

El “acordado canto” del ruiseñor en *Diversas rimas* de Espinel (con concento de madrigales al son del humanismo hispalense)

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla
fescobar@us.es

Recepción: 10/03/2024, Aceptación: 20/06/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

El presente artículo ofrece un análisis circunscrito al tratamiento simbólico del “acordado canto” de las aves en *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel. Se pone especial énfasis en la identificación del poeta con el ruiseñor atendiendo tanto a la tradición petrarquista-garcilasiana como al humanismo de la Sevilla del Siglo de Oro, con el que estuvo familiarizado durante su etapa formativa en la capital andaluza. Figuras destacadas como Francisco Guerrero, Gutierre de Cetina, Baltasar del Alcázar, Cristóbal Mosquera de Figueroa o Juan de Mal Lara, entre otros nombres, resultan de interés para el objeto de estudio abordado en la confluencia y traducción de códigos entre poesía y música, con atención a la modalidad genérica del madrigal.

Palabras clave

Poesía y música; humanismo sevillano; Vicente Espinel; ruiseñor; madrigal.

Abstract

English title. The “agreed song” of the nightingale in *Diversas rimas* de Espinel (with concent of madrigals to the sound of Sevillian humanism).

This article offers a circumscribed analysis of the symbolic treatment of the “agreed song” of birds in *Diversas rimas* (1591) by Vicente Espinel. Special emphasis is placed on the poet’s identification with the nightingale, attending to both the Petrarchan-Garcilasian tradition and the humanism of Seville in the Golden Age, with which he was familiar during his formative stage in the Andalusian capital. Outstanding figures such

as Francisco Guerrero, Gutierre de Cetina, Baltasar del Alcázar, Cristóbal Mosquera de Figueroa or Juan de Mal Lara, among other names, are of interest for the object of study addressed in the confluence and translation of codes between poetry and music, with attention to the generic modality of the madrigal.

Keywords

Poetry and music; Sevillian humanism; Vicente Espinel; nightingale; madrigal.

*No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores.
(Luis de Góngora)*

El volumen *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel es un cancionero de cuño petrarquista-garcilasiano, con notas de aliento moral horaciano, en el que el dúo cantor Liseo y Célida protagoniza el eje poético-musical conductor (Lara Garrido, 1986, 2001; Garrote Bernal, 1993; Escobar 2023c, 2024a).¹ Y es que, a partir del

1. Para la constitución del canon petrarquista en la lírica áurea de la primera mitad del siglo XVI, con recepción en figuras como Garcilaso de la Vega y Gutierre de Cetina, modelos de Espinel: Beltran (2022). El presente artículo se contextualiza en la línea científico-académica *Poesía y música* del Grupo de investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones* (HUM-233), con Ayuda B4 para proyectos puente de la Universidad de Málaga del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica (*Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: Fondos documentales, epistolares y mundo editorial*, PPROP-B4-2024-006), así como en el Proyecto *Andalucía Literaria y Crítica. Fondos documentales para una historia inédita de la Literatura Española y su estudio: los fondos Alborg y Canales de la Universidad de Málaga* (UMA18-FEDERJA-260, Junta de Andalucía, Programa Operativo FEDER). Se apoya, al tiempo, en técnicas sobre traducción e intersección de versos y discursos musicales aplicadas en el *Centro de Investigación y Documentación Musical* (Unidad I+D+i asociada al CSIC), con el que colaboro en calidad de especialista.

distingo en el *Canzoniere* (1470) entre las *rime in vita e in morte*, ubicando la voz enunciativa en la madurez desde el sentimiento de amor no correspondido, sigue Espinel la estela de Garcilaso de la Vega, en diálogo intertextual con el soneto “Cuando me paro a contemplar mi estado”, y de Fernando de Herrera.²

Además, Espinel atiende y transita la senda mélica de Gutierre de Cetina, familiarizado con el canto para vihuela y musicalizado por Francisco Guerrero, maestro del malagueño (García Fraile 1997; Escobar 2021-2023, 2023a), gracias a madrigales del calado de “Ojos claros, serenos”, como consta en *Orphénica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana y en las *Canciones y villanescas espirituales* (1589) de Guerrero, con preliminar de Cristóbal Mosquera de Figueroa (Restrepo 2014). Traslucen, en efecto, las composiciones cetinianas, contextualizadas en el humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento (Querol 1976-1977) y más allá del entronque con Petrarca como paradigma en la tradición madrigalista italiana,³ el tratamiento dialéctico de opósitos asimilado por Espinel. Se colige del *madrigal-lone* o *madrigalessa* “¡Ay, qué contraste fiero”, en armonía con Ausiàs March, y del arranque del soneto “Entre osar y temer, entre esperanza”;⁴ o lo que es lo mismo, desde un *modus operandi* similar al del melómano Juan de Mal Lara, amigo de Guerrero y Herrera, así como avisado lector de Cetina en *La Psyche*; en concreto, en el punto crucial en el que Psique-Alma “osa y teme” descubrir el rostro de Cupido-Amor (III, v. 101; Mal Lara 2015c: 314-315), con ecos petrarquistas como *colonna sonora*, dado que el de Arezzo fue un atento recreador del *Asinus aureus*.

Esto es, Espinel entronca su pensamiento mélico con la vertiente interdisciplinar hispalense, habida cuenta de las resonancias petrarquistas en los versos de estos ingenios. En el elenco de modelos, cabe destacar en un lugar preeminente,

2. Tanto el Soneto I (“Éstas son las reliquias, fuego y yelo”) como el Soneto III (“Osando temo, estoy helado y ardo”) de Espinel evidencian puntos de encuentro respecto a “Osé i temí mas pudo la osadía”, en calidad de arranque de *Algunas obras* (1582), de Herrera; véase el comentario de Garrote Bernal (Espinel 2008: 33 y 37, n. 1). En lo que atañe a Herrera como paradigma aurisecular: Montero y Ruiz Pérez (2021). Sobre la estética clásico-italianizante y de filiación humanística de Garcilaso, con huella en el imaginario espineliano, como pondré de relieve: Gargano (1988, 2005); Fosalba y Torre Ávalos (2018); Fosalba (2019).

3. No solo por la musicalización en tono madrigalista de versos como “Solo et pensoso i piú deserti campi” (Sonetto XXXV), sino también por el cultivo de cuatro *madrigali* (LII, LIV, CVI y CXXI) por el propio Petrarca; véanse para sus claves esenciales a propósito del canon cetiniano a la luz de Luigi Tansillo: López Suárez (2004) y Toscano (2012). Respecto a los sonetos y madrigales de Cetina, me sirvo de la edición de López Bueno (1990). Aspectos complementarios ofrecen López Bueno (1978), Escobar (2000, 2002: 47-76, 193-202) y Ponce Cárdenas en su introducción a *Rimas* de Cetina (2014: 11-200). En cuanto a las fuentes del vate hispalense, exponente del género junto a Hernando de Acuña o Barahona de Soto: López Suárez (2002), Pastor Comín (2010) y Roussiès (2015). Por último, en lo referente a la pervivencia del madrigal en la tradición poética española desde 1550 a 1700: Roussiès (2021).

4. Sin olvidar el verso 11 (“ya me esfuerzo, ya temo, ya me atrevo”) del soneto “Amor me trae en la mar de su tormento” o el cierre “acábeme el dolor del mal que temo, / y no la vista de él, a que me atrevo”, del no menos interesante soneto “¿Será verdad, ¡ay, Dios!, serán antojos (...)?”.

como estamos viendo, a Cetina, introductor del madrigal en la lírica española áurea al calor de la corte de Ferrante Gonzaga, quien mantuvo contactos con el horaciano Orlando di Lasso, Hoste da Reggio o Nicolas Gombert. Me refiero a versos como “No es sabrosa la música ni es buena” del soneto “A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar”, en un maridaje entre la “letra” y el fraseo armónico-melódico dirigido a una dama que podía “(...) mover al son del canto” en aras de enaltecer “la beldad de vuestros ojos (...)”. Esta simbiosis trae a la memoria, en fin, los madrigales cetinianos “Ojos claros, serenos”, “Cubrir los bellos ojos”, de sabor petrarquista-garcilasiano, y “No miréis más, señora”, con apuntes a la *filautía* de Narciso en paralelo a la puesta en música de “*E siavi esempio il bel crudo Narciso*” de Parabosco;⁵ o sea, en sintonía conceptual con la mirada neoplatónica en el proceso filográfico de *visio (amor per oculos)*, *cogitatio* y *adherentia*, a la luz de Strozzi, Cassola, Rota, Nolano, Fascitelli y especialmente Luigi Tansillo, con su madrigal “*Occhi leggiadri e belli*”.⁶

Junto a Cetina, no menos interés reviste el universo de Baltasar del Alcázar, amigo de Vandalio, en el período entre 1548 y 1554. Se refleja en los sonetos misivos “Si donde estás, Vandalio, estar pudiera”, “Si subiera mi pluma tanto el vuelo”, “Entre los verdes salces recostado” y “Si el llanto, Febo, a tu deidad indigno”, así como en la epístola “Si daros cuanto puedo, siendo el daros”.⁷ Es decir, al igual que Cetina, Alcázar, bajo el apodo pastoril de Damón y pertrechado de formación musical según refleja la canción religiosa “Sonando está, Virgen bella” gracias a los *verba propria* “falsa sin concordancia”, “perfeta consonancia”, “cláusula” y “fuga”, cultivó los madrigales en trabajo conjunto con Guerrero.

Procedió, en efecto, al modo de Cetina y el compositor sevillano, mediante una armonización de tradición oral, con rúbrica de autor culto, y de memorización y escucha de los metros clasicista-italianizantes y octosilábicos para la puesta en música. Esta práctica resultaba susceptible de reescrituras de sesgo madrigalista en

5. En consonancia con el soneto “Ojos, ¿ojos sois vos? No sois vos ojos”, con reminiscencias en “Ojos que no sois ojos, sino estrellas” en el *Thesoro de varias poesías* (1580) de Pedro de Padilla.

