

Armando López Castro

María Luzdivina Cuesta Torre

(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)**

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

AMOR, POESÍA Y EROTISMO EN EL *CANCIONERO* DE JUAN DEL ENCINA

Carmen Elena Armijo

Universidad Nacional Autónoma de México

La relación música y eros es un tema que está presente desde la Antigüedad, se remonta al Mito de Orfeo, cuando este semidios con la melodía de su cítara logra el amor de la ninfa Eurídice.

Esta tradición órfica va formando eslabones a través de los siglos y en España, en los albores del Renacimiento, vemos el eslabón formado por el poeta y músico Juan del Encina. El objetivo de este escrito es mostrar la unión poesía-música-eros en dos canciones de tema amoroso de Juan del Encina y cómo éstas son el resultado de su formación religiosa y herencia medieval. Así mismo se verá cómo la música enfatiza lo que se dice con palabras, acrecentado el carácter erótico-amoroso de su poesía.

La sonoridad y el eros siempre van de la mano y reflejan la visión del mundo y la mentalidad de cada cultura, así, cada una tendrá una concepción diferente acerca de lo que simboliza el erotismo y las funciones de la música. La cultura que acepta con libertad el eros, también lo hace con la música e, igualmente sucede cuando se rechaza.

Esta unión es muy recurrente, la encontramos en diversas manifestaciones plásticas, que muestran a los amantes acompañados de algún instrumento musical como la cítara o la lira, del lado Apolíneo y la flauta o los crótalos del Dionisiaco. Según la cultura será la imagen y representación, ya sea en: vasijas, laqueados, grabados, tapices, vitrales, pinturas y esculturas, entre otras.

Igualmente en la literatura hallamos este binomio música-eros a través de los tiempos, como en *El banquete* de Platón, *El arte de amar* de Ovidio, *Las mil y una noches*, los *Sonetos* de Shakespeare y el *Decamerón* de Boccaccio, por citar unos cuantos ejemplos.

A diferencia de la cultura greco-romana, la hindú, el lejano oriente con la china de los mandarines y el Japón de la ceremonia del té, donde tanto el eros como la música tienen una valoración positiva, ya sea que se vea como algo natural, o que simbolice la unión con la divinidad o represente la creación o sea un rito o una ceremonia, el sexo y la música en el occidente europeo medieval, de la misma manera que en el islamismo, tiene un carácter negativo y es condenado por los moralistas.¹

En el mundo cristiano occidental, el sexo simboliza el pecado, la corrupción, lo prohibido, sólo es permitido dentro del matrimonio y siempre con la función procrear. Esta norma se afirma en el sexto mandamiento que reza: «No fornicarás» y en la primera epístola de San Pablo a los Corintios y la de San Mateo a los Tesalonisienses.

De la misma manera, respecto a la música, durante los siglos X y XI, sólo se tenía presente la música eclesiástica: los cantos gregorianos con sus secuencias y salmodias y posteriormente la polifonía religiosa. La música profana, a veces de carácter lascivo, sobre todo cuando se acompañaba de la danza, era prohibida por las autoridades eclesiásticas, como lo señala Alfonso X, el Sabio, en *Las Partidas*.

¹ Sin embargo, en el cristianismo medieval, a pesar de la censura hacia estos temas, encontramos frescos como *Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad* (detalle de La Danza) (1338-1339), en el Palazzo Pubblico de Siena. El sentido inmediato es una alegoría serena, impregnada de un ligero erotismo, del que las muchachas que se exhiben en medio de la ciudad, saltando al son de una pandereta, no parecen darse cuenta. La danza, que también es música, es una de las formas expresivas más relacionada con la idea del erotismo. (Cfr. Zufi 2001:50-51.)

No obstante, en el medioevo europeo, durante los siglos XII y XIII, los trovadores, los juglares, los minnesänger y los goliardos con sus canciones amorosas introducen el tema del amor acompañado de música, manifestación natural del ser humano.

