

Catedral, universidad y corte: espacios de producción musical en la obra de Juan del Encina *

Cathedral, University and Court: Spaces of Musical Production in the Work of Juan del Encina

Blanca BALLESTER MORELL


Doctora en Filología Hispánica. Profesora de la Universidad Pontificia de Comillas (CESAG). Departamento de Lenguas, Universidad Pontificia de Comillas (CESAG), Calle/ Costa de Saragossa, 16, 07013 Palma, Islas Baleares (España)

C. e.: bballester@cesag.org

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8831-6875>

Recibido: 04/01/2021. Aceptado: 13/03/2021.

Cómo citar: Ballester Morell, Blanca, «Catedral, universidad y corte: espacios de producción musical en la obra de Juan del Encina», *Edad Media. Revista de Historia*, 2021, nº 22, pp. 263-284.

 Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#)

DOI: <https://doi.org/10.24197/em.22.2021.263-284>

Resumen: La obra musical de Juan del Encina ha sido abordada desde múltiples enfoques y, específicamente, con este trabajo se pretende ahondar en los tres espacios que acogieron su proyecto artístico –la universidad y la catedral de Salamanca y la corte de Alba de Tormes– prestando especial atención a los comentarios que el propio autor incluye en sus textos a propósito del arte musical y de su ejercicio en las postrimerías del siglo xv.

Palabras clave: Juan del Encina; Música; Catedral; Universidad de Salamanca; Alba de Tormes.

Abstract: Juan del Encina's works have been approached from multiple angles. This article delves into the three spaces that hosted his artistic project: the university and the cathedral of Salamanca and the court of Alba de Tormes. Special attention will be given to the comments that the author himself includes in his texts concerning musical art and its practice in the late fifteenth century.

Keywords: Juan del Encina; Music, Cathedral; University of Salamanca; Alba de Tormes.

Sumario: 0. Introducción: *Tal cantar ha comenzado, / comenzado en tal tenor*; 1. La Catedral: *Oy las almas gloriosas, / con gozo muy infinito, / cantavan, a voz en grito, / muy dulces inos y prosas*; 2. La Universidad: *Nuestra exortación se enderece a los mancebos estudiosos, cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas*; 3. La corte: *que aunque está de bienes llena / cada qual, según le suena / tal sonido della da*; 4. A modo de cierre: *del cantar / y el tañer de caramillos / y el sonido de los grillos, / es para nunca acabar*.

* La presente publicación se enmarca dentro del proyecto de investigación "Digital Música Poética" (PID2019-104045GB-C53, IP: Lola Josa) integrado en la federación "ASODAT" (Asociar los datos: bases de datos integradas del Teatro Clásico Español, IP: Teresa Ferrer Valls) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Summary: 0. Introduction: *Tal cantar ha comenzado, / comenzado en tal tenor*; 1. The cathedral: *Oy las almas gloriosas, / con gozo muy infinito, / cantavan, a voz en grito, / muy dulces inos y prosas*; 2. The university: *Nuestra exortación se enderece a los mancebos estudiosos, cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas*; 3. The court: *que aunque está de bienes llena / cada qual, según le suena / tal sonido della da*; 4. By way of closing: *del cantar / y el tañer de caramillos / y el sonido de los grillos, / es para nunca acabar.*

0. INTRODUCCIÓN: *TAL CANTAR HA COMENÇADO, / COMENÇADO EN TAL TENOR*

La publicación del *Cancionero de los siglos XV y XVI* en 1890 permitió constatar la relevancia de la producción musical de Juan del Encina durante el reinado de los Reyes Católicos y la versatilidad de un autor que pudo abarcar el hecho musical desde el punto de vista de la percepción, la interpretación y la creación, así como desde su diálogo con otras disciplinas artísticas; y, por su parte, el conjunto de la producción enciniana evidencia que la obra musical del salmantino se desarrolló en los tres ambientes que acogieron su discurso: el eclesiástico, el universitario y el palaciego¹.

El periodo que corresponde con la composición de las piezas que se recogen en dicha recopilación supuso un momento de reafirmación de las artes del *trivium*; en ellas, siguiéndose el proceso de cristianización iniciado por Casiodoro, se vio una *verdad* del hombre y del mundo alcanzada por las autoridades clásicas capaz de vivificarse en el declinar medieval². La decodificación de las claves ocultas en sus textos podía traer consigo la reactivación de sus efectos y en dichas coordenadas la música, hermanada íntimamente con la retórica, pero sobre todo con la poesía, se entendió como una disciplina con la potestad de ensamblar los dos itinerarios que constituían la educación liberal y de consonar al hombre con el universo³. La esencia matemática de la música condicionó que dicha ciencia se vinculara con la geometría, la aritmética y la astronomía y que, por ende, esta se inscribiera entre las disciplinas del *quadrivium*, pero, aun así, planteamientos como los enunciados por Varrón o Quintiliano en su *Institutio Oratoria*, permearon en los programas de estudio pergeñados por Boecio, Marciano Capella y especialmente por San Agustín y que tanto contribuyeron a la configuración de la universidad medieval. Las siete artes liberales en su conjunto, engarzadas, y en virtud de su condición propedéutica,

¹ Para el ambiente cortesano ver Armijo Canto, «Música, poesía y corte...», pp. 103-108.

² Ver Dumanoir, *Música y literatura...*, Gil Fernández, *Los Studia Humanitatis en España...*, pp. 45-68 y Gil Fernández, «La producción editorial de signo humanístico...», pp. 203-222.

³ Para un análisis pormenorizado de las fuentes clásicas manejadas a principios del Renacimiento: Ynduráin, «Juan del Encina y el Humanismo...», pp. 259-280 y Vega Ramos, «La teoría musical humanista...», pp. 217-240.

resultaban esenciales a la hora de instruirse en el estudio de la filosofía; tradición retórica y tradición matemática enlazadas para alcanzar el conocimiento sumo⁴.

Con todo, los primeros humanistas, siguiendo la estela de Isidoro de Sevilla o Beda el Venerable, remedaron muchos de los planteamientos a propósito de la música enunciados por los clásicos y encontraron en ellos una justificación, un basamento⁵. A finales del siglo XV, la música, tal como había enunciado Platón, constituía tanto una realidad que invitaba al placer, al esparcimiento y a la liberación del espíritu como una expresión de rectitud moral y de ennoblecimiento espiritual⁶. La música como una disciplina que cautiva el intelecto y los sentidos y que Aristóteles relacionaba con la embriaguez y el ocio y que, tiempo después, la conciencia europea medieval vinculó con actitudes licenciosas y reprobables en sintonía con el relajamiento de las costumbres morales y con el excesivo recreo. Recuérdese, por ejemplo, que Juan Crisóstomo repudiaba la danza, cristalizada en la figura de Salomé⁷, como acción que entorpecía el *recto andar* del buen cristiano y, de igual modo, la iconografía medieval da cuenta de cómo las figuras de danzadores y acróbatas se censuraban con vehemencia por incitar a la lujuria y a la risa mediante la exhibición corporal, movimientos convulsos histriónicos, una gesticulación grotesca o ademanes y gritos animalizados avivados por la música⁸.