6. Este poeta italiano y su madrigal “*Se è ver quel che si legge*” es, igualmente, el modelo del soneto cetiniano “Si es verdad, como está determinado”, del mismo modo que su también madrigal “*Io canterei di voi sì lungamente*” resuena en “Yo diría de vos tan altamente”. No hay que olvidar, por otra parte, el motivo de los ojos y la mirada en *Canciones y villanescas espirituales*, más allá de “Ojos claros, serenos”, en calidad de variaciones, como se infiere del tema poético-musical “Claros y hermosos ojos”.

7. Francisco Pacheco, en su *Libro de retratos* y a quien Alcázar consagró poemas como el soneto “En tanto, nuevo Apeles, que, ocupado”, alude a la relación amical entre Cetina y Alcázar: “Estuvo retirado gran tiempo en una aldea fuera de Sevilla, adonde hizo gran parte de las obras que oy parecen suyas a diferentes propósitos (...). Desde allí [Cetina] se comunicava con su íntimo amigo Baltasar del Alcázar, i se escrevían varias canciones i epístolas familiares el uno al otro (...)” (Piñero y Reyes 1985: 267). Los dos ingenios cultivaron el encomio paradójico, tras los *capitoli* de Francesco Berni, desde procedimientos similares a Mosquera en las *Paradojas en loor de la nariz muy grande o en loor de las bubas* (Núñez Rivera 2010), con tecnicismos musicales como contrapunto, contrabajos o guitarrones.

la adaptación textual entre la métrica poética y la actualización musical. Se demuestra, de un lado, atendiendo a su naturaleza genérica en versos como “En tanto que el hijuelo soberano”, “Ten cuenta, Amor, con esta cruda fiera” y “Dejó la venda, el arco y el aljaba”, con *rifacimento* espiritual en *Il primo libro delle laudi spirituali, a tre e a quattro voci* (1583). A estas composiciones hay que añadir: “Id, suspiros ardientes”, a partir del soneto petrarquista “*Ite, caldi sospiri, al freddo core*” del *Canzoniere* (CLIII) y siguiendo la versión de *Madrigali a tre voci da diversi eccellentissimi autori* (1555),⁸ “Quejábase de amor la pastorcilla”, al hilo de las nupcias de Ana de Silva con el VII Duque de Medina Sidonia en 1574 —ligado a estos autores sevillanos en espacios de sociabilidad cortesana y cultural como su casa palaciega—, “Rasga la venda y mira lo que haces” y, en fin, “Decidme, fuente clara”.

De otra parte, Alcázar, al compás de Cetina y Guerrero, integra dicha modalidad madrigalista desde la alternancia de endecasílabos y heptasílabos en poemas de varia naturaleza al modo de su *translatio* de la Oda III, 2 de Horacio, “Triforme diosa (que de montes eres)”, con variación en “Custodia consagrada” (Pérez-Abadín 1996: 69). Incluso, si se atiende a *El Parnaso* (1576) de Esteban Daza o las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero, cabe subrayar que este compositor hispalense musicalizó, según recuerda Pacheco en el *Libro de retratos*, el imaginario poético de Alcázar.⁹ Se colige de “Ten cuenta, Amor, con esta cruda fiera” o “Dejó la venda, el arco y el aljaba”, en el *Cancionero musical de Medinaceli* y con difusión en *Canciones musicales por Cristóbal Cortés (...)* (Biblioteca Lázaro Galdiano, ms. 16/11), el códice 17 de la Catedral de Valladolid o el Hs. 781 de la Universidad de Friburgo, con *contrafacta* a lo divino (Querol 1949-1950, 1981; Núñez Rivera 1997a, 1997b).

Ahora bien, especial relieve para el objeto de estudio que me ocupa, esto es, la recepción en Espinel del ruiseñor o ruiseñol —conforme al provenzal *rossinhol* y el italiano *rosignol(o)*—, desprende el madrigal de tonalidad bucólica “Decidme, fuente clara” de Alcázar, con música de Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales*. Se detectan elementos que tendrán sus paralelismos en *Diversas rimas* tales como el verso relativo a “calandrias, ruiseñores”¹⁰ y el cierre recolec-

8. Sobre la asociación conceptual alcazariana de Petrarca al madrigal, véase el “Eco del dicho”: “—Con una canción, un soneto [...], un chiste, un Petrarca, un madrigal y un donaire.” (Alcázar 2001: 644).

9. Cf.: “Fue mui diestro en la música: compuso algunos madrigales, a quien hazía el tono i la compostura dél, que el insigne maestro Guerrero practicava con gran satisfacción i los estimava en mucho. Tuvo con él estrecha amistad por la música i la poesía.” (Piñero y Reyes 1985: 267).

10. En entronque con un imaginario simbólico medieval reconocible tanto en el *Libro de buen amor* (“Chica es la calandria e chico el ruiseñor, / pero más dulce cantan que otra ave mayor;”; Arcipreste de Hita 1992: 418) como en la tradición del romance del prisionero (“Por el mes era de mayo, cuando hace la calor, / cuando canta la calandria y responde el ruiseñor”) y sus diferentes versiones; véanse: Di Stefano (1988: 207), Díaz-Mas (1994: 284-286) y Piñero (1999: 303-307); para otras variantes: Piñero, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 141-146, 473-474). Tuvo su recepción y tratamiento, en cualquier caso, en poe-

tivo (“Árboles, fuente, prado, sombra y aves”) de un procedimiento diseminativo-recolectivo (Alcázar 2001: 324).¹¹

Por último, admirador de Alcázar, Cetina y Guerrero, a quienes elogia en el *Hércules animoso* (IV, 3, vv. 225-229; XII, 2, vv. 849), conviene citar, en esta granada tradición hispalense, a Juan de Mal Lara (2015a: 688; 2015b: 1486) por sus apuntes al arte musical en *La Psyche*, incluyendo sonos de ruiseñores y calandrias, como veremos.¹² A Guerrero, *auctoritas* en el magisterio de Espinel, se refiere, en fin, el humanista sevillano en el *Recibimiento que hizo la muy noble e muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del rey D. Felipe II*:

También hizo falta grandíssima aver embiado la Iglesia todo el adereço del altar plata y dosseles, menestriles y cantores con su maestro Francisco Guerrero en servicio de su prelado, para traer a la sereníssima reina nuestra señora, y así todo fue para servir a su Magestad (Mal Lara 2005: 155).

En fin, como desarrollaré más adelante, Espinel-Liseo proyecta sus sentimientos y emociones mediante el ruiseñor, símbolo presente en Alcázar y Mal Lara, familiarizados, al igual que Cetina, con el imaginario pastoril ítalo-español. Su voz tenor predomina en la paleta cromática de sonidos (*tone-painting* o *sound-painting*) que conforman el variegado conciento de las aves de *Diversas rimas* en un *leitmotiv* cultivado, con el tiempo, por escritores del fuste barroco de Luis de Góngora, el Conde Villamediana o Francisco de Quevedo. Se representa, además, en la tradición pastoril-madrigalista, con la que incardina Espinel su universo en un *continuum* híbrido que llegaba a incluir la musicalización de *La Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, al son de su universo eglógico (Gargano 2002), y en la propiamente musical de cuño horaciano-penitencial. Lo evi-

tas músicos de la talla de Jorge de Montemayor (2012: 169 y 204), amigo de Cetina y con estancia del lusitano en Sevilla hacia 1545-1546, en la “Historia de Alcida y Silvano” (“que no dirá [Silvano] que oyó los ruiseñores / ni la calandria, dulce enamorada”, vv. 310-311) y en la Égloga I (“allí los ruiseñores, de mañana / con su canto süave provocando, / a la calandria sacan de su nido;”, vv. 70-72).

11. También en los octosílabos burlescos “¿Quién os engañó, señor (...)?” se identifica al ruiseñor: “Para alcándara es mejor / de tórtola, ¡oh ruiseñor!, / cuando su marido pierde (...)” (vv. 176-178; Alcázar 2001: 438); en cuanto al procedimiento diseminativo-recolectivo: Alonso (1982: 230-231, 245-246).

12. Evoca Pacheco, en su *Libro de retratos*, las alabanzas dirigidas a Alcázar en el *Hércules animoso*: “(...) el maestro Iuan de Malara en su *Hércules* no se harta de encarecello, Fernando de Herrera, Cristóval de Moxquera, el maestro Francisco de Medina; i el licenciado Francisco Pacheco engrandeció en una obra suya la agudeza de su ingenio.” (Piñero y Reyes 1985: 262). Y es que conformaban estos ingenios un núcleo interdisciplinar o “Arcadia fingida”, bajo sobrenombres pastoriles, como transmite Pacheco a Pablo de Céspedes: “¡O amigo, a cuánto mal hemos llegado / que quanto el cielo a muchos darles quiso / pierde: como no rompo lastimado! / ¿Dó la docta eloquencia de Meliso [Mal Lara] / y de Vandalio [Cetina] el amoroso llanto / y de el que ilustra al joven Eliocriso [Mosquera de Figueroa]? / ¿Y de Damón [Alcázar], a quien venero tanto (...)?” (Rubio 1993: 399).

dencian los *Salmos* (1543) al cuidado de Clément Marot, con alusiones a Calvino al hilo del canto humano y el de los pájaros (Bergua 2012: 180-181).