Los trovadores, músicos y poetas, con un sesgo personalizado, componen tanto la melodía como la letra de sus canciones de amor cortés, destinadas a una mujer idealizada, inalcanzable, casada la mayoría de las veces. Generalmente, el juglar es quien difundía sus canciones, por lo que hoy es posible decir que eso significaba que su composición había sido editada.

Los goliardos, *clerici vagantti*, a partir de las melodías del canto gregoriano modificado, componían cantos al amor, a la mujer, al goce, al vino, pero, a veces, sin el refinamiento de los trovadores, los goliardos eran considerados plebeyos y vulgares, y sus composiciones eran un signo de rebeldía, ya que mostraban una doble trasgresión a los grilletes impuestos por norma de la Iglesia, tanto en la música como en la expresión del amor.

Así, los trovadores resucitan el tema del amor en el repertorio musical de occidente. Estas canciones nacen en el sur de Francia en los siglos XII y XIII en la Corte de Guillermo IX de Poitiers o de Aquitania, considerado el primer trovador conocido, que compone canciones de amor jocoso en una primera instancia y después da un salto al amor más espiritual.

La posibilidad de que se pudiera declarar el amor cortés con tanta libertad y naturalidad se debió a la escisión que hubo entre la orden de los caballeros considerados hombres de acción y los clérigos, hombres de pensamiento.

De esta manera, los caballeros pudieron privilegiar al mundo profano, y una de las maneras de hacerlo fue componer canciones de amor a la amada, lo que pudieron realizar gracias a que estaban libres del freno de la Iglesia.²

Con la desaparición de estos cantos al amor, viene un período de silencio y esta relación de música y eros reaparece con el madrigal y otras piezas de carácter polifónico a inicios del Renacimiento, debido al cambio de mentalidad en la sociedad, que se operaba ya desde fines de la baja Edad Media y que desemboca en una nueva concepción del mundo en el Renacimiento.³

En las cortes europeas de Italia, Inglaterra, Francia, Alemania y España, este cambio de mentalidad se manifiesta con gran ímpetu en la gran variedad de canciones que retoman el gusto por la savia de raíz popular y el paganismo erótico de la cultura greco-romana, con el fin de divertir el ocio de los cortesanos.

Surgen, entonces, diversas formas musicales: en Italia, el strambotto, la frotolla y la caccia; en Inglaterra, el glee y el catch; en España, la villanesca. Todas éstas son canciones polifónicas que participan del género del madrigal.

Los representantes de estas canciones de amor son: en Italia, Giovanni Gabrielli, Orazio Vecchio, Orlando di Lasso y Palestrina; en España, Francisco Guerrero, Juan Vázquez, Juan del Encina, Bredol con textos de Ausias Marsch y los autores que aparecen en los *Cancioneros*; en Inglaterra, poesía de Shakespeare, con música de sus contemporáneos y en el mundo franco-flamenco, Josquim Des Près y Clement Janequin, entre muchos otros.

Los temas, a pesar de las amenazas de los castigos eternos, ya no se refieren a las postrimerías como son la muerte, la resurrección, el infierno y el paraíso, sino que se canta a la

² Durante el mismo período, siglo XIII, se manifiestan este tipo de canciones no sólo en provenzal, sino en galaico-portugués y catalán, pero no sucede lo mismo en castellano.

³ Lo mismo sucede en las manifestaciones plásticas. Por ejemplo, el fresco de Francesco del Cossa, *Triunfo de Venus (detalle del signo zodiacal de Tauro)*, 1468-1469, Ferrara, palacio Schifanoia. Las implicaciones eróticas relacionadas con la música en este fresco se ponen de manifiesto no sólo con la representación de la eterna fábula de Venus, que subyuga al belicoso Marte, encadenado siervo de amor, con la única arma de su sonrisa, sino porque en torno a ellos, parejas de amantes tienen emblemáticos instrumentos musicales (flautas, rabeles y mandolinas) que aluden al acuerdo sonoro y al erótico. (Cfr. Zuffi 2001: 66).

naturaleza y al amor ya sea tierno, burlesco, incestuoso, violento, erótico, escatológico y evidentemente, a la relación amor-muerte.