Los músicos y juglares, por su parte, no se libraron del juicio moral y de la demonización, pues la música que no estaba encaminada a loar a la divinidad o a reproducir la armonía universal era sospechosa de contribuir a la ociosidad, madre de todos los vicios. Don Juan Manuel, no mucho antes, había ahondado en dicha idea en el cuento de Alhaquem, asociando tácitamente música y lujuria a propósito del albogón y considerando su vertiente profana como una actividad del todo inútil, estrechamente relacionada con la gula y la pereza y como cometido impropio de un monarca⁹. Y en relación a ello, resultan del todo ilustrativos los versos que Encina incluye en la invocación inicial de la *Trivagia* en los que, viéndose ya en la cincuentena y habiendo practicado un tipo de vida entregada a los vicios, el poeta va llamando uno a uno a sus sentidos para que estos se templen y pueda dar comienzo el relato de la peregrinación a Tierra Santa, esto es, la muestra testimonial de su camino iniciático hacia la Redención¹⁰.

⁴ Ver Quintiliano, *Instituciones oratorias...*, p. 46.

⁵ Ver Laboa, *Los humanistas españoles y el humanismo...*

⁶ Ver Lértora Mendoza, «La música medieval: entre ciencia del número...», pp. 38-57 y Cuscó Clarasó, «Música, ética y mística en Ramon Llull...», pp. 273-286.

⁷ Ver Walker Vadillo, «Salomé. La joven que baila», pp. 89-107.

⁸ Pietrini, «Los juglares...».

⁹ ...*Et este rey non se trabaivava desto, sinon de comer et folgar et estar en su viçioso. Et acaesçió que, estando un día folgando, que tañían antél un estrumento de que se pagara[n] mucho los moros, que a nombre albogón.* (2003: p. 215).

¹⁰ Ver Hernández González, «El viaje y el descubrimiento...», pp. 367-378 y Domínguez Prieto, «El factor testimonial...», pp. 325-334.

El oído es el primero de los sentidos al que Encina emplaza. Estando este estrechamente vinculado a la inteligencia, al discernimiento y a la idea de revelación, es lógico que tome aquí preponderancia y también que, siguiendo la tradición bíblica, especialmente lo enunciado en los Proverbios¹¹, Encina haga uso de una metáfora arquitectónica de comunicación y tránsito como es la puerta para referirse a él. El oído, puerta del corazón, aposento de los espíritus interiores, dispuesto a abrir sus batientes a los sonos que encaminen al peregrino hacia la salvación, pero a la vez cerrado a aquellos cantos de sirena que puedan persuadir sus sentidos y arrastrarle a la condena eterna gracias a la ayuda que otorga la fortificación que es la oreja, su *baluarte*¹².

*Las cosas onestas y santas oyendo,
teniendo la oreja muy pronta y abierta,
y a las desonestas çerrarles la puerta,
lo bueno y lo malo muy bien disçerniendo.
Segund lo que alcanço, conozco y entiendo,
Dios puso la oreja como un valuarte
en torno al oído, de tal modo y arte
qu'el son bueno y malo perçibe en hiriendo.
Y puede la puerta abrille o çerrar
y aun darle la entrada para el coraçón,
do sensualidad o recta razón
le tome o le dexe sin dél se curar.
Así que el oír se deve escusar
de cosas que al alma son muy escusadas,
y las que mereçen de ser açetadas
de dentro las puede muy bien açetar.* Encina (1996: p. 413)

El oído, el sentido de la obediencia, se toma aquí desde un punto de vista ético y el son como un ruido concertado capaz de generar determinados efectos en el alma humana, de aplacar los vicios y templar el ánimo de los hombres predisuestos a ello, al armonizar la música lo disperso, dividido y los comportamientos desordenados (*...retraxe en mí mesmo mis çinco sentidos / que andavan muy sueltos, vagando perdidos / sin freno siguiendo la sensualidad*)¹³.

De forma similar, y acorde a las prácticas penitenciales, al requerir algo después al gusto, el poeta salmantino marca una dicotomía pareja al instar a su boca a no caer en los excesos de la gula y la embriaguez y a emplearse, en cambio, en cantos y rezos que alimenten su espíritu y sustenten el anhelo metafísico¹⁴.

¹¹ «Hijo mío, atiende a mis consejos; / escucha atentamente lo que digo. / No pierdas de vista mis palabras; / guárdalas muy dentro de tu corazón». Proverbios 4: 20-22.

¹² Ballester Morell, «Contrario de Eva, Ave...».

¹³ Encina, *Obra Completa*, p. 410.

¹⁴ «Jesús le respondió: –Escrito está: “No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.”». Mateo 4: 4.

*Tocando y pasando por los paladares
el gusto goloso, qu'es sentido quarto,
comiendo y bebiendo, cansado y no harto,
sobrando apetito de muchos manjares,
que aportan a puertos de estrechos lugares
no dos ni tres vezes, mas muchas al día;
agora abstenerse de gula devría
y no de oraçiones a Dios y cantares.* Encina (1996: p. 414)

Juicio que se recoge asimismo en uno de los villancicos que complementan la narración del peregrinaje a Tierra Santa, en este caso a propósito de la garganta:

*Viendo acá tierra tan santa
a Dios se dé gloria tanta,
tanta que en nuestra garganta
sienpre sus glorias estén.* Encina (1996: p. 468)

La interpretación de música litúrgica –por supuesto también profana– durante las peregrinaciones fue un uso común en la Edad Media; los cantos, la mayoría de ellos dirigidos a la Virgen, a Moisés o a los Magos de Oriente, acompañaban y acompasaban el recorrido de los caminantes y aliviaban las vicisitudes del camino; de igual forma, los himnos, antífonas y las melodías hagiográficas entonadas durante la travesía se elevaban hacia la Jerusalén Celeste evocando su son –la música humana, terrena, según estipula Boecio, como trasunto de la armonía celeste y como forma de espiritualización– asistiendo al peregrino en el tránsito ascético, dibujando un eje invisible entre hombre y cosmos y armonizando su alma con lo permanente¹⁵. No resulta extraño pues que, al hilo de dicha concepción, Encina, en las coplas morales de *Memento homo*, se refiera al pecador que vaga perdido por el desierto terreno como *sonido que lleva el viento* –metáfora que alude a la falta de consistencia de sus actos y a su condición mudable– y que, asimismo, en el *Romançe y suma de todo el viaje*, explicita claramente la costumbre de cantar himnos durante las peregrinaciones.

*Desde que la Siria o Suría
se comiença a descubrir,
en viendo la Tierra Santa
de plazer veréis plañir;
y todos «Te deum laudamus»
començamos a dezir.* Encina (1996: p. 457)

¹⁵ Para música y peregrinación ver Villanueva Abelairas, «Música y músicos...», pp. 313-325, Aragonés Estella, «Música profana...», pp. 247-280, Medrano del Pozo, «Música en el camino...», pp. 69-100, Valle Pérez, «Santiago de Compostela...», pp. 479-481, Goicoechea Arrondo, «Las edades del camino...», pp. 19-31 y Olbes Durán, «Música y peregrinación...», pp. 135-136.

