervalos disonantes como Si-Fa, esto es, una quinta disminuida a modo de disonancia, acababan mutándose y trocándose en consonancia gracias al empleo de una falsa, es decir, conforme a la adición de un sostenido a la nota Fa<sup>27</sup>. Por tanto, más allá de la mera corteza de sus versos, Espinel pudo tener en cuenta la discriminación teórico-práctica, en el plano de la *musica ficta*, entre los puntos correctos de la *musica vera et recta* y los fingidos o falsos<sup>28</sup>; o dicho con otras palabras, la posibilidad de establecer alteraciones, con marcado arraigo en la Sevilla renacentista gracias

25. Por lo general, los cantores de iglesia debían cantar «recio», si bien el afamado sacerdote, teórico y cantor italiano Domenico Pietro Cerone censuraba el grito fuerte o estridente, como deja ver en el «Preámbulo a los maestros que dan lición de canto», en *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nueci, 1613, pp. 482-483; Biblioteca Nacional de España (en lo sucesivo, BNE), R/9274, con estudio y edición moderna al cuidado de Ezquerro Esteban, 2007.

26. Espinel, *Marcos de Obregón*, I, p. 227.

27. Para una ampliación de estas cuestiones técnicas: Otaola González, 2000.

28. Berger, 1987.

a egregias figuras como Fernández de Castilleja, maestro de humanistas distinguidos como Juan de Mal Lara y Francisco Guerrero, y, claro está, el propio Guerrero, director del coro colegial hispalense en 1551 y maestro de la Catedral de Sevilla en 1574, elogiado en «La casa de la Memoria» por su discípulo<sup>29</sup>.

Y es que tales nociones técnicas fueron propuestas y difundidas por el religioso benedictino toscano, teórico musical, maestro de arte vocal en la escuela catedralicia de Arezzo y prior del Monasterio de Pomposa Guido d'Arezzo (c. 991-h. 1050), referente crucial en la Edad Media, al igual que el monje francés Hucbald de Saint-Amand o *Hucbaldus Elnonensis* (840-h. 930), responsable de trazar, en la notación musical, dos líneas de diferente color separadas por un intervalo de quinta<sup>30</sup>. Por su parte, Guido d'Arezzo se decantó, en el plano interválico, por la segunda mayor y la cuarta justa, frente a la segunda menor y quinta justa, no poniendo reparos, en contraste, al empleo de los intervalos de tercera<sup>31</sup>. En cualquier caso, su escala, vigente desde el siglo XI en himnos como el de San Juan Bautista, «*Ut queant laxis*», atribuido a Pablo el Diácono, es uno de los principales aportes de Guido d'Arezzo, a quien se le reconoce también, en la historia de la música, por ser el autor del *Prologus in Antiphonarium*, *De ignoto cantu*, *Regulae rythmicae*, *Epistola ad Michaellem* y, sobre todo, del tratado pedagógico *Micrologus de disciplina artis musicae* (h. 1025-1026), dedicado a Tedald, obispo de Arezzo, volumen bien conocido en la Sevilla de mediados del XVI. En las páginas de Guido, tan difundidas como *De Musica* o *De Institutione Musica* de Boecio, se ofrecen, como sabía Espinel, comentarios de calado a nivel de polifonía, con atención al uso de dos voces, entrecruzadas y al unísono al final de una frase gracias al *occursus* ('reunión'), elemento conceptual prefigurador de la cadencia<sup>32</sup>. Se ocupó, igualmente, Guido de la escala diatónica, el *organum* paralelo modificado y el libre<sup>33</sup>. Se le atribuye, finalmente, la mano guidoniana, una herramienta didáctica para facilitar la viva repentización en el canto, identificando los semitonos, de suerte que cada parte de la mano deja ver una nota concreta del hexacordo<sup>34</sup>.

Explicado con otros términos, el guiño alusivo técnico de Espinel a Guido d'Arezzo, quien tuvo al obispo de ese enclave a su principal benefactor hasta el punto de consagrarle su tratado de mayor envergadura, le permitió a Espinel realizar un juego de espejos respecto a él mismo, avezado en la formación teórico-práctica musical, y el obispo de Málaga, Pacheco y Córdoba, interesado en dicha disciplina como lo fue Tedald. Por ello, no es de extrañar que Espinel, en lo que atañe a su pensamiento musical, tuviera en la memoria el himno de San Juan Bautista, con Guido d'Arezzo al fondo y la mención de su sistema de notas musicales en el arranque de cada verso mediante la *solmisatio* como sistema destinado a la entonación o anuncio del ulterior solfeo («*Ut queant laxis / resonare fibris / mira*