En otros términos, Espinel se erige en uno de los más exquisitos poetas áureos al son literario-musical del humanismo hispalense que, entre el legado trovadoresco-petrarquista al calor de los *Sonetti* CCXXVI y CCCXI del *Canzoniere* y los arquetipos orales de raigambre folclórica en la línea conceptual del romancero —según he señalado—, se decantó por el tratamiento simbólico del ruiseñor, privilegiado por Plinio en el libro X de la *Historia natural*. Y lo hizo con voz propia, aunque en la línea árcade-madrigalista sevillana, más allá de entroncar con Garcilaso en la *Égloga* I, 324-337, al aire petrarquesco de “Cual suele el ruiseñor con triste canto” y al trasluz de las *Metamorfosis* ovidianas y las *Geórgicas* virgilianas como prestigiosos modelos de la *Aurea Aetas renascens* (Lida de Malkiel 1975).

Pasemos a adentrarnos en las directrices formuladas en este pórtico introductorio, a modo de obertura, estructurando la argumentación analítica en cuatro partes. En la primera, me propongo desgranar el concento madrigalista de las aves en *Diversas rimas*, con Cetina de fondo. El segundo epígrafe ofrece, en contraste, el estudio del paralelo temático ceñido a las calandrias y ruiseñores en el mismo poemario a la luz del humanismo hispalense. En el tercer apartado, profundizo en el ruiseñor espineliano para, finalmente, brindar un cierre conclusivo al hilo de unas “músicas hojas”, dado que “no son todos ruiseñores”.

En lo que atañe a la metodología, me serviré de planteamientos epistemológicos procedentes del comparatismo literario e interdisciplinar (Guillén 1985, 1988, 1998; Villanueva 1991), así como de la intertextualidad (Kristeva 1969; Genette 1989). Tendré en cuenta, igualmente, la intersección y confluencia de códigos entre poesía y música (Vega Ramos 1999, 2003, 2007, 2012; Bergua 2012, 2019), como también la historia cultural de las ideas, mentalidades y representaciones (Chartier 1993; Burke 2016).

Este andamiaje científico-académico y conceptual me permitirá abordar, como objetivo esencial y a efectos de resultados, el análisis circunscrito al tratamiento simbólico del canto del ruiseñor en *Diversas rimas* de Espinel. Procederé a la luz de la tradición humanística hispalense, con la que entronca su pensamiento literario-musical nuestro autor. Se trata, en definitiva, de una hipótesis de partida no atendida hasta el momento en el estado de la cuestión y que constituye un avance para el conocimiento del imaginario creativo de Espinel.

Un poeta-ruiseñor con tonos cetinianos: el concento madrigalista de las aves en *Diversas rimas*

Si se examina con detenimiento el ciclo pastoril de Espinel en *Diversas rimas* brindado a los amores de Liseo y Célida, la *Égloga* I, *Liseo*, comienza con un paisaje sonoro de aire madrigalista en el que, lejos del encorsetamiento de la

canción petrarquista-garcilasiana, “el aura fresca lleva blandamente / los acentos suaves / de las parleras aves”, armonizados “junto a un arroyo sosegado y lento” (vv. 6-9; Espinel 2008: 79-84). En dicho *locus amoenus* y en virtud del *Canzoniere* por la correspondencia fónica aura-Laura (*Sonetti CXCIV, CXCVI, CXCVII, CXCVIII, CCXLVI, CCCXXVII o CCCLVI*), nos adentramos en un contexto arcádico testigo de la “(...) tristeza y encendido llanto” (v. 13) del pastor músico Liseo, enamorado de la cantora Célida. El protagonista entona una melodía elegíaca motivada por la ausencia de su amada (v. 16), siguiendo, aunque desde la reescritura, el fanal de pastores garcilasianos como Salicio en la *Égloga I*.

En dicho marco pastoril, remozado de un toque musical madrigalista que versionaba a Petrarca y Sannazaro a la luz de *La Arcadia*, Célida aparece retratada “(...) con sonora y clara / voz (...)” hasta el punto de que “hiere el aire en dulcísima armonía” (vv. 33-36). El motivo del aire produce un fraseo consonante recreado, en paralelo, en *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) debido a las diferencias entre los sentidos del oído y del tacto.¹³ Profundizando, por tanto, nuestro autor en la escucha atenta del acordado canto poético-musical, la voz de Célida mantiene a Liseo con “(...) orejas tan suspensas” (v. 39), en calidad de recuerdo garcilasiano respecto a la *Égloga I*, 127 (“Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?”), mientras que lo motiva para que, conforme al amor *hereos* o *heroicus*,¹⁴ cante alentado por su belleza.

Pues bien, en este paisaje elegíaco-egológico y con la tradición madrigalista de fondo, Liseo evoca el encuentro pasado con Célida “aquella noche tan serena y clara” (v. 84), al estilo de fray Luis de León, representada “(...) en el callar nocturno” (v. 81). Pero, además, la *iunctura* “serena y clara” trae a la memoria el madrigal cetiniano “Ojos claros, serenos”,¹⁵ musicalizado por Guerrero en *Orphénica Lyra* de Fuenllana.

Tuvo, en efecto, un notorio predicamento pastoril y en la lírica popular como tema con variaciones en *La Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, *El pastor de Filida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo y *La Galatea* (1585) de Cervantes (2014: 87, 307, 397), con alusión a “calandrias y ruiseñoles y a los otros pintados pajarillos”.¹⁶ A estos ecos cabe añadir los comprendidos en las *Seiscientas apotegmas*

13. Cf.: “(...) estaba el lugar abrigado y apacible; que el armonía que el aire hace con el ruido de las canales, produce una consonancia agradable para las orejas y no para el cuerpo, que en eso se diferencia el oído del tacto, que hay cosas que to[c]adas son buenas y oídas son malas, y al contrario.” (Espinel 1980a: 180).

14. Véanse: Serés (1996: 54-86) y Lacarra Lanz (2015).

15. Tras la estela de los *madrigali* de Barbara Strozzi (“*Lumi soavi e chiari*”) y Angelo Poliziano (“*Occhi leggiadri, o grazioso sguardo*”). Asimismo, paralelos como “*Quegli occhi chiari, più che l’ciel sereni*” en *La bella mano* de Giusto dei Conti u “*Occhi sereni (...)*” de las *Rime* de Matteo Bandello ofrece Ponce Cárdenas en *Rimas* de Cetina (2014: 82-89).

16. Cervantes fue uno de los escritores elogiados por Espinel en la “Casa de la Memoria”, aunque con rivalidades de por medio (Palomino 2020, 2021a, 2021b).

(DLXXXVI) de Juan Rufo y la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* de Antonio Liñán y Verdugo, pasando por los versos anónimos “Divinos ojos serenos” y “Claros, resplandecientes y hermosos / ojos (...)” en el *Cancionero sevillano de Toledo* (1560-1570) y en un cartapacio poético de 1585-1590, con composiciones de Pedro de Padilla y otros ingenios, hasta culminar en las *Definiciones poéticas, morales y cristianas* y *Templo militante* (1602-1614) de Bartolomé Cairasco de Figueroa, el madrigal “¡Dejad de ser crüeles, bellos ojos!” de Juan de la Cueva, los versos “Ojos claros, serenos” de José de Anchieta, el *Soliloquio VI* (“Ojos ciegos y turbados”) de Lope de Vega o el romance satírico “Tenemos un doctorando” de Luis de Góngora al hilo de los “serenos ojos”.

En el caso de *Diversas rimas*, continuando con el motivo silente, identificable en el imaginario árcade-madrigalista y habitual en *Marcos de Obregón*,¹⁷ la pastora daba oído a su “(...) zampoña y verso rudo” (v. 45), de suerte que “(...) el lucero ardiente de tu cara / dio luz al mundo por oír mi canto;” (v. 45). Por ello, Espinel lo parangona al de Orfeo en el careo o canto amebeo con Liseo (vv. 89-90). Sin embargo, esta ilusión de antaño se ha convertido en desengaño en el presente (v. 95), en tanto que desea “(...) de nuevo / la luz”, *leitmotiv* de cariz amoroso en virtud del heliocentrismo herreriano (v. 45).

Por lo demás, los componentes de la naturaleza (*natura naturans*), como sucede en el pensamiento arcádico garcilasiano, entonan una renovada música.¹⁸ En este sentido, su tonalidad sentimental y sensorial, esencial en la representación de los afectos en el madrigal —como se advierte en “Decidme, fuente clara” de Alcázar con “calandrias, ruiseñores”—, se muestra acorde y concorde con el estado emocional de Liseo; esto es, el *alter ego* de Espinel, aliviado terapéuticamente “oyendo el murmurar del claro arroyo, / donde las lamentables quejas oyo / del ruiseñor y la calandria un poco” (vv. 99-101). Y es que el efecto meloterapéutico de la naturaleza —revestida de hilaridad en sintonía con el contento de las aves— en el músico pastor enamorado se habrá de desarrollar cuando “(...) el argentado y puro / cielo jamás oscuro / alegremente el suelo rüciendo, / los pajarillos a su son cantando” (vv. 112-115). El broche a sus versos lo pone Espinel gracias al deseo de Liseo de continuar cantando si las tribulaciones amorosas no se lo hubiesen impedido (vv. 136-137).

Llegado a este punto de tensión climática sentimental, sus amigos pastores deciden asistirlo, en un recuerdo garcilasiano del amor *hereos* de Albanio y la ayuda prestada por Salicio y Nemoroso, llevándolo a su choza (vv. 142-149) para, una vez aliviado, volver “(...) a su usado canto” (v. 150). Se trata de visibles

17. Cf.: “(...) el silencio es virtud sin trabajo”; y “Hase de hablar lo necesario, dando lugar a que se responda con silencio justo o ajustado con la conversación;” (Espinel 1980a: 264, 274).

18. Un sincretismo similar sustentado en las huellas de Garcilaso y Herrera (con el universo madrigalista de Cetina muy presente) se identifica en un buen amigo de Espinel: Pedro Laínez; véase: Escobar (2024b).

resonancias de la Égloga II del toledano, recurrente para el malagueño como se trasluce en el *éxPLICIT* (“y a quien no espera bien no hay mal que dañe”) de su Soneto XXVII (Espinel 2008: 208), que trae a la memoria el verso 774 (“que a quien no espera bien, no hay mal que dañe.”) de dicha composición garcilasiana, según notó su editor, Garrote Bernal (Espinel 2008: 208, n. 14).