En efecto, la música, a la par que fue condenada sistemáticamente por moralistas y predicadores por su corrupción, futilidad y excesiva sensualidad¹⁶, también se ensalzó por su poder purificador y por el dominio sobre los humores que le asignó la tradición pitagórica al concebirla como remedio terapéutico de los pesares del alma que invitaba al reposo, aunque sin llegar a adormecer los sentidos, y ayudaba a sobrellevar los sinsabores de la existencia. Las suaves melodías, reflejo de la armonía cósmica, se entendieron desde la Antigüedad como una forma de ordenación del espíritu –tanto individual como social– y la música, en consecuencia, se tomó como un arte unificador y civilizador de inspiración divina capaz de obrar prodigiosos efectos en el hombre y en las sociedades. Idea reflejada por ejemplo en el *Arte de poesía castellana* que Encina trae a colación a propósito del mito de Orfeo y de la belleza de una música capaz de aplacar milagrosamente la furia de los dioses, de las fieras y de los elementos y de encaminar a los hombres a la virtud¹⁷: *Y no en vano cantaron los poetas que Orfeo ablandava las piedras con sus dulces versos, pues que la suavidad de la poesía enternecía los duros coraçones de los tiranos...*¹⁸.

Así, la música, en tanto que arte liberal, fue una disciplina propia de monarcas que, según los planteamientos aristotélicos, ayudaba al buen discernir y al buen regir y a aplacar aquellos movimientos disonantes que pudieran darse en el seno de los estados. Tratados del siglo XV como *De vita beata* de Juan de Lucena, el *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera o el *Vergel de los príncipes* de Rodrigo Sánchez de Arévalo constatan dicha realidad y el poder unificador de la música que la maquinaria propagandística de los Reyes Católicos fue aplicando a un gobierno cada vez más absolutista y centralizador¹⁹. Atiéndase, por ejemplo, a las elocuentes palabras de Sánchez de Arévalo que, parafraseando a san Isidoro, refrenda la noción de unión concertada, de armonización de contrarios y equilibrio que precisa el concepto de lo musical y a su aplicación a la esfera de lo político²⁰:

E el ome, que es llamado pequeño mundo, es conpuesto de quatro diversos, o diversas e contrarias qualidades, de las quales resulta un hermoso conpuesto; e así mismo todo regno es conpuesto de diversos e contrarios mienbros. Pues, entonces, es el regno bien regido quando se guarda en él armonía musical, conviene a saber, quando de aquellos diversos e contrarios mienbros, por arte e ingenio del principante, se fase una armonía que es una unidat e concordia en el regno. (1959: p. 337)

La música como forma de correspondencia entre microcosmos y macrocosmos y como conocimiento del ser, aunque no de un ser individualizado,

¹⁶ Ver Rey, «Seducir de oídas...».

¹⁷ Salinas Espinosa, «Antiguos y modernos...», pp. 431-438. Ver asimismo Bernabé Pajares, *Hieros logos: poesía órfica...*

¹⁸ Encina, *Obra Completa*, p. 10.

¹⁹ Ver Laboa, *Rodrigo Sánchez de Arévalo...*

²⁰ Ver Rabadé Obradó, «La educación del príncipe...».

sino en relación con el prójimo e integrando en una estructura social que, en consonancia con la armonía absoluta, también debe regirse por los principios de simetría y proporción. El reino bien gobernado, estable, debe concordar a sus integrantes y cohesionarlos con una dulzura y una delicadeza que solo pueden derivar de un todo armónico –bello– en sintonía con el más allá.

Las reflexiones a propósito de la música de Hermes Trismegisto, Pitágoras, Platón y Aristóteles cruzaron la Edad Media y sustentaron el discurso de los primeros humanistas; estos siguieron defendiendo su posición central en la educación de los espíritus ilustrados como forma de perfeccionamiento ético y de saber, como medio de dignificación del ocio o como alegoría del buen gobierno²¹. Dicha concepción resonó tanto en las iglesias y catedrales como en los claustros universitarios y en los palacios cortesanos; espacios que, en el privilegiado entorno de la Salamanca de la Baja Edad Media, acogieron el proyecto musical de Juan del Encina y lo perfilaron.

1. LA CATEDRAL: OY LAS ALMAS GLORIOSAS, / CON GOZO MUY INFINITO, / CANTAVAN, A VOZ EN GRITO, / MUY DULCES INOS Y PROSAS

En 1484, y por tanto a los dieciséis años de edad, Encina ingresó en la catedral de Salamanca como mozo de coro²² y, seis años después, obtuvo el cargo de capellán de la misma siguiendo la línea de ascensos habitual²³. Igualmente, en 1498, tras la muerte de Fernando de Torrijos, optó sin éxito a la plaza de cantor. En el lapso de tiempo en el que estuvo estrechamente vinculado a la sede catedralicia, él, y también su hermano Miguel Fermoselle –sacerdote, medio racionero²⁴ y racionero²⁵ de la catedral y que en 1496, 1497 y 1501²⁶ aparece registrado en las Actas capitulares del centro como capellán del coro– participaron de unas prácticas rituales ligadas íntimamente a lo musical. Encina, quien parece que destacaba por

²¹ Beceiro Pita, «Educación y cultura...».

²² Según consta en las Actas capitulares de la Catedral: «Unos años más tarde, en 1214, la donación del maestrescuela Froila al Cabildo de unas casas y una yugada de heredad en Cardenosa es sancionada formalmente por el deán, el chantre, el maestrescuela, dos arcedianos, un capellán, doce canónigos, diez «socios», dos monjes de San Vicente, un clérigo del coro y doce niños de coro –«de pueris»–, que aparecen por primera vez en la documentación del archivo». Vicente Baz, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca I* (1298-1489), p. 21.

²³ Encina, *Cancionero*.

²⁴ «En el caso de concreto de la Catedral de Salamanca: “Los medio racioneros aparecerán en el último tercio del siglo XV, y entre ellos se encuentra el germen de la capilla de música, con la división de una ración para crear dos puestos relevantes: el maestro de capilla y el organista. Posteriormente, serán también medio racioneros los músicos de voz”. Montero García y Gómez González, «Fuentes musicales en los archivos...», pp. 255-256.

²⁵ Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos...», p. 643.

²⁶ En 1503 aparece registrada una apelación del propio Miguel de Fermoselle a dicha capellanía de la que, al parecer, se le había desposeído. Vicente Baz, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca II* (1489-1506), p. 334.

su timbre grave y su voz de tenor²⁷, debió instruirse, de la mano de Torrijos²⁸, en el canto de salmos e himnos y apreciar no solo el dramatismo y el valor representacional de la música sino la trascendencia y el poder de proyección de la palabra cantada y del discurso polifónico en el ámbito arquitectónico catedralicio, el espacio en que resuena la divinidad²⁹.