29. Escobar, en prensa c.

30. Smith, 1994.

31. Borsa, 2002; McCarthy, 2007; y Rusconi, 2007.

32. Copello, 1997.

33. En lo que atañe a otros aspectos de relieve: Mengozzi, 2010.

34. Asensio, 2008; y Suez, 2014.

gestorum / famuli tuorum, / solve polluti / labii reatum, / Sancte Ioannes»; 'Para que puedan / exaltar a pleno pulmón / las maravillas de las gestas / estos siervos tuyos, / perdona la falta / de nuestros labios impuros, / San Juan.')<sup>35</sup>; o lo que es lo mismo, un método didáctico de notorio interés pedagógico todavía en la transición del siglo xv al xvi implementado en el canto monódico y polifónico, de notoria huella en la Sevilla renacentista, como se demuestra en la *Declaración de instrumentos* (1555) de Juan Bermudo, que Espinel tuvo en cuenta para su concepto de *ars canendi*, con implicaciones poéticas en *Diversas rimas*<sup>36</sup>. Y es que, a la vista de este contexto técnico musical, pueden cobrar mayor sentido, si cabe, el tono penitencial de la Epístola de Espinel y la condición de «siervo» que el autor malagueño adopta respecto a su influyente dedicatario, e incluso el guiño a «los pulmones y pecho tan cerrados» (v. 27) como contrapunto al estado óptimo a la hora de cantar himnos como este en el que se explicita, ya en su arranque, la necesidad de abrir y ensanchar los órganos respiratorios («*Ut queant laxis / resonare fibris*»). Así, tras la referencia en clave a la *musica ficta* frente a la *recta*, el poeta músico reitera su actitud de servicio, a modo de coda del poema, en «y puede en mí ser vuestro siervo tanto» y «que puede vuestra celestial prudencia / ir alentando el pecho de un bisoño» (vv. 199, 202-203).

Por lo demás, la estela conceptual analizada desde Guido a Espinel alcanzaría, con el tiempo, a un prestigioso discípulo del autor malagueño: Lope de Vega<sup>37</sup>. En concreto, en *La Dorotea* (I, 4), Lope evocó de manera creativa el contraste entre nota verdadera y falsa, como vivo recuerdo del distingo técnico tan del agrado de su mentor («Buscar las finas y arrojar las falsas, que así hacen los músicos», «y si hace dos sombras [dos sonidos diferentes], la dejan por falsa y pasan a otro tercio»), en armonía con otros tecnicismos musicales y alusiones al puente y prima ('primera cuerda o nota de Mi') de la guitarra, según deja ver el diálogo entre Julio y Fernando a modo de antesala al conocido romance «A mis soledades voy, / de mis soledades vengo»<sup>38</sup>. No faltan, también en I, 4, las referencias a saber templar con delicadeza la guitarra, hecho equiparable al tratamiento afectivo consagrado a la mujer, en un eje temático identificable en comedias de Lope como *Santiago el Verde*, *El triunfo de la humildad* o *El maestro de danzar*. En la segunda jornada de esta última obra, en particular, se armonizan los movimientos, variaciones coreográficas y mudanzas con el tañer de instrumentos cordófonos como la vihuela y guitarra de cinco órdenes, sin olvidar los guiños, con doble sentido y con distintas acepciones del término «falsa», a las notas falsas aplicadas a las cuerdas en otras comedias de Lope. Se evidencia, en concreto, en el acto I de *Santiago el Verde* en

35. Stotz, 2009; Lloret, Mascarell y Pacheca, 2016.

36. Escobar, en prensa a.

37. El dramaturgo madrileño consideraba a Espinel un auténtico maestro y hasta «monstruo» de la música especulativa y práctica (García Fraile, 1997; y Escobar, en prensa b).

38. Lope de Vega, *La Dorotea*, pp. 37-38.

dos ocasiones («Y todo con cuerdas falsas», «¿[...] le ponéis tan falsas cuerdas, / siendo vos hombre tan cuerdo?») o en el acto segundo de *El ruiseñor de Sevilla* («En los instrumentos son / las falsas de grande efeto»)<sup>39</sup>.

Por último, Espinel, familiarizado con este rico acervo musical del que el erudito músico italiano resultó ser una figura crucial y con prolongación conceptual hasta cristalizar en el imaginario creativo de Lope, continuó cultivándolo a tenor de unos himnos a San Isidro. Estos fueron, a buen seguro, gratos al dramaturgo madrileño habida cuenta de que se compusieron como cántico sacro en Madrid hacia 1612 con motivo de un oficio, en consonancia con su *Hymnus*, con íncipit «*O Virgo, mater Virginum*»; esto es, a la estela de la tradición musical sevillana que el autor malagueño conoció, integrado en Diego de San José, *Compendio de las solemnes fiestas, que en toda España se hicieron en la beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615)<sup>40</sup>. Tampoco cabe olvidar otras significativas composiciones de aliento espiritual del autor malagueño con alusiones a la música como «Del maestro Espinel. Décima» («¿Quién canta y llora [...]?»), fechada en Madrid hacia 1618, para fray Hernando de Camargo, *Muerte de Dios por vida del hombre deducida de las postrimerías de Cristo Señor nuestro. Primera parte... Poema en décimas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1619).