Valga esto para apreciar la buena acogida de estas canciones en donde la música y el erotismo forman una unidad y atraen a la aristocracia de una manera hechizante, recordando el Mito de Orfeo.

Hubo que esperar hasta el siglo XV, un período de silencio de casi dos siglos para que estas canciones de amor se manifestaran en Castilla. La causa de esta tardanza pudo haber sido el afán «agresivo ordenador» sostenido por los castellanos en la lucha contra los moros, actividad incompatible con el erotismo y misticismo de esa lírica. Como dice Américo Castro «Hubiera habido contradicción vital entre aquella forma de vida y el lirismo, el éxtasis místico o la herejía religiosa, debilitadores de la unidad y de la tensión colectivas» (Castro 1954: 313-314). Se puede percibir que el ambiente no se prestaba a este tipo de temas, ya que a diferencia de la escisión que ocurrió en Francia en la época trovadoresca, en Castilla, la unión entre las órdenes de clérigos y caballeros era muy fuerte y la Iglesia censuraba los temas y la música que se relacionaban con lo erótico-amoroso.⁴

Fue así, que hasta el siglo XV, también en un ambiente cortesano, como en la época de los trovadores provenzales del midi francés, en la Castilla de los Reyes Católicos, donde aparecen las canciones de amor dedicadas a la mujer, con los poetas de los llamados Cancioneros.

En España, Juan del Encina es un ejemplo de esta mentalidad pre-renacentista que canta al amor con sus variantes. La relación música-eros la ejemplifico en dos canciones, una de herencia ascético-cristiana y otra goliárdica:

«MÁS VALE TROCAR» (Jones y Lee 1975: texto nº 48, música nº 39)

En este poema acróstico, que se forma con las letras iniciales del estribillo y de las coplas y dan el nombre MADELENA, se refleja una tendencia muy marcada del ascetismo-cristiano. Por lo que sobresale el tono del amante quejumbroso, triste, acongojado. Se trata de temas de amor doloroso, de prueba, que ponen en evidencia el peso de la religión en esta poesía.⁵

El estribillo dice:

Más vale trocar
plazer por dolores
que estar sin amores» (versos 1-3)⁶

Habla del dolor que causa el amor, tema que es típico del estilo refinado europeo de la poesía cortesana, en que el amante acepta que el sufrimiento y el amor van de la mano.

Abunda el léxico religioso como: dolor, pasión, presión, fe, morir, penar, temor, condena, sufrir, afición, tormento, y proclama que es necesario el sufrimiento para alcanzar la gloria, el paraíso. Se trata de una traslación de la religión al ámbito amoroso.

De este modo, hace alusión a la muerte y resurrección de Jesucristo:

La muerte es vitoria
Do bive afición
que espera haver gloria

⁴ Don Ramón Menéndez Pidal, por otra parte «Ve en el tardío transplante de la lírica trovadoresca uno de los frutos tardíos de la cultura hispánica, muy apegada a las formas tradicionales». (Citado en Beysterveldt 1972: 65-71).

⁵ El nombre Madelena, pudo haber sido uno de los amores no correspondidos de Juan del Encina, ya que según sus biógrafos, antes de ordenarse sacerdote a los cincuenta años de edad, era muy dado al amor y las mujeres.

⁶ Cito del libro Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, edición de Jones y Lee 1975.

Asimismo, los siguientes versos:

qu' l mucho cuidado
le quita el temor. (27-28)

pueden ser un recuerdo lejanísimo del texto bíblico: «En amor no hay temor; más el perfecto amor echa fuera el temor ...» (1 Juan, IV, 18).