Su producción escrita, al margen de los datos biográficos conocidos, da cuenta de la sujeción entre música y liturgia y de la pertinencia de la primera, en su faceta rítmica y tonal, a la hora de acentuar los matices expresivos de la palabra y adecuarla a lo sublime. Recuérdese lo expresado por Don Juan Manuel en el *Libro de los estados –el domingo oyr la missa (si fuere cantada, será mejor)–* y, en sintonía, en el *Arte de poesía castellana*, al señalarse los efectos que el discurso poético imprime en el alma de los hombres, siguiendo de cerca lo dicho por San Agustín en *Las confesiones*³⁰ y poniendo de manifiesto la conjunción seminal entre poesía y música, Encina apela a la efectividad y a la fuerza de los himnos cristianos a la hora de avivar, estimular y persuadir el ánimo de los feligreses y de moverles a piedad –*Pues ¿qué diré en nuestra religión cristiana cuánto conmueven a devoción los devotos y dulces inos, cuyos autores fueron Ilario, Ambrosio y otros muy prudentes y santísimos varones?*³¹–. De igual modo, en repetidas ocasiones en sus textos de temática religiosa se constata el vínculo radical entre música y espiritualidad. Tales referencias no se dan únicamente en textos litúrgicos en los que dicha correspondencia sería más esperable como pueden ser las traducciones a lengua vernácula del *Te deum* y del *Credo* incluidas en la sección de poesía devota del *Cancionero* (...*toda nuestra Iglesia santa / te confiesa en quanto canta / con un amor muy profundo*³²; ...*quan católica la canta / su muy católico canto*³³); también en dos textos de corte exegetico como son *La natividad de nuestro Salvador* y la *Fiesta de la Asunción* e igualmente en la *Trivagia*³⁴ se explicita la

²⁷ Rey Marcos, *Estudio musicológico...*

²⁸ En cuanto al vínculo entre la capilla catedralicia y la Cátedra de Música de la Universidad de Salamanca no debe olvidarse que Fernando de Torrijos fue quien sustituyó a Martín González de Cantalapiedra en el ejercicio de su labor en el *Studium* en más ocasiones, concretamente en cinco. García Fraile, «La cátedra de música...», p. 73.

²⁹ En la Catedral de Salamanca, al igual que en el resto de centros catedralicios de la Península y como aparece recogido en las Actas capitulares, había mozos de coro que se formaban en el centro eclesiástico en canto, lectura y escritura. Ver Bartolomé Martínez, «Los niños de coro en las catedrales...» y Martín Martín, «Universidad y Catedral en el Cuatrocientos...».

³⁰ *A pesar de todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé al oír los cánticos de la iglesia en los primeros momentos de mi conversión y lo que ahora me conmuevo, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y música apropiada, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre.* X, p. 271.

³¹ Encina, *Obra Completa*, p. 10.

³² *Ibidem.* p. 173.

³³ *Ibidem.* p. 181.

³⁴ ...*que yendo en persona a la Casa Santa / escriba yo della segund lo que canta / la Iglesia, narrando su inmenso valor!* *Ibidem.* p. 417. *Está la capilla del Sepulcro Santo / debaxo al çinborio de la clave*

imbricación entre arte musical y quehacer religioso y la predisposición de la Iglesia a concebir la música no solo como una forma de alabanza a la divinidad, sino como un medio para comprender la palabra, es decir, como una manera de experimentar la trascendencia al modo en que lo formularon los pitagóricos, Platón y tras ellos los padres de la Iglesia y que en las postrimerías del XV se entendió como una forma de sabiduría que engarzaba en sí las artes del *quadrivium* con las del *trivium*. En ocasiones, en los textos de mayor extensión en los que Encina va concatenando pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento siguiendo el modo interpretativo escolástico, parece que los verbos *cantar* y *contar* pudieran usarse indistintamente a la hora de narrar y hacer inteligible la palabra sagrada y desvelar lo que está oculto en ella (*Mi cálamo y pluma no escribe ni canta*³⁵); concurrencia que no deja de evocar el sustrato oral de los textos devocionales y la consonancia primigenia entre canto y recitación y que se atempera con lo dicho algo más adelante en el *Arte* a propósito de la necesidad de que en los himnos el sentido esté *repartido entre la letra y el canto*³⁶ para que estos, en un ejercicio de precisión y unidad, al margen de estrategias estrictamente mnemotécnicas, se armonicen –según el planteamiento pitagórico– y puedan alcanzar plena significación y devenir una realidad lingüístico-sonora. Tanto la sencillez como la regularidad entre notas y sílabas al margen de las extravagancias del contrapunto fueron dos de los rasgos característicos de las composiciones poético-musicales de Encina y sus planteamientos teóricos no dejan de emular la idea clásica de que la esencia tanto de la música como de la poesía reside en la íntima unión de ambas³⁷.

Los años en los que formó parte de la capilla musical de la catedral de Salamanca, Encina pudo participar de forma directa en la solemne celebración de la misa y en el Oficio Divino³⁸, involucrarse en el conjunto de prácticas ceremoniales y festejos estipulados por el calendario litúrgico y agilizarse en los usos musicales en boga; en el canto llano, el canto de órgano y finalmente en el contrapunto y, a ellos, sin duda debió sumarse el manejo de distintos instrumentos. En la Baja Edad Media, según se detalla en las ordenanzas y actas capitulares de la mayoría de centros catedralicios de la Península³⁹, las capillas musicales cumplieron un papel esencial en la formación de los cantores, y en ellas, el aprendizaje musical se

abierta, / con una entradica delante la puerta / qu'es casi tamaña, ya otro tanto / do los jacobitas exerçen su canto / con sus çerimonias, maneras y modos.... Ibidem. p. 429.

³⁵ *Ibidem.* p. 454.

³⁶ *Ibidem.* p. 13.

³⁷ Ver Rey Marcos, *Estudio musicológico...* y Rüegg, *Historia de la Universidad...*

³⁸ Para una relación de los cantorales de los siglos XIV y XV conservados en el Archivo Catedral de Salamanca ver Montero García, *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca...*

³⁹ Montero García y Gómez González, «Fuentes musicales en los archivos...».

abordaba sobre todo desde la práctica llegando a abarcar también la composición⁴⁰.

2. LA UNIVERSIDAD: NUESTRA EXORTACIÓN SE ENDERECE A LOS MANCEBOS ESTUDIOSOS, CUYAS OREJAS LAS DULCES MUSAS TIENEN CONCILIADAS

Asimismo, en el caso concreto de Salamanca, la capilla musical de la Seo mantenía una relación estrecha con la Cátedra de Música del Estudio, pues se ha podido comprobar que no era extraño que los maestros de capilla fueran al mismo tiempo catedráticos de música en la Universidad⁴¹ y que ostentaran ambos cargos. No sabemos a ciencia cierta si Encina cursó estudios reglados de música mientras estudió Leyes en el *Studium*⁴², aunque cabe señalar que este contaba con un grupo de cátedras de carácter complementario a las que el alumnado asistía para completar su formación, no para la obtención de los grados, y entre ellas estaba Música⁴³ (Alejo Montes y Rodríguez Cruz, 2004: 550). La de Salamanca, como se desprende de la Real Cédula de Alfonso X de 1254 a propósito de los privilegios del centro y de su reglamentación, fue de las primeras universidades occidentales en incorporar la música reglada a sus planes de estudio y, en la segunda mitad del XV su Cátedra de Música vivió un momento de desarrollo sin precedentes del que da cuenta tanto el elevado número de opositores que se presentaron a las convocatorias de plaza como la calidad de los perfiles de los aspirantes⁴⁴.