Más allá del protagonismo de Célida en el Soneto XIII al competir, a modo de hipérbole, en el divino coro durante el juicio de Paris, ecos de la Égloga III (vv. 92-121), con los amores de Célida y Liseo como tónica axial, se identifican en *Marcos de Obregón* y en clave de copresencia intertextual respecto a *Diversas rimas* (Espinel 2008: 165-186). Me refiero al pasaje en el que Espinel, sirviéndose de su *alter ego*, había sido testigo de cómo dos músicos, en Milán y con la tradición madrigalista latente, estaban interpretando “una canción que dice *Rompe las venas del ardiente pecho*” (Espinel 1980a: 146-147). En esta composición (vv. 61-78), en la que intervienen Liseo, Serdón y Urgenio, con Célida presente, Espinel deja ver su conocimiento de la música teórico-especulativa, de la que consideraba maestros suyos a Guerrero y a Francisco Salinas (García Fraile 1997; Escobar 2021-2023, 2023d), con ecos de madrigales en *De Musica libri septem* (1577).

Por esta razón, no es de extrañar las alusiones mélicas al *locus amoenus*, con preferencia por el concento polifónico de los pájaros, habitual en el imaginario madrigalista. Es más, según se evidencia en “de un ruiseñor el canto enternecido” (v. 63), dicha ave, con la que se identifica Liseo-Espinel por su tonalidad élega al exaltar la ausencia de la amada, lleva la voz cantante tenor en el coro, que responde en canon la exposición de su fraseo como si de un *cantus firmus* se tratase (vv. 64-69).

En este marco polifónico en correspondencia con el modo en que se ejecutaban madrigales bajo la rúbrica de Guerrero, Alcázar y Cetina, Espinel se reconoce en la voz tenor del ruiseñor, que mantiene la línea armónico-melódica del canto llano. Estamos ante un rasgo de identidad vocal en la *forma mentis* del de Ronda, alentado por la férula de Guerrero, que funciona como una constante en *Diversas rimas*. Se infiere del arranque de su Glosa II (“Tal imperfección alcanza / el mundo por un tenor, / que vivo como en balanza: / en el mal con esperanza / o en el placer con temor;”, vv. 1-5; Espinel 2008: 298-299), transmitida en el *Cancionero musical de Palacio*.

En otras palabras, en *Diversas rimas* adquiere notoriedad, en calidad de *leitmotiv* hispalense, el acordado concento de las aves identificable en la aludida Égloga III, con predilección por el ruiseñor. Si bien Espinel hace dialogar su discurso con Garcilaso, Herrera y fray Luis de León —excelentes conocedores de la tradición mélica de la oda y la canción en entronque con Píndaro y Horacio—,¹⁹ resulta fruto, al tiempo, de su experiencia coral y práctica musical junto a Guerrero, inclinado a los *contrafacta* de canciones, villanescas y madrigales al compás de Alcázar y Cetina, con paralelos en *Marcos de Obregón*; así al hilo de

19. Desde un prisma estético similar al de su amigo Pedro Laínez: Escobar (2024b, 2024c).

la técnica imitativa de las aves cantando al unísono en virtud de *loci communes* respecto a "Despiértenme las aves / con su cantar sabroso no aprendido" de la Oda I, 31-32 de fray Luis.²⁰ Su encarcelamiento el 27 de marzo de 1572 provocó tumultos en la Universidad de Salamanca a los que se aluden en *Marcos de Obregón* y de los que el rondeño debió de ser testigo (Espinel 1980a: 230-231).

Manifestaciones y ruidos al margen, se distingue, en los versos del malaqueño, la voz solista del ruiseñor en el canto llano, a la que se le van sumando recursos de concento coral, en calidad de compensación y equilibrio en la tensión armónica contrapuntística; o sea, desde un proceder afín al universo madrigalista de Guerrero, Alcázar y Cetina. Estos van, como es sabido, desde la disminución del tiple o voz soprano al establecimiento del contrabajo como fundamento del *cantus firmus* y la aparente repentización de voces en canon junto a la línea melódica del contralto, menos aguda que el tiple, visible en *Marcos de Obregón*: "(...) fuíme divirtiendo con los ruiseñores, que nos daban música por el camino (...)" (Espinel 1980a: 264-265).

Siguiendo este pensamiento reconocible en *Marcos de Obregón*, Espinel implementa, en los versos aducidos, técnicas contrapuntísticas del concento coral en un desarrollo del paisaje sonoro de las aves en el bosque, como si de seres humanos se tratase (v. 70). Y lo hace conforme a un efecto de meloterapia ya que el ruiseñor entona, desde su registro de voz tenor, un potente canto elegíaco como sublimación compensatoria del dolor *in absentia* de una forma similar a la representación de las *rime* consagradas a Laura en la tradición del madrigal, con resonancias en Alcázar y Cetina.

Tal proceder terapéutico formulado por Espinel explica la dulce armonía del trino del pequeño jilguero, en contrapunto con la voz que descuella en el conjunto polifónico ("trina la voz el cilguerillo y canta / en competencia de quien más resuena;", vv. 71-72) y en concordia con el estilo fugado de los pasos de garganta de la calandria hasta subir la línea de altura melódica ("sigue en fuga el pasaje de garganta / la calandria, subiendo cuanto puede", vv. 73-74). Esta constituye la base del *discantus* o *biscantus* del ruiseñor, quien reaparece como solista ("y sobre ellas el ruiseñor discanta", v. 75) respecto al verso 63 ("de un ruiseñor el canto enternecido"), con nuevo protagonismo al margen de las restantes voces, que pueden llegar a repentizar *all'improvviso*, concluyendo en la cláusula;²¹ es decir, en una asociación de la calandria y el ruiseñor como en el

20. Cf.: "A los oídos deleita con grande admiración la abundancia de los pajarillos, que imitándose unos a otros, no cesan en todo el día y la noche su dulcísima armonía, con una arte sin arte, que como no tienen consonancia ni disonancia, es una confusión dulcísima que mueve a contemplación del universal Hacedor de todas las cosas." (Espinel 1980a: 256). La relación de este pasaje con la Oda I de fray Luis fue anotada por su editora, Carrasco (Espinel 1980a: 256, n. 873bis).

21. Tecnicismo empleado por Alcázar (2001: 607), como he apuntado, en el poema "Sonando está, Virgen bella": "(...) debajo / de una cláusula y de un nombre. // Y es cláusula, Virgen bella" (vv. 23-25).

madrigal pastoril alcazariano “Decidme, fuente clara”, con “calandrias, ruiseñores”, musicalizado por Guerrero.

En otros términos, Espinel, en su experimentación estilística con su bagaje formativo forjado en el humanismo sevillano, se decanta por mostrar y demostrar una exquisita sensibilidad hacia el universo sonoro de las aves, su identidad individualizada y colectiva, y el conciento natural de las mismas. Fue así hasta el punto de que le debía de llamar la atención la capacidad que desarrollaban aves como el tordo a la hora de reproducir el lenguaje humano. Se trata de un motivo de *Marcos de Obregón* (Espinel 1980b: 93-94), tras el arrendajo de los *Morales* de Plutarco por Diego Gracián Alderete (1548), contrahecho a lo satírico en el romance gongorino “Tenemos un doctorando” en alusión despectiva a los doctores, con pollos de por medio, y con ecos en el capítulo I (“En qué manera es música la ortografía y sus efetos”) de la *Ortografía castellana* (1609) de Mateo Alemán.²² De modo análogo acaece con el pardillo (Espinel 1980b: 187-188), “muy superior a los demás en su armonía, aunque su consonancia muy concertada”, en un contexto en el que Marcos experimenta el deseo de disfrutar de pajarillos cuando sirve en Madrid, “muy de improviso” y sin inclinación por el escuderaje, a “un gran príncipe muy amigo de música y poesía”. Acaso, en la realidad vivida por Espinel hacia 1584, se trate de Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, o de Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, Duque de Alba, como anotó su editora, Carrasco (1980: 187, n. 769bis).

De otro lado, la superioridad del ruiseñor tenor frente a las otras voces, conforme a la interpretación coral de géneros como el madrigal, según sabían Guerrero, Alcázar y Cetina, apunta hacia la tesitura vocal con la que se reconocía Espinel: la de un tenor de resonantes graves, entre contralto y contrabajo, y cercano a un tenor dramático, híbrido de contratenor y barítono. Tal tesitura daría sentido a esa voz bronca y oscura que define el metal de su canto en composiciones de *Diversas rimas* como la Epístola I o la Canción IV.

Por tanto, al hilo de la identificación de la voz de Espinel en la ficcionalizada del ruiseñor tenor en el conjunto contrapuntístico de aves, se puede comprender el mecanismo de autorrepresentación o autorreferencialidad practicado en “a tal concierto, ¿quién dirá que ecède / aquel cantar del andaluz famoso / que al tracio en fama y dignidad sucede?” (vv. 76-78), con paralelismo en *Marcos de Obregón* (Espinel 1980b: 212). Tal espacio literario-musical dará paso, en dicha composición lírica, a la integración motívica del *beatus ille*, presente en la tradición musical renacentista, con un guiño a *Eneida*, I, 94 (“O terque quaterque beati”) en un *temperamentum*, en concreto, en los versos 79-81 (“Oh, tres y

22. Escritor sevillano cercano a Espinel e interesado, como él, en ruiseñores y calandrias: “(...) un silguero, una calandra, un ruiseñol o mirla; y oigan a Plutarco lo que nos dice de un tordo.” (Alemán 2014: 323).

cuatro veces venturoso / aquel que libre de cuidados vanos / semejante lugar goza en reposo.”), al decir de Urgenio (Espinel 2008: 79).

