

# MÚSICA Y POESÍA EN EL HUMANISMO RENACENTISTA

**Tania Vicente León**

*Máster en Artes, musicóloga y laudista.*

*Docente de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica  
taniamusicologa@gmail.com*

RECIBIDO: 16-09-13 • APROBADO: 01-10-13

## RESUMEN

En el siguiente artículo se analizará la función de la música en el humanismo renacentista, su directa relación con los textos y con la práctica musical de la antigüedad griega, así como su repercusión en la concepción filosófica y en el estilo musical del siglo XVI.

**Palabras claves:** humanismo, Renacimiento, música, poesía, academia, vihuela.

## ABSTRACT

The article will discuss the role of music in the Renaissance humanism, its direct relationship with the texts and practice of ancient Greek music and its impact on the philosophical conception and musical style of the sixteenth century.

**Keywords:** humanism, Renaissance, music, poetry, academy, vihuela.

## Aspectos preliminares

A finales del siglo XV y durante el siglo XVI, la música era el medio por el cual se divulgaban los principales acontecimientos, los poemas épicos que relataban las hazañas nacionales, o bien, las noticias que venían de las cortes y de los campos de batalla. Estas historias reflejaban los gustos e intereses populares, así como las diferentes ocupaciones de sus intérpretes que, por lo general, se

distinguían por ser músicos errantes quienes continuamente se trasladaban de un lugar a otro.

La música se interpretaba sobre todo en actos públicos, mediante interludios en los autos sacramentales, en las procesiones, en las cortes o en celebraciones de diverso tipo. En algunas ciudades estas manifestaciones eran acompañadas por pequeños grupos musicales, conformados por trompetas, pífanos y tambores cuando se trataba

de eventos al aire libre, o bien, por laúdes, vihuelas de mano, violas de gamba y flautas de pico, entre otros instrumentos, cuando se realizaban en las salas de los diferentes palacios.

En la sociedad humanista renacentista, la educación del individuo incluía mantenerse al corriente de las diferentes artes y de la cultura como un todo. En este contexto, la música se distinguió por suministrar el placer cultural que con más aprecio contaba (Hale, 1979).

Al formar parte, junto con la aritmética, la astronomía y la geometría, de las ciencias del *quadrivium*, la música era uno de los estudios obligatorios para quienes realizaran estudios universitarios. Esto implicaba que, tanto aquellos quienes alcanzaban a concluir sus estudios, como los que todavía se encontraban en dicho proceso, estaban capacitados para enfrentar discusiones acerca de los aspectos teóricos de la música, que abarcaban su naturaleza y su efecto sobre los oyentes. Además, el canto y el estudio de un instrumento, generalmente el laúd, formaban parte de la educación escolar de las familias de clase media y alta.

En el ambiente eclesiástico, las capillas de las catedrales y de las iglesias eran las escuelas en donde compositores, instrumentistas y coristas podían realizar su aprendizaje. Además de los estudios de contrapunto, así como el de varios instrumentos musicales (el conocimiento y el manejo de varios instrumentos era muy apreciado durante la época), debían aprender el griego y el latín (Milner, 2000), las lenguas utilizadas por la Iglesia.

En las manifestaciones civiles y en las de carácter religioso, la presencia de la música tuvo como resultado que muchos individuos se dedicaran a ella y, al mismo tiempo, proporcionó y aumentó las ocasiones para poder escucharla. A esta situación contribuyeron las continuas migraciones de músicos y de compositores, circunstancia que además de facilitar la rápida evolución del estilo musical, favoreció, gracias a la invención de la imprenta musical, la circulación de partituras y el intercambio cultural entre las diferentes ciudades.

En las obras musicales compuestas durante la época, se produce un fenómeno de laicización y, por consiguiente, empiezan a afirmarse formas musicales de tipo profano, así como diferentes géneros de música instrumental. Este hecho hizo que —contrariamente a la época medieval, cuando no existía una clara diferenciación entre el ejecutante y su receptor— las obras musicales se compusieran pensando en el destinatario, quien, al mismo tiempo, las convertía en algo propio. Por esta razón, la exigencia del nuevo público dictará las características de la producción musical y favorecerá una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible, capaz de satisfacer a la mayoría de los oyentes (Fubini, 1994).

## Humanismo y Renacimiento

El humanismo surge del encuentro de la llamada *romanidad* con la cultura del helenismo tardío. Propone el renacimiento de dicha confluencia de culturas como respuesta a la escolástica de la Edad Media gótica (Lafaye, 2005). Se trata de un movimiento intelectual, filosófico y cultural que se empieza a verificar en Europa a finales del siglo XV.

A diferencia de la escolástica medieval —caracterizada por ser un movimiento de tipo teológico y filosófico que buscaba comprender la revelación religiosa del cristianismo subordinando la razón a la fe, con base en la filosofía grecolatina clásica—, el humanismo renacentista planteó una nueva concepción del mundo y del ser humano, y se concentró en la formación del espíritu de cada individuo mediante el libre desarrollo de su potencial y la creación de una autoconciencia de su propio valor (Quirós, 2010). Desde esta perspectiva, la época renacentista dirigió su interés hacia las artes, la política y las ciencias, con la aspiración de restaurar los valores de la antigüedad romana, buscando en el pasado la garantía del presente y el porvenir (Lafaye, 2005).