A lo largo del XV parece que en la Universidad del Tormes se priorizó un tipo de enseñanza musical pragmática afín a la instrucción practicada en la Catedral, pero sin obviar un acercamiento especulativo análogo⁴⁵. Si algo distinguió a dicha

⁴⁰ Ver Stevenson, *La Música en la Catedral...*, p. 38, Araiz Martínez, *La música religiosa en España...* y, especialmente, de la Fuente Charfolé, «La música sacra en Castilla en la Baja Edad Media...»; trabajo que analiza el funcionamiento de la capilla de música de la Catedral de Cuenca entre 1195 y 1496 y que nos ayuda a reconstruir el quehacer musical del centro catedralicio salmantino en los años en los que Encina estuvo vinculado a la institución.

⁴¹ Montero García y Vicente Baz, *Catálogo de los fondos musicales...*, pp. 42-43.

⁴² A propósito del vínculo entre ambas instituciones y de los conflictos derivados de tal relación García Fraile apunta: «Es de suponer que muchos de los cantores de las iglesias habían sido alumnos de la Cátedra de Música de la Universidad varios años antes; y para evitar que cantores de la Iglesia Mayor sigan influyendo en la provisión de la Cátedra de Música, se añade para ellos el requisito de “que actualmente sean oyentes continuos”. Se ve clara la voluntad del legislador que intenta que ejerzan el derecho al voto verdaderos estudiantes en activo, alumnos recientes de la misma Cátedra de Música». García Fraile, «La cátedra de Música...», p. 65.

⁴³ En cuanto a la denominación de dicha Cátedra cabe señalar que a finales del siglo XV la documentación se refiere a ella indistintamente como Cátedra «de Música» y «de Canto». *Ibidem*. p. 66.

⁴⁴ Ver North, «La facultad de artes: el Quadrivium...», pp. 385-410, Llorens Cisteró, «Glosas al concepto de “música”», pp. 55-70 y Wagner, *The Seven Liberal Arts...*

⁴⁵ García Fraile, «La Universidad de Salamanca...».

Cátedra en el periodo bajomedieval y afianzó su prestigio a lo largo del siglo XVI fue el equilibrio –equitativo– que en ella quiso establecerse entre teoría y praxis⁴⁶.

Los estatutos de 1529 dan cuenta de cómo al inicio de curso en las sesiones de música se abordaban los aspectos más teóricos de la materia y los alumnos, a su vez, empezaban a ejercitarse en el canto. La modalidad de canto llano se practicaba hasta marzo, la de órgano, de marzo a San Juan, y finalmente los alumnos se habilitaban en el contrapunto al cierre del año académico pudiéndose extender dicha instrucción durante las vacaciones de la mano de un profesor sustituto⁴⁷. En las clases teóricas de Música se seguía el esquema de lecciones, repeticiones y disputas y la lectura de los textos consagrados se complementaba con los comentarios y glosas del maestro⁴⁸. El *De institutione Musica* era una de las obras que se manejaba con mayor asiduidad al erigirse en el referente teórico por excelencia, y a Boecio acude precisamente Encina en el *Arte de poesía castellana* –su texto más técnico y que no deja de constituir una forma de comprender *debaxo de ciertas leyes y reglas* unas galas poéticas derivadas del ejercicio práctico del arte poético– para remarcar la dualidad entre música especulativa y música práctica, entre habilidad y reflexión y entre los conceptos de *músico* y *cantor*; cuestión enunciada ya por San Agustín, Aureliano di Réomé, Guido d’Arezzo o trovadores como Guiraut Riquier en cuanto a la potestad del primero a la hora de acceder al mundo inteligible a través del cultivo de la ciencia musical y los mecanismos propios de la belleza, y de la materialidad y el sentido práctico que anima la ocupación del segundo y su concomitancia con lo animal:

Según es común uso de hablar en nuestra lengua, al trovador llaman poeta y al poeta trovador, ora guarde la ley de los metros ora no. Mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre geómetra y pedrero, tanta deve aver entre poeta y trovador. Quánta diferencia aya del músico al cantor y del geómetra al pedrero, Boecio nos lo enseña: que el músico contempla en la especulación de la música y el cantor es oficial della. Encina (1996: p. 15)

En la formación musical de Encina, el magisterio de otro de sus hermanos de mayor edad, Diego de Fermoselle, debió sin duda ser esencial, pues este fue profesor de música en el *alma mater* salmantina desde 1478⁴⁹ y llegó a ocupar la

⁴⁶ Aun así, en 1489 el papa Inocencio VIII dictamina que en las oposiciones a la cátedra de música se dé preferencia a aquellos que demuestren un conocimiento práctico de la materia.

⁴⁷ García Fraile, «La música en la vida universitaria del Quinientos...».

⁴⁸ Para las obras de música publicadas en el entorno de la Universidad de Salamanca a finales del siglo XV como *Introducción muy breve de canto llano* (1496) de Cristóbal Escobar, *Comento sobre «Lux bella»* (1498) y *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental, práctica y especulativa*, ambos de Domingo Marcos Durán, y *Ars cantus plani portus musice vocata sive organici* (1504) de Diego del Puerto véase García Fraile, «La cátedra de música...», pp. 57-102.

⁴⁹ En esta primera ocasión sustituyó a Martín González de Cantalapedra en la Cátedra de Música. *Ibidem*. p. 74.

plaza de catedrático entre 1503 y 1522⁵⁰. Asimismo, la música, más allá de lo desarrollado estrictamente en las aulas, fue un elemento primordial de la vida universitaria de Salamanca. Esta solemnizaba, con el correspondiente boato, el conjunto de celebraciones del Estudio y resonaba en las capillas de los Colegios Mayores de la villa. El conocimiento musical de los estudiantes de Salamanca era elevado tal como constata una publicación estrechamente vinculada a su vida universitaria como es el *Cancionero Musical de Palacio* de la que Encina es el autor más representativo⁵¹.