Con la música que acompaña a esta poesía, Encina enfatiza el sentimiento amoroso de sufrimiento que expresan las palabras. El salmantino, quien se considera un músico y no solamente un mero «cantor» -es decir, un músico práctico que hace las cosas sin saber porqué- y reivindicaba para sí el título de músico, utiliza los «modos» que vienen de la antigüedad griega y sirven para evocar diversos estados de ánimo, a pesar de que al final de la Edad Media esta práctica musical está ya bastante alejada de todo este sistema.⁷

En el villancico amoroso «Más vale trocar» (Anglés 1947: CMP, nº 298), utiliza el modo llamado re dórico o eólico, según si se toman en cuenta los bemoles marcados. El modo dórico se consideraba apto para acompañar festejos ciudadanos y representaciones teatrales (lo mismo se podía realizar con el lidio).

Esta poesía escrita en pies poco corrientes (versos de seis sílabas) se ponen en música de tiempo poco corriente: 6/8, se trata de un ritmo de tiempo binario compuesto, que refuerza el carácter serio y refinado de la composición.

Para enfatizar la tristeza amorosa utiliza la escala descendente en la sílaba *res* de la palabra *dolores* y en *amores* y además pone alteraciones, bemoles como en la sílaba *dó* de la palabra '*dolores*'.

Lo interesante es la relación entre música y texto, en la que la música refuerza lo que dicen las palabras. El tema de amor de influencia ascético cristiana se complementa con la seriedad del «modo» empleado. La música trata de imitar lo que dicen las palabras.

«CUCÚ, CUCÚ, CUCUCÚ» (Jones y Lee 1975: texto nº 112, música 12).

En la poesía lírica de Juan del Encina, a pesar de la presión y barreras que pone la Iglesia para sacar a luz el erotismo, también encontramos algunas piezas con temas burlescos, jocosos, eróticos y escatológicos, como es el caso de «Cucú, cucú, cucucú», de influencia goliardesca.⁸

Además de dar consejos de manera directa, utiliza un léxico familiar, vulgar, así encontramos: compadre, rabia, hoder (palabra deliberadamente desfigurada en el MS, pero sin embargo legible), harta, encordunar, mear. Puntos en los que coinciden con los goliardos,

⁷ La tradición musical occidental desde la Grecia clásica y quizá, incluso desde culturas anteriores atribuía al «modo» de ser de una melodía cualidades especiales que influían en el ánimo del oyente. Estos «modos» (dorio, frigio, lidio, etc.) dependen principalmente de la nota sobre la que en teoría se elabora una escala modal, que suele coincidir con la nota final de una melodía. «Se estimaba en Grecia que cada «modo» era portador de un peculiar ethos espiritual, destinado a provocar un determinado influjo en el ánimo del oyente. Un «modo» podía intervenir como sedante para aquietar el espíritu; otro, constituir un factor de exaltación bélica y, naturalmente los había que actuaban como estimulante erótico.» (Valls 1982: 108). «Del muestrario de reacciones anímicas se entendía que el «modo» frigio era el catalizador de la instigación amorosa y, por tanto, se le consideraba como el animador por antonomasia del impulso erótico. Dicho «modo» regulaba y ordenaba, además, la danza báquica, cuya excitación corría pareja con la producida por la libaciones en honor del dios» (Valls 1982: 109-110).

⁸ En otras poesías muestra la libertad para abrir las puertas del amor como en «Gasajémonos de husía» y «Ninguno cierre las puertas». Por lo que respecta a la influencia de la poesía goliárdica en la literatura española, ésta se ha estudiado, principalmente, en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz. (Cfr. Pascual 1988: 52-55).

quienes con gran libertad y de manera directa, cantan frecuentemente a los placeres de la carne, donde se encuentran «escenas muy bajas, procaces y abiertamente sucias». (Arias 1970:10).