Pero adentrémonos más, si cabe, en las señas de identidad andaluza de Espinel a propósito del acordado concento de los pájaros, con preeminencia de la voz del ruiseñor en su *usus scribendi*. Estamos ante un camino de experimentación retórico-estilística en diálogo con la práctica humanística hispalense con la que estuvo familiarizado el malagueño durante su etapa de aprendizaje en compañía de Guerrero a la hora de musicalizar el universo mélico de Alcázar y Cetina. Tanto es así que fue sabedor y conocedor de la intersección de códigos entre poesía y música representada en modalidades como el madrigal de tonalidad árcade, cuyos estilemas constitutivos estaban presentes en su imaginario creativo.

“Calandrias, ruiseñores”: un paralelo de tonalidad hispalense para *Diversas rimas* (con notas de Alcázar, Mal Lara y Carranza)

La autoafirmación andaluza de Espinel y la consiguiente demostración de la práctica coral y del contrapunto remite a su aprendizaje al compás de modelos hispalenses de la nombradía de Guerrero —ponderado como maestro suyo en “La Casa de la Memoria”—, en concomitancia con el imaginario árcade-madrigalista de Alcázar y Cetina. Los apuntes al concento de las aves como conjunto polifónico coral remiten, a su vez, a la sensibilidad de Espinel por la poesía didáctico-*virgílica* ceñida a las *Geórgicas*, influyente en la “Arcadia” interdisciplinar de Mal Lara, Herrera, el poeta vihuelista Mosquera de Figueroa²³ y, más tarde, el pintor Pacheco, cuyo pensamiento espiritual dialoga con estilemas del madrigal en su vertiente meditativa (Roussiès, 2020). Al tiempo, estos humanistas, bajo alias pastoriles al calor de *La Arcadia* de Sannazaro y relacionados con Guerrero, preparaban traducciones de Horacio, canon mélico por excelencia, para integrarlas en proyectos del fuste de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Herrera.

Y es que, en este núcleo elitista de Mosquera, Guerrero, Alcázar, Mal Lara y Herrera, se encontraba, igualmente, Jerónimo de Carranza. Deudo de Mal Lara, autor de la *Philosophía de las armas* (1582) y maestro del VII Duque de Medina Sidonia, a él brinda Alcázar la dedicatoria “Sólo un retrato es éste; el seso humano” al tiempo que lo evoca Espinel junto a Luis Pacheco de Narváez en *Marcos de Obregón* (Espinel 1980b: 147). Es más, se alzan resonancias digresivas de aliento carranzino en esta obra, a la manera de los excursos de *Guzmán*

23. Cuyas excelencias instrumentales recuerda Pacheco en el *Libro de retratos* y a quien consagra Alcázar “El hijo de la diosa Citeera” con motivo de su *Eliocriso*, poema simbólico-alegórico leído por Mal Lara y evocado por su autor en el preliminar a *Canciones y villanescas espirituales*. Respecto a los elogios dirigidos a Mosquera por Pacheco: “(...) aviendo antes, en sus primeros estudios, mostrado la grandeza de su ingenio en la retórica i poesía, en que fue aventajado; en la esfera i geografía i música, tocando gallardamente una vigüela;” (Piñero y Reyes 1985: 185).

de Alfarache (1599-1604), ceñidas a la esgrima, la injuria, la ofensa o la desmentida (Espinel 1980a: 177).

Son cuestiones, en fin, a las que consagró escritos Carranza no solo en su *Philosophía de las armas* sino en textos de transmisión manuscrita en el círculo del Duque de Medina Sidonia (Escobar 2020), sobre las que Espinel estaba al tanto y por las que debió de mostrar interés a tenor de sus circunstancias vitales en las que hubo lugar para los agravios, según deja ver en *Diversas rimas* y *Marcos de Obregón*. Por lo demás, el pasaje concreto de esta última obra denota puntos de encuentro respecto a la parodia del diestro en *El Buscón* (1626), teniendo como fondo el *Libro de la grandeza de la espada* (1600) de Luis Pacheco de Narváez, enemigo de Quevedo, y este con buenas relaciones para con el malagueño (Espinel 1980a: 89).

Incluso durante la etapa hispalense de Espinel —en la que trabó lazos con el melómano Alemán—, el rondeño y Carranza pudieron coincidir en el entorno ducal de Medina Sidonia, al que acudían, bajo sobrenombres pastoriles, Herrera y Mosquera, y junto a ellos Mal Lara hasta 1571. Sobre este particular, el autor de *Diversas rimas*, elogiado con Carranza, Alcázar y Mosquera en el “Canto de Calíope” de *La Galatea*, deja claro, en la ficcionalización de Marcos, cómo llegó a abandonar la capital andaluza a raíz de la epidemia de peste que asoló la ciudad (Espinel 1980b: 47).

Pues bien, en tan azarosa travesía no faltaron ni el canto de un “musiquillo”, ni los sones de guitarra, a la que nuestro escritor-músico era aficionado, con la función terapéutica de hacer llevadero el trayecto (Espinel 1980b: 59). En dicho contexto musical, se integra, de un lado, el tañer rasgueado por el efecto onomatopéyico de “zongorroar” y, de otro, el cantar de tonos divinos, presentes en las *Canciones y villanescas espirituales* en las que Guerrero musicaliza madrigales de Alcázar y Cetina, relativos al cautiverio de los hijos de Israel (Espinel 1980b: 56-64). La función terapéutica que cumple la guitarra se convierte, por tanto, en un *leitmotiv* que adquiere tintes cómico-paródicos mediante *contrafacta*. Se demuestra en la cura fraudulenta contra la melancolía practicada a una dama en la que se incorporaban al repertorio ensalmos y sonadas como “¡Ay bien logrados pensamientos míos!” del “ruiseñor” tenor malagueño (Espinel 1980b: 66-74).

El autor, en fin, formaba parte entonces de la corte literario-musical del sevillano VII Duque de Medina Sidonia —a cuyo casamiento con Ana de Silva había consagrado Alcázar el madrigal “Quejábbase de amor la pastorcilla”—, haciéndose cargo este prócer del gobierno de Milán, con nombramiento en 1580.²⁴ Tanto es así que el período italiano de Espinel —residente en dicha ciudad en septiembre de 1581 con motivo de las exequias de la reina Ana de Austria— re-

24. Resonancias de este hecho, en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, se detectan en *Marcos de Obregón* (Espinel 1980b: 45, 115).

sultó motivador a efectos de acicate poético-musical si se atiende al ambiente cultural de Ottavio Gonzaga, adscrito a la casa ducal de Mantua y a quien ofreció versos encomiásticos de sabor árcade-madrigalista como la Égloga II; es decir, de un modo similar a los vínculos de Cetina con Ferrante Gonzaga.

Ello explica, en síntesis, la sólida formación musical que Espinel, sumada a la adquirida en Sevilla al calor de Guerrero y sus *rifacimenti* madrigalistas de Alcázar y Cetina, exhibía a su llegada a Madrid hacia 1584 en lo referente al canto —de ahí su identificación con el símbolo del ruiseñor tenor— y a nivel instrumental. En este sentido, sobresalió su preferencia por instrumentos cordófonos como la vihuela y la guitarra para el acompañamiento de las sonadas de sala y cantares divinos y humanos a la estela de Guerrero y Mosquera.

Sobre tales sonadas,²⁵ Espinel nos brinda su testimonio en el episodio de Mergelina, con resonancias arcádicas a la luz de Sannazaro para el círculo de Herrera y Mosquera en la finca Merlina del Conde de Gelves, donde se reunían en sesiones presididas por la poesía, la música y la pintura. No falta su atracción por el barbero guitarrista, quien entonaba tales sonadillas, por las que el de Ronda era tan celebrado, mientras que Marcos aportaba a dicho son un contrabajo creando, en clave cifrada o lenguaje secreto amoroso-musical, una polifonía a dos voces (Espinel 1980a: 114).

En paralelo, nuestro autor refiere la no menos concertada armonía polifónica entre el punto o nota aguda del barberillo y el acople grave de la dama “para oírle más cerca las consonancias” en tales cantares de cámara, para los que recomienda dulzura y suavidad gracias a las especies o notas consonantes y disonantes a media voz (Espinel 1980a: 99-100). Del mismo modo, tal género de música doméstica podía tener cabida en espacios palaciegos como los de Medina Sidonia o los de Gonzaga, a modo de cantares de sala, según describe en *Marcos de Obregón* (Espinel 1980a: 297).

Ficcionalización al margen a propósito de las sonadas con toques a lo divino —a buen seguro a la manera de Guerrero respecto a los madrigales de Alcázar y Cetina—, lo cierto es que tan granada preparación le valdría al “ruiseñor” malagueño el nombramiento como maestro de la Capilla del Obispo de Plasencia en 1599, llegando a convertirse en Capellán Mayor. Allí desarrolló sus cantares sacros, como había aprendido de Guerrero, y acabó preparando a futuros cantores al igual que hiciera su preceptor hispalense.

Al tiempo, esta etapa, en la que mantuvo amistad con ingenios como Lope de Vega o Quevedo (1993: 123), quien recuerda a Espinel en su *Buscón* (I, 4), al hilo del sacristán, la evoca en *Marcos de Obregón* desde la ficcionalización autobiográfica (Espinel 1980a: 92). Por su parte, el rondeño rememora a Quevedo —vincu-

25. Sebastián de Covarrubias (2006, s. v. *sonada*) las define en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* como “El son o cantarico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede decir de tono”.

lado al entorno sevillano del Conde-duque de Olivares, Francisco de Rioja y Francisco Pacheco, el pintor—, demostrando ser un gran conocedor del tratado de las armas de Carranza. Lo hace hasta el punto de recrearlo en una anécdota de *Marcos de Obregón* a raíz de la mención a don Pedro Girón, Duque de Osuna, y con la virtud de la paciencia como telón de fondo (Espinel 1980b: 284).