3. LA CORTE: *QUE AUNQUE ESTÁ DE BIENES LLENA / CADA QUAL, SEGÚN LE SUENA / TAL SONIDO DELLA DA*

Al finalizar sus estudios en 1492, Encina, sabiendo de la importancia del desarrollo artístico como forma de prestigio y como herramienta de ascenso social, y gracias a la intercesión de don Gutierre Álvarez de Toledo, entró al servicio de don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, y pasó a formar parte de la corte del palacio de Alba de Tormes como organizador de festejos. Bajo el mecenazgo de los duques –relación que se prolongó hasta 1498 y que para él supuso un fértil periodo creativo– Encina, en calidad de poeta, cantor, compositor, dramaturgo y actor, deleitó, entretuvo y recreó el espíritu de los duques, de su corte e invitados y con sus composiciones aumentó su fama y la de sus protectores, pues en las cortes señoriales de la Baja Edad Media, prolongación de las regias⁵², tanto la música como la poesía y las representaciones dramáticas no solo evidenciaban las preocupaciones humanísticas de la nobleza y sus gustos, estas también desempeñaban un papel esencial como formas de proyección pública y de autorrepresentación y como una manera de mostrar la superioridad política y social de la casa nobiliaria en cuestión a través del ejercicio de la ostentación pragmática en el espacio áulico⁵³.

Desde el reinado de Juan II, la promoción artística, al margen de las proezas guerreras, fue consolidándose como una forma de magnificencia, de refinamiento y de distinción y como expresión de grandeza de la estirpe familiar, y la música, vinculada íntimamente a los actos solemnes, festivos y luctuosos, resultó capital en el afianzamiento tanto de su poder como de su reputación y en la construcción de la imagen que la nobleza fue conformando de sí misma no solo a ojos, sino a oídos de la corte. En el Proemio dedicado a los duques que encabeza el *Cancionero*, Encina añade unas líneas de encomio a sus mecenas que bien podrían ilustrar la potestad de la música compuesta e interpretada en el ambiente nobiliario de Alba de Tormes como expresión artística con fines panegíricos y propagandísticos y como una

⁵⁰ *Ibidem*. pp. 57-102.

⁵¹ García Fraile, «La vida musical en la Universidad...» y Grendler, *Scholing in Renaissance...*

⁵² Ladero Quesada, «La Casa Real...».

⁵³ Armijo Canto, «Música, poesía y corte...».

forma de pervivencia, en eco, de la gloria de sus protectores: *Todos, todos os alabemos, que por todo el mundo deve salir vuestro sonido y por todas las naciones se deve estender el resplandor de vuestras virtudes*⁵⁴. Motivo encomiástico que se recoge asimismo en el prefacio introductorio dirigido, en esta ocasión, a los Reyes Católicos: *...mas en vosotros todas estas gracias y virtudes, no solamente las oímos y vemos escritas, mas aún siempre con biva boz las cantamos*⁵⁵.

El conjunto de la obra de Encina emana del espacio cortesano y supone un reflejo del mismo y de la visión del mundo y de las formas de ocio que germinaron entre las clases dominantes⁵⁶. En efecto, la música fue un elemento fundamental en la corte de los Reyes Católicos. Esta amenizaba las fiestas cortesanas imbricándose en momos, procesiones, bailes, juegos y representaciones⁵⁷ y contribuía al engrandecimiento de su fama al estar presente en toda suerte de celebraciones, pero, de igual forma, su poder de sugerencia avivaba los efectos del discurso retórico convirtiéndola en un elemento capital en la transmisión del mensaje ideológico, pues favorecía su comprensión a la par que deleitaba a sus receptores y movía sus afectos.

Con todo, la música lograba presentar cualquier acontecimiento desde una ceremonial solemnidad enfatizándose la puesta en escena de la imagen pública protocolaria perfilada por la prédica propagandística y contribuía a aunar a todos los súbditos bajo la batuta de los soberanos⁵⁸. Armijo Canto ya puso el acento sobre la visión que Encina transmite de la corte como una forma de simetría en cuyo eje se asientan los soberanos, quienes, desde dicha posición central, atraen radialmente hacia ellos al conjunto de sus súbditos: *do los reyes son el norte / y los grandes de la corte / estrellas en cerco dél*⁵⁹ y, en esta línea, resulta esencial que en el primer capítulo del *Arte de poesía castellana*, el poeta, siguiendo de cerca la visión propagandística regia, enuncie la relevancia del momento político como revulsivo para el cultivo de lo que Nebrija dio en llamar las *artes de la paz*; de aquellas prácticas creativas que emanan del ocio honesto e intelectual:

...dichosos de alcanzar a ser súditos y bivar debaxo de tan poderosos y cristianísimos príncipes, que así artes bélicas como de paz están ya tan puestas en perfección en estos reinos por su buena gobernación, que quien piensa las cosas que por armas se han acabado no parece aver quedado tiempo de pacificarlas como oy están. Ya no falta de buscar sino escoger en qué gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual lo

⁵⁴ Encina, *Obra Completa*, p. 26.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 5.

⁵⁶ «La historia de la emergencia de la poesía musical en la conciencia literaria de esta época está ligada sin lugar a dudas a la creciente importancia de la música en los fastos de la corte, así como a la relevancia que la música y los músicos fueron adquiriendo en el entorno cultural correspondiente». Beltran, «Estrabillos, villancicos y glosas...», p. 50.

⁵⁷ Ver Asenjo González, «Fiestas y celebraciones...».

⁵⁸ Para un análisis sobre el contenido ideológico del teatro y la música en los albores de la modernidad, ver Gilabert, «El oráculo saboteado...», pp. 139-156.

⁵⁹ Armijo Canto, «Música, poesía y corte...», p. 103.

desseamos: ¿que puede ser en el ocio más alegre y más propio de humanidad, como Tulio dize, que sermón graciosos y polido? Encina, (1996: p. 7)

En este ambiente de gestación del Estado Moderno y de asentamiento del discurso humanista fue en el que Encina fue desarrollando su proyecto artístico; producción que en absoluto puede desligarse de las circunstancias en las que se acrisolaron sus composiciones poéticas, musicales, dramáticas o sus ejercicios de traducción y de la incidencia que sobre ellos tuvieron sus principales receptores y patrocinadores. Don Fadrique Álvarez de Toledo fue una de las personalidades más relevantes de la Castilla Bajomedieval, vinculado, por estrechos lazos familiares, con Fernando el Católico y heredero de uno de los linajes más destacados del Quinientos. Los Álvarez de Toledo fueron aumentando su poder e influencia a lo largo del siglo XV y su residencia de Alba de Tormes no solo fue adecuándose a la vida cortesana –acondicionándose como palacio en la segunda mitad de siglo⁶⁰–, esta también devino un altavoz esencial mediante el que pregonar su fama y testimoniar la pertenencia de los Álvarez de Toledo a la élite nobiliaria y su fidelidad a la causa de los Reyes Católicos. En la casa de Alba se llevó a cabo una intensa labor de patrocinio artístico que incluyó la acogida de músicos como Juan de Urrede, quien formó parte de la capilla musical de don García Álvarez de Toledo y que en 1477 pasó a desempeñar el cargo de maestro de la Real Capilla de Fernando el Católico⁶¹; la pieza que abre el *Cancionero de Palacio*, «Nunca fue pena mayor», constata el interés del I Duque de Alba por la música y su vínculo con el compositor flamenco. Asimismo, García Álvarez de Toledo contaba con ministriles que le acompañaban en sus apariciones, ataviados con lujosos mantos bordados en seda, y su condición de duque le permitía contar con un número ilimitado de trompetas que anunciaban su presencia.