La letra dice:

¡Cucú, cucú, cucucú!
Guarda no lo seas tú.
Compadre, debes saber
que la más buena mujer
rabía siempre por hoder.
Harta bien la tuya tú.
Compadre, has de guardar
para nunca encordunar;
si tu mujer sale a mear
sal junto con ella tú.

Este villancico popular, de texto anónimo, muy atrevido (Morais 1997: 118) inicia imitando el sonido que hace un ave y aquí parece que alerta a los cornudos. Margit Frenk dice «Cucú, guarda no lo sea tú. Cucú es la voz i canto del cuclillo repetida, y tiénela el vulgo tomada por cornudo, i para notar d'ello a uno, dizen cucú, por lo que alude al 'cuerno' que es su comienzo». (Frenk 1987: 881-3).

El motivo melódico es extraído por Enzina, no ya del canto gregoriano o del popular, sino del «canto animal». Se trata del canto del cuclillo o cucu, traído a colación para ilustrar la humorada del cucú cucú cucucú. En el *Diccionario de símbolos*, se señala que el pájaro, como el pez, era en su origen un símbolo fálico.⁹

Para este villancico «Cucú, cucú, cucucú» (Anglés 1947: CMP, nº 94) utiliza el modo de Fa jónico (fa mixolidio) y la pieza está en armadura de si bemol. Se nota la maestría de Encina para modificar y trastocar música y textos populares para entretener a una aristocracia culta y crear ambigüedad entre lo que se dice y se desea. (Cfr. Valcárcel 2003:105).¹⁰

Inicia con un tiempo binario de 2/4, que emplea únicamente en el primer verso del estribillo:

«Cucú, cucú, cucucú».

En donde encontramos silencios entre palabra y palabra, como un recurso para poner en alerta al oyente. Cambia de ritmo a 3/4 en el segundo verso del estribillo, ritmo más danzable, que conserva en la mudanza y se repite varias veces consecutivas.

De esta manera, el carácter festivo, burlesco y obsceno se acentúa con la combinación de tiempo binario, que tiene gran flexibilidad rítmica, y el ternario.

A manera de conclusión podemos decir que Juan del Encina, hombre singular y ambiguo, medieval y renacentista, tradicional e innovador, religioso y obsceno, a la vez, es un continuador del Mito órfico y un maestro en componer canciones de amor, dándoles a cada una su matiz característico. Sabe que la música tiene un gran poder sobre la sensibilidad de los oyentes y así incrementa la expresividad de sus poesías con la unión que realiza con la música. La música imita y enfatiza lo que dicen las palabras, por lo que sus canciones se convierten en un medio

⁹ En los cuentos de hadas se encuentran muchos pájaros que hablan y cantan, simbolizando los anhelos amorosos, igual que las flechas y los vientecillos. (Cirlot 1997: 357).

¹⁰ Según Rey Marcos, deja perplejo que Enzina reproduzca este canto con una tercera mayor, cuando en la tradición musical es prácticamente general identificarlo, seguramente con más acierto, con una tercera menor. (Rey Marcos 1991: 19).

propio para halagar los sentidos y crear un ambiente erótico-sensual en las salas cortesanas, junto con los olores y sabores que la acompañan.

En el aspecto teórico musical, es un renacentista, ya que sus composiciones reflejan «una idea de la música como arte imitativa, ligada a la palabra, *serva e non padronda* del texto poético, subordinada a los contenidos que debe ‘ilustrar’, ‘representar’, ‘imitar’, o ‘poner ante los ojos’» (Vega 1999: 237).

Es el caso del villancico «Más vale trocar» de herencia ascético-cristiana, donde muestra su formación religiosa medieval y también su nuevo espíritu renacentista, que se debate entre lo humano y lo divino. La letra muestra esta vena religiosa de sufrimiento, lo que la música refuerza. Sin embargo, la unión con la música crea un ambiente amoroso, que más tarde los enamorados pueden recordar sin palabras y queda el silencio como parte de la música en el ambiente amoroso. Sucede lo que Kyats dice en uno de sus poemas: «Oír melodías es dulce, pero aquellas que no se escuchan son más dulces».