Pero es hora de concluir. A la vista de los datos expuestos, se hace evidente la presencia y notoriedad de los comentarios musicales de Espinel, con énfasis en la práctica del *ars canendi*, integrados en su obra literaria como híbridas señas de identidad. Esta línea de investigación me ha permitido incidir en la naturaleza melo-gráfica de *Diversas rimas* como parte consustancial de la caracterización genérica de la poesía espineliana, concebida acaso, al menos en ocasiones, como partituras poético-sonoras de marcado potencial repentizador entre la rúbrica culta de autor y la oralidad de sabor popular, con ecos en *Marcos de Obregón*. Asimismo, he podido llevar a cabo una propuesta de nuevas interpretaciones críticas de versos de *Diversas rimas* y pasajes narrativos protagonizados, en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, por el *alter ego* del escritor malagueño.

Para ello, he atendido a la identificación de fuentes de varia naturaleza que arrojan luz sobre el rico imaginario sonoro y las lecturas de Espinel al calor del *ars canendi*, todavía con resonancias en un reputado discípulo suyo como Lope de Vega, según he subrayado a propósito de las notas falsas, con diferentes matices sémicos, en *Santiago el Verde*, *El ruiseñor de Sevilla* o *La Dorotea*; así desde el himno «*Ut queant laxis*» consagrado a San Juan Bautista, con Guido d'Arezzo al

39. Por tanto, una idea muy del gusto, siguiendo la senda de teóricos como Guido, de Espinel, a quien por cierto el dramaturgo le atribuyó la adición de la quinta cuerda a la guitarra con huellas todavía en tratados del siglo xvii sobre los aires españoles como *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (1630) de Nicola Doizi de Velasco o *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz en los que se abordan cuestiones de interés para Espinel y Lope como las aludidas cuerdas falsas (Escobar, en prensa a). Respecto a las fuentes citadas: *El maestro de danzar en Obras completas. Lope de Vega. Comedias, I*, p. 587; *Santiago el Verde*, en *Trecena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, BNE, R-14106, fol. 57r; y *El ruiseñor de Sevilla*, en *Comedias. Parte XVII. Tomo II*, p. 278.

40. Garrote, 2008, pp. 428-429; y Moya, 2021.

fondo, pasando por el pedagógico tratado sevillano de instrumentos de Bermudo, excelente conocedor de los fundamentos teórico-prácticos del propio Guido y de esta modalidad hímica concreta, hasta llegar a la lectura atenta de reconocidos autores ponderados por Bermudo como el organista Gregorio Silvestre, a propósito de llevar el compás en contextos de poesía amorosa en una suerte de eje conductor. Son modelos y paradigmas todos ellos, en definitiva, en los que las notas melográficas, con acompañamiento cordófono e implicaciones didáctico-musicales, resultan de notorio interés para comprender la relevancia y calado del *ars canendi* en el pensamiento estético de Vicente Espinel, siempre alentado y movido por «el armónico son que el aire lleva».

#### BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza, 2008.
- Berger, Caroline, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Borsa, Paolo, «La tenzone tra Guido Guinizzelli e frate Guittone d'Arezzo», *Studi e problemi di critica testuale*, 65, 2002, pp. 47-88.
- Cerone, Domenico Pietro, *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nueci, 1613. Biblioteca Nacional de España, R/9274.
- Cerone, Domenico Pietro, *Pedro Cerone: El melopeo y maestro*, ed. Antonio Ezquerro Esteban, colab. Josep Pavia i Simó, Luis A. González Marín, Marc Heilbron Ferrer, M.ª del Carmen García Mallo, Marian Rosa Montagut y Rolf Bäcker, Madrid, CSIC, 2007.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2014.
- Copello, Silvia, «Il *Micrologus* di Guido d'Arezzo», *Maia*, 49.3, 1997, pp. 447-458.
- Escobar, Francisco J., «Melografía y acompañamiento cordófono en el imaginario literario de Espinel (con notas intertextuales al *aire* de Bermudo, Lope y Cervantes, más una coda gongorina)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, en prensa a.
- Escobar, Francisco J., «Versos y notas teóricas del práctico Lope al calor de su amistad con Espinel (con sonos de Palomares y Blas de Castro)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, en prensa b.
- Escobar, Francisco J., «La estela humanística de F. Guerrero y J. Navarro en "La casa de la Memoria" de Espinel (con nuevos datos sobre la voz literario-musical de Mosquera de Figueroa)», *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, en prensa c.