Con todo, la compra de instrumentos para uso privado o como donativo –por ejemplo el órgano de 6000 maravedís que el Duque sufragó para el Monasterio de San Leonardo de Alba de Tormes en enero de 1473– fue una práctica extendida entre la nobleza que contribuía al lucimiento y a la vanagloria familiar⁶². Por su parte, don Fadrique Álvarez de Toledo, heredero de la sensibilidad artística de su padre, al margen de a Juan del Encina, acogió bajo su protección al cantor Pierres de Remoratin⁶³ y, tiempo después, de su mano habitarían las estancias de Alba de Tormes figuras de la relevancia de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega⁶⁴.

⁶⁰ González Zymła, «El Castillo Palacio...».

⁶¹ Ver Knighton, *Música y músicos...*

⁶² Vegas Sobrino, «La música y los músicos...».

⁶³ Sánchez Hernández, «A cantar, dançar, bailar...».

⁶⁴ Véase Bustos Táuler y Sanmartín Bastida, «Fadrique Álvarez de Toledo...».

4. A MODO DE CIERRE: DEL CANTAR / Y EL TAÑER DE CARAMILLOS / Y EL SONIDO DE LOS GRILLOS, / ES PARA NUNCA ACABAR

Como vemos, al margen de las composiciones estrictamente musicales, el conjunto de la obra de Encina ofrece información harto valiosa a la hora de ahondar en su concepción de lo musical y en la coyuntura en la que se circunscribió su producción. Sus textos y especialmente lo enunciado en una obra programática como es el *Arte de poesía castellana*, constatan un conocimiento musical gestado tanto en el ambiente universitario como en el catedralicio abonado, con toda probabilidad, por el magisterio y la influencia de sus hermanos Miguel y Diego de Fermoselle. Siendo mozo y después capellán del coro de la catedral, Encina pudo participar de forma directa en la liturgia y en aquellas celebraciones sacras en las que lo musical cumplía un papel sustancial. De la mano de Torrijos y del resto de miembros de la capilla progresó en sus conocimientos y refinó una habilidad que le llevaría a presentarse a la plaza de cantor en 1498. Asimismo, no debe desestimarse la universidad como un espacio de aprendizaje y de ejercicio del arte musical al que Encina estuvo estrechamente vinculado y en el que debió destacar con crecer para ser acogido, al fin de sus estudios, en una corte como la de Alba de Tormes y para ser el autor más representativo del *Cancionero Musical de Palacio*. Bajo el mecenazgo de don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel de Pimentel Encina siguió desarrollando su faceta como músico, cantor y compositor y fue conformando una práctica dramática basada en la compenetración de música incidental, baile y representación concretada por el ambiente palaciego y por las necesidades de una nobleza plenamente consciente del papel de las artes como formas de magnificencia y sofisticación.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, san, *Las confesiones*, Madrid, Akal, 1986.

Anglès, Higini, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, vol. 1, 1960.

Aragonés Estella, Esperanza, «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, 1993, nº 54, pp. 247-280.

Armijo Canto, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en Close, Anthony J. (ed. lit.), Fernández Vales, Sandra María (col.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2006, pp. 103-108. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565587-009>.

- Araiz Martínez, Andrés, *La música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.
- Asenjo González, María, «Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media», *Edad Media. Revista de historia*, 2013, nº 14, pp. 35-61.
- Asensio, Eugenio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*, París, Fundasáo Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.
- Ballester Morell, Blanca, «“Contrario de Eva, Ave/ delos Cielos puerta e llave”: Imágenes arquitectónicas en torno a la Virgen en la poesía española tardomedieval», en Ballester Morell, Blanca, Bernat Vistarini, Antonio, Cull, John T. (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas: Estudios de emblemática*, J. J. de Olañeta Editor, Sociedad Española de Emblemática, Palma de Mallorca, 2017, pp. 165-697.
- Bartolomé Martínez, Bernabé, «Los niños de coro en las catedrales españolas: siglos XII-XVIII», *Burgense: Collectanea Scientifica*, 1988. Vol. 29, nº 1, pp. 139-193.
- Beceiro Pita, Isabel, «Educación y cultura en la nobleza: siglos XIII-XV», *Anuario de estudios medievales*, 1991, nº 21, pp. 571-590. DOI: <https://doi.org/10.3989/aem.1991.v21.1127>.
- Beltran, Vicenç, «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en Esteve Mestre, Cesc (aut.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, 2014, pp. 21-63.
- Bernabé Pajares, Alberto, *Hieros logos: poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, Akal, 2003.
- Bustos Táuler, Álvaro; Sanmartín Bastida, Rebeca, «Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su inventario de libros (1531): una biblioteca patrimonial», *Revista general de información y documentación*, 2016, vol. 26, pp. 273-290. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_RGID.2016.v26.n1.53042.
- Cuscó Clarasó, Joan, «Música, ética y mística en Ramon Llull», *Enrahonar: quaderns de filosofia, Supplement Issue*, 2018, pp. 273-286.

- Díez Garretas, M^a Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 1999, n^o 74, pp. 163-174.
- Domínguez, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Alpuerto, 1993.
- Domínguez Prieto, César, «El factor testimonial en los relatos de peregrinación: el caso de la ‘Tribagia’ de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 325-334.
- Dumanoir, Virginie, *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2003.
- Encina, Juan del, *Cancionero, facsímil de la edición de Salamanca de 1496*, Madrid, Real Academia Española, 1928.
- Encina, Juan del, *Canciones*, Battistessa, Ángel J. (ed.), Buenos Aires, Editorial Argentina, 1941.
- Encina, Juan del, *Obra Completa*, Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- Espinosa Maeso, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 1921, vol. VIII, pp. 640-656.
- Fuente Charfolé, José Luis de la, «La música sacra en Castilla en la Baja Edad Media: documentación sobre maestros de capilla, cantores, órganos y organistas en la catedral de Cuenca (1195-1496)», *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 2016, n^o 71, pp. 3-20.
- García Fraile, Dámaso, «La Universidad de Salamanca en la música de Occidente», en López Caro, José; Fernández de la Cuesta, Ismael y Casares Rodicio, Emilio Francisco (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música*, 1987, vol. I, pp. 289-292.
- García Fraile, Dámaso, «La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)», *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*, 1991, n^o 46, pp. 57-102.