Y de la pieza de influencia goliardesca, «Cucú cucú cucucú», que imita el canto del cuclillo y con la combinación de tiempos y modos, crea un ambiente erótico-amoroso, jocosos, burlesco y obsceno para la diversión y el ocio en la corte.¹¹

Como vemos «El alcance mental de la fábula órfica es inmenso, y de su incitante seducción trascienden innumerables interpretaciones de las que se desprende el permanente influjo de la música sobre la sensibilidad, variable según el carácter y la intención de la pieza ejecutada» (Valls 1982: 16).¹²

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANGLÉS, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, Vol. I y II. Partes II y III Polifonía Profana. C.S.I.C., Barcelona, 1947 (Instituto Español de Musicología).
- ARIAS Y ARIAS, Ricardo. *La poesía de los goliardos*. Gredos, Madrid, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica).
- BEYSTERVERLDT, Anthony. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. «Ínsula», Madrid, 1972.
- CASTRO, Américo. *La realidad histórica de España*. México, FCE, 1954.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- FRENK, Margit. *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV-XVII)*. Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- JONES, R.O. y Carolyn R. LEE (Edición, introducción y notas). Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero Musical*. Ed. Castalia, Madrid, 1975 (Clásicos Castalia, 62).
- MORAIS, Manuel (Transcripción y estudio introductorio). *La obra musical de Juan del Encina*. Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, 1997 (Cuaderno de Notas/ 6).
- PASCUAL, Pedro (Introducción, traducción y notas). *Goliardos y goliardismo*. Torre Manrique Publicaciones, Madrid, 1989.
- RIQUER, Martín de y José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal. 2. Literaturas medievales de transmisión oral*, por Martín de Riquer. Editorial Planeta, Barcelona, 1994, pág. 67.

¹¹ Se trata de una teoría musical que acude a Platón, Aristóteles, Dionisio y Plutarco, que asimila la música a la dicción, que predica la unión necesaria de *harmonia* y *favella*, y que extiende a la composición musical las ideas sobre el sonido verbal y sus funciones, que se siguen de la asimilación progresiva del *De compositione verbum* y de su aplicación al verso virgiliano». (Vega 1999: 237).

¹² Orfeo con la música de su cítara, que había recibido de Apolo, domesticaba a los animales salvajes, calmaba los vientos, paraba el agua de los ríos. Por otra parte, San Isidoro escribe: «Igualmente la música aplaca los ánimos excitados, como se lee de David, que libró a Saúl del espíritu malo por el arte de la música». (Riquer 1994).

- VALCÁRCEL, Carmen. “Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Volumen nº 81. Casa Velásquez, Madrid, 2003; págs. 93-105.
- VALLS, Manuel, *La música en el abrazo de eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*. Tusquets Editores, Barcelona, 1982. (Los 5 Sentidos)
- VEGA, María José, “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”, en Javier Guijarro Ceballos (Ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999. (Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 271); págs. 217-240.
- ZUFI, Stefano. *Arte y erotismo. La fascinante relación entre arte y eros*. Traducción Víctor Gallego. Electa (Grijalbo-Mondadori), Verona, 2001.

DISCOGRAFÍA:

- *Obra musical completa de Juan del Encina (Siglo XV)*. Intérpretes Pro Musica Antiqua de Madrid y solistas. “Estudio musicológico”, Juan José REY MARCOS; “Estudio literario”, Ma. Josefa CANELLADA, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1991 (Monumentos Históricos de la Música Española).

Imágenes ilustrativas de las notas 1 y 3.

Francisco del Cosma
Fresco de Venecia
(detalle del signo zodiacal de Tauro)
1488-1489
Ferreria: palacio de Colón



Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad
(1338-1339)