Dicho con otras palabras, Carranza, integrado en el núcleo arcade-humanístico de Mal Lara, se encontraba próximo a Espinel, como también a Herrera y Mosquera, dado que estos hombres de letras sirvieron al sevillano Duque de Medina Sidonia. Y Herrera y Mosquera, en concreto, habían colaborado en *La Psyche* y *Hércules animoso* de Mal Lara,²⁶ poemas en los que la música resultaba fundamental incluso a nivel de meloterapia. Es más, en unas resonancias fónicas respecto a “Hércules animoso” y con paralelo en *Marcos de Obregón* (Espinel 1980b: 94), el protagonista mítico ligado a Híspalis como nueva Roma trae a la memoria, desde el incipit “Invicto César, Hércules famoso”, la “Sátira a las damas de Sevilla” de Espinel (Lara Garrido 1979; Garrote Bernal 1989).

A la vista de lo planteado hasta el momento, como un precedente de este conciento coral de aves con tonalidad arcádico-madrigalista ensayado por Espinel, cabe referir otro anterior de Mal Lara (2015c: 402-405) en *La Psyche* (V, vv. 582-673). Se trata de un elenco contrapuntístico de voces canoras en el carro de Venus que, “quando más en seso yuan cantando, / atrauessaua él [cuquillo] su contrapunto” (vv. 629-630), de suerte que estos pájaros, “ablandando los ayres todas bozes, / quitan el furor ronco y dissonante” (vv. 663-664). Tales versos, como los de Espinel y en diálogo con la tradición madrigalista-pastoril de Alcázar,²⁷ atesoran una plasticidad visual conforme al *ut musica pictura* que va a culminar con obras como el *Concierto de aves* de Frans Snyders, tras la estela de Brueghel el Joven, a partir del motivo iconográfico de una partitura.

Pues bien, en los versos de Mal Lara, revestidos de un iconotexto sonoro por la armonización de imágenes visuales y fónicas, los pájaros entonan su “acordada” polifonía con el objeto de consolar la tristeza de Venus; o lo que es lo mismo, desde una factura similar a la implementada por Espinel en *Diversas rimas* en la línea arcade-madrigalista hispalense. El atribulado estado anímico de la diosa se ha enquistado porque Psique le ha arrebatado su protagonismo a efectos de beldad y ha sido responsable del mal de amores de Cupido; es decir, una dolencia sentimental análoga a la de Espinel-Liseo, identificado con el ruiseñor, aquejado de la ausencia de Célida.

Leamos, en fin, los versos 613-620 de este paralelo en tiempos en los que la polifonía hispalense se alzaba en una Edad de Oro gracias a la musicalización por Guerrero de composiciones de Cetina y Alcázar, este último con su madri-

26. Humanista con vínculos respecto a Guerrero y Alcázar hasta el punto de elogiarlos en su hercúlea epopeya mitográfica.

27. Aplaudido en el *Hércules animoso* junto a Cetina y Guerrero, como he señalado.

gal pastoril “Decidme, fuente clara” a propósito de “calandrias, ruiseñores”, presentes en el texto de Mal Lara como “música acordada”:

(...) haziendo cierta música acordada
do el ruyseñor, mäestro de Capilla,
aunque en pequeño cuerpo, aquel su canto
era contino y que duraua mucho,
con los lexos y cerca[s] de dulçura,
con rebuiir la boz y con morirse;
la calandria seguía su teniente,
que en todos los cantares echa un punto.

En cuanto a la posible filiación de Espinel respecto a estos versos de Mal Lara, cuyo acceso al manuscrito pudo venir de conocidos suyos como Mosquera,²⁸ llama la atención, al igual que en el imaginario del malagueño, el protagonismo del ruiseñor como “maestro de Capilla” en *La Psyche*. De hecho, podría tratarse de una alusión en clave a Guerrero, cuya música a lo divino Mal Lara escuchaba en la Catedral hispalense. De un modo análogo a como procede Espinel, la voz del ruiseñor en *La Psyche* aparece próxima a la de la calandria, empleando ambos poetas el verbo “seguir”; o sea, desde un prisma concomitante al verso “calandrias, ruiseñores” del madrigal “Decidme, fuente clara” de Alcázar, siempre al compás de Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales*.²⁹ De tal suerte, los versos 73-75 de Espinel para representar la dulce armonía (“sigue en fuga el pasaje de garganta / la calandria, subiendo cuanto puede / y sobre ellas el ruiseñor discanta”) tendrían su correlato textual, con Guerrero al fondo como maestro de Capilla de la Catedral hispalense, en los de Mal Lara en aras de recrear la “música acordada” y revestida de “(...) los lexos y cerca[s] de dulçura”.

En suma, Espinel habría abogado por una *abbreviatio* del pasaje poético-musical del maestro de Mosquera y amigo de Guerrero.³⁰ Igualmente, Espinel podría haber sustituido la figura del “maestro de Capilla”, simbolizada por la voz cantante del ruiseñor en los versos de Mal Lara, por la suya propia, en las fronteras entre realidad y ficción, en tal conjunto coral, si se atiende a este paralelo hispalense, con puntos de encuentro respecto al madrigal pastoril de Alcázar.

28. Amigo, en fin, de Guerrero, Herrera, Carranza y el pintor Pacheco.

29. Mosquera, en su preliminar a la obra del compositor sevillano, subraya que, pese a su tardía fecha de impresión, él y los allegados a su círculo le animaban a que diera fin a un dilatado proyecto iniciado desde hacía mucho tiempo. Entre esos oyentes de excepción se debían de encontrar Mosquera, Alcázar y Mal Lara.

30. Este, recuérdese, preceptor de Espinel en el canto llano y de órgano, con aprendizaje en lo que al contrapunto se refiere en canciones, villanescas y madrigales al modo alcazariano de “calandrias, ruiseñores”.

Últimas notas del ruseñor espineliano

*Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo sciogliea
musicò rossignuol, ch'aver para
e mille voci e mille augelli in petto.
(Marino)*

Es hora de adentrarnos en los postreros compases del ruseñor espineliano. Siguiendo esta línea de pensamiento analizada tras la *Aurea Aetas* del humanismo arcádico-madrigalista hispalense, Espinel (2008: 264-282) realizó una variación del *leitmotiv* del canto de los pájaros, presidido por el ruseñor, en la Epístola III. En este sentido, sobresalen los apuntes tanto a la Oda I, 35, 29-30 del médico Horacio (“*serves iturum Caesarem in ultimos / orbis Britannos [...]*”), según apreció Garrote Bernal (2002: 374, n. 107) en calidad de *locus communis* respecto a los versos 1-6 sobre la Armada invencible (“Después, señor, que las furiosas olas / del mar inglés tragaron y estragaron / tantas vidas y glorias españolas [...]”), como al autorretrato caricaturesco ceñido a la obesidad (vv. 250-285) en diálogo con la también horaciana Epístola I, 4, 15-16 (“*me pinguem et nitidum bene curata cute vises, / cum ridere voles, Epicuri de grege porcum.*”), como indicó igualmente Garrote Bernal (2002: 378)³¹.

Incluso, en consonancia con estas resonancias en lo que atañe al de Venusia (Escobar 2023b), Espinel procedió al hilo de la antítesis contrapuntística entre el idealizado sonido árcade-madrigalista de los ruseñores frente al molesto ruido del cuervo como símbolo de los calumniadores alentados por la animadversión y la ojeriza (“Esto no lo dirán los ruseñores, / sino algún graznador jifero cuervo, / que entiende poco y cala de primores”, vv. 286-288). De estas cantinelas disonantes y discordantes se quejaba el rondeño, en términos musicales sobre el temple afinado, en *Marcos de Obregón* tras unas consideraciones centradas en la actitud envidiosa connatural al ser humano en la querrela de viejos y nuevos modos de entender la vida y el arte (Espinel 1980a: 171).

Desavenencias y rencillas personales al margen, a tales voces en contrapunto —con realce del alarde sonoro del ruseñor— cabe añadir el canto de endechas, presente en *La Psyche* de Mal Lara,³² mediante un efecto contrastante entre la ale-

31. Para otros pormenores circunscritos a la epístola aurisecular de cuño horaciano: Fosalba (2011).

32. Sobresale el paisaje sonoro de la endecha a raíz del aciago oráculo en torno a Psique y su desarraigo familiar en un rito de paso (I, vv. 561, 781; III, v. 627; Mal Lara 2015b: 260, 266, 329). Considera, asimismo, el humanista, en *La Philosophía vulgar* (1568), las endechas de Canarias como “cierto género de cantar” y “una de las mejores sonadas” en su tradición cultural, “no teniendo otra sciencia de música más de la que naturaleza les enseñava”. Resultaba, por tanto, “ser la sonada graciosa y suave la letra d’estas endechas” de manera que “sin tener artificio trae consigo

gría y el dolor (vv. 292-295), con la huella del conocido verso 11 ("*chè per tal variar natura è bella*") del soneto "*To pur travaglio e so che'l è un tempo gioco*" de Serafino Aquilano. De un modo afín a *La Psyche*, Espinel recurre a la voz del cuquillo apoyando la música coral de las aves (v. 298). Es más, a estos versos de calado musical le antecede el retrato prosopográfico que el malagueño hizo de sí mismo en una autorreferencialidad caricaturesca, por tanto, tras la poesía de la sal y de cuño satírico-burlesco practicada por Alcázar, lo que da pleno sentido a los versos alusivos a que no pueden decir "(...) los ruiseñores / sino algún graznador jifero cuervo", con el recuerdo fabulístico de Esopo y su influencia en Fedro de fondo.³³

De esta autorrepresentación fisionómica conforme a *contrafacta* de aliento paródico se deduce, en síntesis, su precario estado de salud cronificado, con reflejo en una grotesca obesidad y en correspondencia con la proyección autobiográfica de *Marcos de Obregón* (Espinel 1980a: 83-84). No hay que olvidar tampoco un matizado toque burlón donjuanesco, pero desde una inversión habida cuenta de que los requiebros amorosos vienen dados por una supuesta monja que le había solicitado tal memoria de su rostro (vv. 259-285).