- García Fraile, Dámaso, «La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI», *Revista de Musicología*, 2000, vol. 23, nº 1, pp. 9-74. DOI: <https://doi.org/10.2307/20797633>.
- García Fraile, Dámaso, «La música en la vida universitaria del Quinientos: la capilla de S. Jerónimo de Salamanca», en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.), *Las universidades hispánicas. De la monarquía de los Austrias al centralismo liberal: V Congreso Internacional sobre Historia de las Universidades Hispánicas, Salamanca, 1998*, 2000, vol. I, pp. 207-232.
- Garin, Eugenio, *La educación en Europa. 1400-1600*, Barcelona, Crítica, 1987.
- Gilabert, Gaston, «El oráculo saboteado: ideología y comportamientos guiados en la comedia áurea», *Quaderns de Filologia (Estudis literaris)*, 2020, nº 25, pp. 139-156. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.25.18995>.
- Gil Fernández, Juan, «La producción editorial de signo humanístico en la época de los Reyes Católicos», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 2004, nº 3, pp. 203-222.
- Gil Fernández, Juan, «Los Studia Humanitatis en España durante el reinado de los Reyes Católicos», *Península. Revista de estudios ibéricos*, 2005, nº 2, pp. 45-68.
- Goicoechea Arrondo, Eusebio, «Las edades del camino: música en la peregrinación jacobea», *Peregrino. Revista del Camino de Santiago*, 2005, nº 98, pp. 19-31.
- Gómez Muntané, María del Carmen, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- González Zymla, Herbert, «El Castillo Palacio de los Álvarez de Toledo en Alba de Tormes», *Anales de Historia del Arte*, 2013, nº Extra 2, pp. 455-468. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42847.
- Grendler, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning. 1300-1600*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Hernández González, M^a Isabel, «El viaje y el descubrimiento: hacia una lectura devocional de la ‘Tribagia’ de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 367-378.

- Jones, Royston Oscar; Lee, Carolyn R., *Juan del Encina: poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Clásicos Castalia, 1972.
- Juan Manuel, don, *El conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 2003.
- Juan Manuel, don, *El libro de los estados*, Madrid, Castalia, 1991.
- Knighton, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- Laboa, Juan María, *Rodrigo Sánchez de Arévalo, alcaide de Sant'Angelo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.
- Laboa, Juan María, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo, IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, «La Casa Real en la Baja Edad Media», *Historia. Instituciones. Documentos*, 1998, nº 25, pp. 327-350.
- Lértora Mendoza, Celina A., «La música medieval: entre ciencia del número sonoro y arte bella», *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 2019, nº 28, pp. 38-57.
- Llorens Cisteró, José María, «Glosas al concepto de “música” del quadrivium en la transmisión del saber», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 1992, vol. 8, nº 1, pp. 55-70.
- Martínez Gil, Carlos, «El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la edad moderna», *Memoria ecclesiae*, 2008, nº 31, pp. 131-172.
- Martín Martín, José Luis, «Universidad y Catedral en el Cuatrocientos salmantino», en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique y Polo Rodríguez, Juan Luis (coords.), *Salamanca y su universidad en el Primer Renacimiento: siglo XV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 93-120.
- Medrano del Pozo, Sagrario, «Música en el camino de las estrellas: siglos XII y XIII», *Iacobus. Revista de estudios jacobeos y medievales*, 2004, nº 17-18, pp. 69-100.
- Mitjana, Rafael, *Historia de la música española*, Madrid, SGAE, 1993.

- Montero García, Josefa y Gómez González, Pedro José, «Fuentes musicales en los archivos eclesiásticos a través del ejemplo del Archivo Catedral de Salamanca», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 2011, nº 27, pp. 249-288.
- Montero García, Josefa, *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*, Salamanca, Cabildo Catedral de Salamanca, 2011.
- North, John, «La facultad de artes: el Quadrivium», en Ridder-Symoens, Hilde (coord.), *Las universidades en la Edad Media: Historia de la universidad en Europa*, 1994, pp. 385-410.
- Olbes Durán, Fernando, «Música y peregrinación. El “Codex Calixtinus”», en Rodríguez Mouriño, José Antonio (dir.), *XVII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional: conmemorativa del último año santo compostelano del milenio: (rodaremos por el Camino de Santiago Portugués): [7 de febrero – 20 de junio, 1999]*, 1998, pp. 135-136.
- Pastor Comín, Juan José, «La escritura musical de Juan del Encina: poéticas más allá de la palabra», en Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael y Marcello, Elena E. (coords.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, 2017, pp. 159-175.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos. Revista de filología*, 1989, nº 5, pp. 141-164. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.5.1989.9648>.
- Pietrini, Sandra, «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia*, 2012, nº 15, pp. 295-316. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.21>.
- Penna, Mario; Rubio, Fernando (eds.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1887.
- Rabadé Obradó, María del Pilar, «La educación del príncipe en el siglo XV: del ‘Vergel de los príncipes’ al Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan», *Res Publica. Revista de filosofía política*, 2007, nº 8, pp. 163-178.

- Rey, Pepe, «Seducir de oídas: notas sobre la lírica musical amorosa en la Edad Media», en Varela Rodríguez, Elisa y Boto Varela, Gerardo (coords.), *L'amor a l'Edat Mitjana: experiències i invencions*, 2013, pp. 129-154.
- Rey Marcos, Juan José, *Estudio musicológico: Obra musical completa de Juan del Encina (Siglo XV)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1991.
- Rodríguez Cruz, Águeda y Alejo Montes, Francisco Javier, «La Universidad clásica», en Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, vol. II, pp. 539-586.
- Rodríguez San Pedro Bezares, Luis Enrique (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, vols. I, II, III, IV.
- Rüegg, Walter (ed.), *Historia de la Universidad en Europa*, vol. I, Universidad de País Vasco, 1994.
- Salinas Espinosa, Concepción, «Antiguos y modernos en el 'Arte de Poesía Castellana' de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 431-438.
- Sánchez Hernández, Sara, «'A cantar, dançar, bailar'. La música en diálogo con los textos teatrales de Juan del Encina», en Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael y Marcello, Elena E. (coords.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, 2017, pp.177-192.
- Stevenson, Robert, *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.
- Valle Pérez, José Carlos, «Santiago de Compostela: 1000 años de peregrinación europea», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 1985, vol. 30, nº 3-4 (julio-diciembre), pp. 479-481.
- Vega Ramos, María José, «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento», en Guijarro Ceballos, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 217-240.

- Vegas Sobrino, Laura María, «La música y los músicos, objetos exóticos para configurar la imagen del caballero y su casa», *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 2015, nº 6, pp. 1-15.
- Vicente Baz, Raúl, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca I (1298-1489)*, Salamanca, Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca, 2008.
- Vicente Baz, Raúl, *Los libros de actas capitulares de la Catedral de Salamanca II (1489-1506)*, Salamanca, Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca, 2016.
- Villanueva Abelairas, Carlos, «Música y músicos en el camino de Santiago», en Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, 2005, pp. 313-325.
- Virgili Blanquet, María Antonia, «La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de Coro en la catedral de Palencia», en Calleja González, María Valentina (coord.), *Actas del II Congreso de Historia de Palencia: 27, 28 y 29 de abril de 1989*, 1990, vol. V, pp. 305-322.
- Walker Vadillo, Mónica Anna, «Salomé. La joven que baila», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2016, vol. VIII, nº 15, pp. 89-107.
- Wagner, David L., *The Seven Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- Ynduráin, Domingo, «Juan del Encina y el Humanismo», en Guijarro Ceballos, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 259-280.