- Espinel, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1980, 2 vols.
- Esquivel de Barahona, Juan, *Opera Omnia. Motetes y Missa de Beata Virgine. Edición de 1613*, ed. Francisco Rodilla, Madrid, Alpuerto, 2021.
- Esquivel de Barahona, Juan, *Opera Omnia. Officium defunctorum. Edición de 1613*, ed. Francisco Rodilla, Madrid, Alpuerto, 2019.
- Fiorentino, Giuseppe, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*, ed. Amaya García Pérez y Paloma Otaola González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160.
- García Fraile, Dámaso, «Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995)*, ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tor-desillas», 1997, pp. 333-346.
- García Pérez, Amaya, y Otaola González, Paloma (eds.), *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.
- Garrote, Gaspar, «La "Sátira a las damas de Sevilla", de Espinel: del poema erótico al poema en clave», en *VV. AA., Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 77-88.
- Garrote, Gaspar, «Espinel y la música. Revisión de un problema y nuevos datos», en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, ed. José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993, vol. I, pp. 331-348.
- Garrote, Gaspar, «Introducción», en Vicente Espinel, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, pp. ix-ciii.
- Gómez Muntané, Carmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2, *De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Guillén, Verónica, *Poesía y mito en Gregorio Silvestre. Recepción, transmisión textual, estudio y edición de las composiciones mitológicas*, tesis doctoral dirigida por M.<sup>a</sup> Belén Molina Huete, Málaga, Universidad de Málaga, 2020.
- Haley, George, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994.



- Laínez, Pedro, *Obras de Pedro Laínez*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951, 2 vols.
- Lara Garrido, José, «La "Sátira a las damas de Sevilla" de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, 1979, pp. 767-808.
- Lara Garrido, José, «Entre Espinel y Lope de Vega (textos del romancero nuevo en un manuscrito que perteneció a Böhl de Faber)», *Analecta Malacitana*, 9, 1986, pp. 89-109.
- Lara Garrido, José, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de textos nuevos», *Canente*, 2, 2001, pp. 83-161.
- Lloret, Daniel, Mascarell, Rosa, y Pacheca, Edgar, «La solmisación del siglo xv, práctica de un método pedagógico: ventajas y limitaciones en el canto monódico y polifónico», en *III Encuentro Iberoamericano de jóvenes musicólogos*, ed. Marco Brescia y Rosana Marreco, s. l., Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016, pp. 534-545.
- Mazuela-Anguita, Ascensión, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista. Difusión y usos a través del «Arte de canto llano» (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013.
- Mazuela-Anguita, Ascensión, «La educación musical en la España del siglo xvi a través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez», en *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*, ed. Amaya García Pérez y Paloma Otaola González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 161-171.
- McCarthy, Thomas, «Aribo's *De Musica* and Guido of Arezzo», *Mediaevistik*, 20, 2007, pp. 141-162.
- Mengozzi, Stefano, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Moya, María, «Análisis de la beatificación de Teresa de Jesús a través del *Compendio* de Diego de San José. ¿Relación de fiestas o propaganda religiosa?», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, pp. 241-251. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.14>.
- Otaola, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del «Libro primero» (1549) a la «Declaración de instrumentos musicales»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- Rodilla, Francisco, «Esquivel [de] Barahona, Juan», en *Diccionario biográfico español*, xvii. Echeverz y Subiza-Esteban Castillo, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, pp. 810-814.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

- Rusconi, Angelo, «Guido d'Arezzo», *Goldberg*, 46, 2007, pp. 20-29.
- Smith, Julia M. H., «The Hagiography of Hucbald of Saint-Amand», *Studi medievali*, 35.2, 1994, pp. 517-542.
- Stotz, Peter, «Ein Grammatiktraktat nach dem Text des Hymnus "Ut queant laxis". Teil I, Einführung, Edition», *Bulletin du Cange*, 67, 2009, pp. 175-227.
- Suez, Samir, *La solmisación: una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*, Málaga, Ediciones Si bemol, 2014.
- Torrente, Álvaro (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. *La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Vega Carpio, Lope de, *Santiago el Verde*, en *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, mercader de libros, 1620, fols. 52r-77v. Biblioteca Nacional de España, R-14106.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras completas. Comedias, I*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1993.
- Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Barcelona / Madrid, Galaxia Gutenberg / RAE, 2012.
- Vega Carpio, Lope de, *Comedias. Parte XVII. Tomo II*, ed. Esther Borrego, Eugenio Maggi, Fernando Plata, Elvezio Canonica, Jorge Toledano e Ilaria Resta, coord. gral. Gonzalo Pontón, coord. vol. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018.