Y es que dicha figura, en modo paródico bajo la rúbrica espineliana, resulta una clave poético-musical reconocible en la tradición madrigalista sevillana. Se demuestra en "¡Ay de mí, sin ventura!" de Cetina en entronque con una cadena de testimonios literarios que comprende el *Diálogo de mujeres* (1544) de Cristóbal de Castillejo, las *Cortes de casto amor y cortes de la muerte* (1557) de Luis Hurtado de Toledo o el *Cancionero* de Sebastián de Horozco (Roussiès 2015). Por lo demás, este "ser de mostro", recreado por Espinel con pátina pictórico-visual en clave humorística, entronca, al tiempo, con los retratos de los monstruos y enanos, en las fronteras hermanadas de las artes, que van a tener un considerable tratamiento en la Corte de los Austrias; así en la línea conceptual de Diego Velázquez, Juan Sánchez Cotán, Alonso Sánchez Coello, José de Ribera, Juan Carreño de Miranda o Juan van der Hamen.

De otro lado, en consonancia con los *loci similes* respecto al humanismo arcadio-madrigalista sevillano, el protagonismo de Liseo-ruiseñor no finaliza con la Égloga III ya que Serdón y Urgenio, en un efecto coral, todavía van a apuntar alusiones musicales con el objeto de preparar la puesta en escena de su amigo, quien, como si de un solista se tratase, entona un canto órfico; de ahí que, tras el *beatus ille* en la *sermocinatio* de un soldado en la Égloga II, 78-90, al calor del Épodo II, se refiera la inminente entrada de "el que con su cantar suspende al viento, / alegra sotos, valles, montes, llanos" (vv. 83-84) en una *enume-*

una gracia y un peso de gran admiración." (Mal Lara 2013: 1235-1236). En esta senda poético-musical, Espinel acabaría destacando en la modalidad genérica de las sonadas.

33. Esto es, en la línea conceptual del arquetipo popular del grajo soberbio de Esopo, con reelaboración en el imaginario de Fedro mediante la *contaminatio* de tres versiones de la fábula: el grajo y los pájaros, el grajo y los cuervos, así como el pavo real y el grajo (Mañas Núñez 1999: 227-230).

ratio análoga a la comprendida en el madrigal bucólico “Decidme, fuente clara” de Alcázar (“Árboles, fuente, prado, sombra y aves”), con sones de Guerrero. Más allá de este estilema de aire madrigalista-pastoril, del protagonista enaltece Espinel “(...) su dulce acento” (v. 87) mientras “el instrumento templa” (v. 91) con la intención de cantar el élego despecho de amor ocasionado por la pastora Célida (vv. 93, 107-108).

No faltan, claro está, al igual que en otras composiciones árcade-madrigalistas de *Diversas rimas*, los matices de cuño musical relativos *all'improvviso* como en “vi de improviso a Célida y al punto” (v. 291) o “allí en las nuestras [las almas de Célida y Liseo] de improviso traba [Venus]” (v. 305) y, una vez más, el consabido cántico órfico, originado gracias a la armonía del amor de antaño contado y cantado por Liseo-ruiseñor (vv. 357-362). De esta suerte, Célida se erigía como la fuente de inspiración a la hora de “cantar letras al son del instrumento” para Liseo hasta su ruptura (vv. 325-332), en un eco de Salicio y Galatea en la garcilasiana Égloga I. En lo que atañe al estado emocional de su *alter ego*, se sirve Espinel de un símil de filosofía natural (“Cual queda el caminante [...]”, vv. 443 ss.), tan habitual en los poemas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI como los mitográficos, de sabor pastoril, de Mal Lara.

Por último, en concordia con la Égloga tercera, la cuarta, “Ay, apacible y sosegada vida”, protagonizada coralmente por Liseo, Silvio y Cástor a la manera de los madrigales y con huellas del *beatus ille*, tiene nuevamente como figura central a Célida. Exhibe, de hecho, notorias cualidades para el canto y resulta ser inspiradora del fraseo armónico-melódico del enamorado Liseo, entregado a la blanda y dulce soledad arcádica (Espinel 2008: 229-243). Por ello, no podían faltar las alusiones musicales como se infiere en “ni con sonoro acento / las palabras le va solenizando” (vv. 87-88) y, sobre todo, en la penúltima intervención de Liseo-ruiseñor como anuncio madrigalista del final de la composición. Incluso, en su *sermocinatio*, subraya este personaje la expresión del “canto y verso” árcade, entonado con simple rudeza al compás del rabel sonoro.

Entre tanto, el ruiseñor, con el que se identifica Liseo-Espinel, será el encargado de realizar el contrapunto necesario al concencto coral y vocal de los pastores músicos. El rabel, precisamente, encarna uno de los colores tímbrico-texturales frecuentes en *Diversas rimas*, según se deduce de la Glosa XIII (“¡Mas cuán diferente estaba / de como me voy sintiendo, / que si mi rabel tomaba / llorando entonces cantaba / y agora canto riendo!”, vv. 35-39; Espinel 2008: 341). Es más, en armonía con los sonos de esta composición, la Glosa VIII —remozada de estilemas arcádicos— y la Glosa IX —a partir del mote “Ya no más por no ver más” de Gabriel el Músico en el *Cancionero general*—, en la naturaleza mélica de la Égloga IV espineliana, el poeta, con la música madrigalista del ruiseñor integrada en el paisaje sonoro (“y el ruiseñor en tanto / llevará el contrapunto a nuestro canto”, vv. 361-362), se representa a sí mismo acompañando el concencto con dicho instrumento en aras de expresar su alegría emocional.

**“No son todos ruiseñores”:
cadenza final para unas “músicas hojas”**

A la vista de los datos expuestos en el análisis, Espinel formaría parte de la distinguida nómina de poetas áureos que, al rebufo de la tradición madrigalista de cuño pastoril en la Sevilla áurea y en armonía con un arquetipo de filiación medieval reconocible —entre otros textos— en el romance del prisionero (“cuando canta la calandria y responde el ruiseñor”), abordaron con solvencia y refinado estilo el tratamiento simbólico del ruiseñor. En su caso concreto, más allá de entroncar exclusivamente con referentes como Garcilaso o fray Luis, llevó a cabo un discurso híbrido que entraba en concierto con el humanismo hispalense —permeable al legado poético-musical del romancero— en torno al círculo de Guerrero, con quien se adiestró, a nivel musical, Alcázar, con Cetina de fondo, Herrera y Mosquera.

El Divino, en particular, había colaborado en los poemas mitográficos y de aliento pastoril de Mal Lara, cercano a Mosquera, Alcázar y Guerrero, con elogios de por medio en el *Hércules animoso*, y también en un testimonio, el de *La Psyche*, en el que se integra un catálogo de aves, con predominio del ruiseñor, junto a la calandria, como “maestro de Capilla”. Se advierte desde un estilema conceptual que dialoga con el madrigal árcade alcazariano “Decidme, fuente clara”, musicalizado por Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales*, con prólogo de Mosquera, al tiempo que preludia los versos de Espinel en *Diversas rimas*.

Además, Espinel deja ver en su poemario una especial sensibilidad a la hora de describir mediante éfrasis los sonidos de ruiseñores, calandrias y otras aves canoras. Y lo hizo de una forma bien distinta respecto a amigos suyos como Quevedo —en el soneto “Torcido, desigual, blando y sonoro” o las letrillas “Flor con voz, volante flor” y “Flor que cantas, flor que vuelas”, con *variatio* de jilguero por ruiseñor—, y en contraste también con poetas elogiados por él en “La Casa de la Memoria”. Entre estos, sobresale especialmente Góngora en los sonetos “Entre las hojas cinco generosa” y “Con diferencia tal, con gracia tanta” —en una hibridación de la Égloga I, 324-337 de Garcilaso y el soneto “*Il canto soavissimo cioglea*” de Marino—, la letrilla “No son todos ruiseñores” o la *Soleidad* I, 585-594, entre “músicas hojas”, ruiseñores y el acordado conciento como *colonna sonora*. Esta aportación de Espinel, en contrapunto a Quevedo o Góngora, fue posible gracias a su esmerada formación vocal e instrumental, y, claro está, al cálido arroje de la tradición madrigalista-pastoril de tonalidad sevillana, con sones de Guerrero, tras la estela lírica de Alcázar y Cetina.³⁴

Podemos considerar a Espinel, en suma, como un escritor músico que anticipa el imaginario simbólico en torno al ruiseñor y otros pájaros cantores deli-

34. Este último se erigió como un modelo, en las fronteras entre poesía y música, para Mal Lara, Herrera, Mosquera y Guerrero, según he puesto de relieve.

neados por relevantes figuras del conceptismo barroco entre España e Italia. Fue así no solo atendiendo al decir estilizado de Góngora y Quevedo sino también de Giambattista Marino (Fucilla 1962; Poggi 2006), autor de “La musica” en *Dicerie sacre* (1618), al erigirse como un paradigma en lo que atañe a los cinco sentidos, con la presencia del “*rossignuol*” en sus *Rime boscherecce* (1602) y en *L’Adone* (1623).

Acaso esta creatividad sincrética de Espinel con tonos de ruiseñor y ecos de calandrias hizo que se acabase identificando con el *rossignuol*, más allá de la *voluptas dolendi* petrarquista-garcilasiana al aire élego de Nemoroso; o lo que es lo mismo, en una mimetización emulativa en clave madrigalista-pastoril con el rey tenor de las aves o “maestro de Capilla”, alzándose Guerrero en el conuento como maestro de la polifonía española al tiempo que ejercía en calidad de preceptor de Espinel-Liseo. Y es que a este cultivador del *ars canendi* bien podrían referirse unos conocidos versos de 1609 de su admirado Góngora (2009: 300): “y qualque madrigal sea elegante, / librándome el lenguaje en el conuento, / el que algún culto ruiseñor me cante”.

Bibliografía

- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALEMÁN, Mateo, *Obra varia*, ed. Marciala Domínguez García, Manuel García Fernández, Pedro M. Piñero Ramírez y Francisco Ramírez Santacruz, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, 2ª ed.
- ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- BELTRAN, Vicens, "La constitución del primer petrarquismo castellano", *Studia Aurea*, XVI (2022), pp. 153-178, en línea, <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.481>.
- BERGUA, Jorge, *La música de los clásicos: versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- BERGUA, Jorge, *La voz cantada: De la épica a los cantautores*, Granada, Comares, 2019.
- BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2016.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid-Barcelona, RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CHARTIER, Roger, *Cultural history: between practices and representations*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1988, 6ª ed.
- ESCOBAR, Francisco Javier, "Una fuente italiana desconocida para un poema de Gutierre de Cetina: La *Historia de Psique, traducida*", *Archivo Hispalense*, CCLIII (2000), pp. 73-80.
- ESCOBAR, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad, 2002.
- ESCOBAR, Francisco Javier, "Humanismo y letras áureas en el entorno cultural del VII duque de Medina Sidonia (con nuevas perspectivas críticas sobre la Academia hispalense y el Conde de Niebla)", *Libros de la Corte*, XX (2020), pp. 31-99, en línea, <https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.20.002>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, "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 (BANLE)*, XXIV-XXVI (2021-2023), pp. 215-251.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “‘El armónico son que el aire lleva’: El *ars canendi* de Vicente Espinel”, *Hipogrifo*, XI, 1 (2023a), pp. 749-765, en línea, <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “Traducir la música ‘extremada’ en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)”, *E-Spania*, XLVI (2023b), en línea, <https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>; <http://journals.openedition.org/e-spania/48354>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “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*, XI, 2 (2023c), pp. 527-545, en línea, <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.02.37>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “*Homo poeticus et musicalis*: Tradición retórica y formación humanística de Espinel (con notas del *De musica libri septem* de Salinas y ecos de fray Luis de León)”, en *Nuevas perspectivas para el estudio de la Retórica en las aulas del humanismo*, ed. M.^a Dolores García de Paso Carrasco, Madrid, Ediciones Clásicas, 2023d, pp. 65-96.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “Versos y notas teóricas del práctico Lope al calor de su amistad con Espinel (con sonos de Palomares y Blas de Castro)”, *Atalanta*, XII, 1 (2024a), pp. 125-161, en línea, <https://doi.org/10.14643/121E>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Laínez (con ecos de madrigal cetiniano)”, *Castilla*, XV (2024b), pp. 248-277, en línea, <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.248-277>.
- ESCOBAR, Francisco Javier, “Tradición garcilasiana y ecos musicales en Laínez al ‘templado aire’ de Montemayor (con reminiscencias de fray Luis y Cabezón)”, *Edad de Oro*, XLIII (2024c), pp. 217-238, en línea, <https://doi.org/10.15366/edadoro2024.43.009>.
- ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, I, 1980a.
- ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.^a Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, II, 1980b.
- ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote Bernal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, “Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas”, *eHumanista*, XIX (2011), pp. 357-375.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- FOSALBA, Eugenia y Gáldrick de la TORRE ÁVALOS, *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Berna, Peter Lang, 2018.

- FUCILLA, Joseph C., “Riflessi dell’*Adone* di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo”, en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 279-287.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso, “Música y literatura a principios del XVII: Vicente Espinel (1550-1624)”, en VV. AA., *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tor-desillas, 1997, pp. 333-346.
- GARGANO, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988.
- GARGANO, Antonio, “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”, en *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000, organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O.*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2002, pp. 57-76.
- GARGANO, Antonio, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Nápoles, Liguori, 2005.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “La *Sátira a las damas de Sevilla*, de Espinel: del poema erótico al poema en clave”, en VV. AA., *Eros literario. Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 77-88.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Espinel y la música. Revisión de un problema y nuevos datos”, en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, coord. José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación Provincial, 1993, I, pp. 331-348.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Espinel en la variedad de la epístola horaciana”, *Canente*, III-IV (2002), pp. 337-381.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: La Literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GUILLÉN, Claudio, *El primer Siglo de Oro: Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1969.
- LACARRA LANZ, Eukene, “El ‘amor que dicen *hereos*’ o *aegritudo amoris*”, *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, XXXVIII (2015), pp. 29-44, en línea, <https://doi.org/10.3917/cehm.038.0029>.
- LARA GARRIDO, José, “La *Sátira a las damas de Sevilla* de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (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*, IX (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*, II (2001), pp. 83-161.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a Rosa, “El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español*, Sevilla, Excma. Diputación, 1978.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, “El madrigal de Cetina”, en *Poéticas de las metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, coord. Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Almería, 2002, pp. 51-63.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, “La pratica del madrigale nel petrarchismo spagnolo”, *Esperienze Letterarie*, XXXIX, 4 (2004), pp. 3-35.
- MAL LARA, Juan de, *Recebimiento. Descripción de la Galera Real*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Turner, 2005.
- MAL LARA, Juan de, *La Filosofía vulgar*, eds. Inoria Pepe Sarno y José M.^a Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013.
- MAL LARA, Juan de, *Hércules animoso*, ed. Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, II, 2015a.
- MAL LARA, Juan de, *Hércules animoso*, ed. Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, III, 2015b.
- MAL LARA, Juan de, *La Psyche*, ed. Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015c.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, “Ensayo de crítica literaria y comparada: a propósito de algunas versiones de la fábula ‘El grajo soberbio y el pavo’ (Phaedr. I 3)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (2004), pp. 225-244.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía selecta*, ed. Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Clásicos Castalia, 2012.
- MONTERO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (eds.), *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de “Versos” (1619)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (I). Manuscritos”, *Voz y Letra*, VII, 1 (1997a), pp. 53-113.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (II). Impresos e Índices”, *Voz y Letra*, VII, 2 (1997b), pp. 75-116.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (ed.), Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Salamanca, Universidad, 2010.

- PALOMINO, Natalia, "Burros y bandoleros entre Cervantes y Espinel", *Anuario de Estudios Cervantinos*, XVI (2020), pp. 131-144.
- PALOMINO, Natalia, "Nunca hazañas de escuderos se escribieron: Porfía e imitación entre Cervantes y Espinel", *Anales Cervantinos*, LIII (2021a), pp. 323-346, en línea, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.013>.
- PALOMINO, Natalia, "Muertos y libros: Cervantes y el *Marcos de Obregón*", *Anuario de Estudios Cervantinos*, XVII (2021b), pp. 149-159.
- PASTOR COMÍN, Juan José, "Fuentes musicales en la obra poética de Gutierre de Cetina", *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010), pp. 63-81, en línea, <https://doi.org/10.2307/41959305>.
- PÉREZ-ABADÍN, Soledad, "Las odas de Baltasar del Alcázar: elementos clásicos y configuración retórica", *Neophilologus*, LXXX, 1 (1996), pp. 61-74.
- PIÑERO, Pedro M. (ed.), *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- PIÑERO, Pedro M., ANTONIO JOSÉ PÉREZ CASTELLANO, JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS AGÚNDEZ GARCÍA y DOLORES FLORES MORENO (eds.); JOAQUÍN MORA ROCHE (est.), *Romancero de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013.
- PIÑERO, Pedro M. y Rogelio REYES (eds.), Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Excma. Diputación, 1985.
- POGGI, Giulia, "Ruisseñores y otros músicos 'naturales': Quevedo entre Góngora y Marino", *La Perinola*, X (2006), pp. 257-269, en línea, [10.15581/017.10.27997](https://doi.org/10.15581/017.10.27997).
- QUEROL, Miguel, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, Barcelona, CSIC, 1949-1950, 2 vols.
- QUEROL, Miguel, "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-1977), pp. 51-63.
- QUEROL, Miguel, ed., *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancioneros de la Casanatense*, Barcelona, CSIC, 1981.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- RESTREPO, Margarita, "Propagando la Contrarreforma: los madrigales de Francisco Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589)", *Revista de Musicología*, XXXVII, 1 (2014), pp. 141-168, en línea, <https://doi.org/10.2307/24245688>.
- ROUSSIÈS, Joseph, "El lamento de una monja: el madrigal 'Ay de mí, sin ventura' de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea", *Caliope*, XX, 2 (2015), pp. 81-118, en línea, <https://doi.org/10.5325/caliope.20.2.0081>.
- ROUSSIÈS, Joseph, "La gravité des affects: le madrigal face à l'image religieuse (Cascales, Pacheco, Quevedo)", *E-Spania*, XXXV (2020), en línea, <https://journals.openedition.org/e-spania/33551>.
- ROUSSIÈS, Joseph, "Cuando al espejo miras". *Le madrigal poétique en Espagne*

- entre 1550 et 1700*. Tesis doctoral, dir. Pierre Civil y Juan Montero, Universidad de Sevilla, 2021.
- RUBIO, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1993.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- TOSCANO, Tobia R., “Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d’Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli”, *E-Spania*, XIII (2012), en línea, <https://journals.openedition.org/e-spania/21383>.
- VEGA RAMOS, M.^a José, “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, coord. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 217-240.
- VEGA RAMOS, M.^a José, “Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 425-450.
- VEGA RAMOS, M.^a José, “La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea”, en *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, coord. M.^a Dolores Rincón, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2007, pp. 269-316.
- VEGA RAMOS, M.^a José, “‘Hacemos música de nuestros vicios’: la censura de los cantares sucios y deshonestos en la España áurea”, *Studi Ispanici*, XXXVII (2012), pp. 63-82.
- VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas: Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, Barcelona, PPU, 1991.