El redescubrimiento de la cultura grecorromana y sus alcances sobre la época, la racionalidad, el espíritu crítico, la individualidad basada en ideales y en valores universales, la virtud y la reflexión interna para comprenderse a sí mismo, así como la capacidad para crear y disfrutar de la belleza estética se convirtieron en características propias del humanismo renacentista (Quirós, 2010). El renacimiento de la *paideia* —el concepto de educación en la antigüedad griega— fue fundamental en este sentido, pues sirvió para estimular el florecimiento de la individualidad libre y creadora por medio del arte (Fonseca, 1997).

El ideal renacentista era un ser humano capaz de entender y de dominar el mundo en el que vivía. Esta concepción fue ampliamente favorecida por el descubrimiento de nuevos mundos (como el continente americano), lo cual reafirmó la conciencia de poder y la sensación de dominio ilimitado. Por su parte, el descubrimiento, la edición y el estudio de los textos antiguos, junto con una educación basada en estos —en especial en lo que se refiere a la historia, la filosofía moral, la retórica y la elocuencia—, produjo una nueva mentalidad que distinguió a los intelectuales del Renacimiento (Orejudo, 2006).

El conocimiento de la literatura antigua, en especial de los textos de tipo filosófico y político, suscitó el encuentro con un *alter ego* desprovisto de la religión cristiana: una sociedad superior que aparentaba haber sido habitada por una raza docta y creadora. En este contexto, se buscaba en la sabiduría del mundo antiguo la base para reformar los valores del nuevo y se utilizaba esta como modelo para aprender acerca de la teoría del Estado, la guerra, la creación de las obras de arte y la capacidad para soportar la adversidad (Hale, 1979).

El paralelismo, encontrado en los antiguos textos griegos, entre el carácter de la sociedad antigua y la contemporánea, en aspectos como la política, la guerra y la función del artista, entre otros, suscitó enorme atracción durante los siglos XV y XVI. Los documentos antiguos mostraban la alabanza a la vida activa y el ideal de tomar parte, de modo total y responsable, en la vida de la comunidad.

Consiguientemente, frente a “las asociaciones enclaustradas de la enseñanza medieval”, los académicos del humanismo encontraron una mayor libertad (Hale, 1979) y buscaron un renacimiento del espíritu humano por medio del estudio de las artes liberales y del conocimiento de los antiguos.

Mediante la restauración de las artes liberales, durante el Renacimiento se replanteó el pensamiento, las concepciones éticas y políticas, y la sensibilidad de los seres humanos que, poco a poco, fueron convirtiendo al humanismo en una fuerza cultural.

## Música y humanismo

En su libro *El cortesano* (1528), el noble, diplomático y escritor italiano Baltasar de Castiglione advierte sobre la importancia del conocimiento de la música y del manejo diestro de diversos instrumentos musicales, como atributos indispensables del hombre culto del Renacimiento. Durante esta época, la mayoría de las personas cultas gozaban de riqueza y de poder en la sociedad de su tiempo y se encontraban preparadas para apreciar las obras de arte, razón por la cual se convertían en mecenas, y no vacilaban en pagar para ser rodeados por artistas y ser considerados “verdaderos humanistas” (Lafaye, 2005).

Tanto en las cortes seculares y en las eclesiásticas, como en los círculos aristocráticos que se dedicaban al mecenazgo de los músicos, el talento de estos últimos se convirtió en objeto de orgullo y de esplendor, lo cual motivaba la competición entre las respectivas instituciones musicales (Milner, 2000). Los músicos, al igual que los artistas dedicados a otras disciplinas, pronto empezaron a relacionarse con los señores de palacio, situación que rápidamente se reflejó en el aumento del prestigio social y conllevó su salida del anonimato; de simples artesanos pasaron a la categoría de artistas, distinción propia de la época renacentista (Lafaye, 2005).

Entre las nuevas ideas que se propagaron en el ambiente humanístico de la Europa renacentista, se encontraban las de que la virtud y la educación progresaban más rápidamente en la sociedad y que el amor y la riqueza no debían ser evitados, sino utilizados sabiamente. En su afán por equipararse con la nobleza y con los príncipes de la Iglesia, los miembros de las familias mercantes adineradas aceptaron ampliamente estas ideas, por lo que también se caracterizaron por patrocinar a los eruditos y organizar discusiones sobre literatura, arte e historia.

Los artistas del Renacimiento comenzaron a legitimarse por su creatividad personal y dejaron atrás la idea de ser simples practicantes de un oficio (Lafaye, 2005). Lo anterior favoreció que el trabajo de los músicos de corte fuera tan bien remunerado como el de las personas que se dedicaban a las letras (Hale, 1979); además, la música gozaba de amplio prestigio. Grandes monarcas y artistas reconocidos por otras artes, como Leonardo Da Vinci, entre otros, también practicaban la música. Tanto la inclusión de escenas musicales en la iconografía de la época, como el surgimiento de academias de música dedicadas a la ejecución y al fomento del arte musical así lo demuestran.

El patrimonio de una élite social —conformada principalmente por clases adineradas y por las creaciones artísticas destinadas a ellas— será lo que posteriormente creará un monopolio cultural sobre la historia y el arte. Esta circunstancia propiciará el distanciamiento entre una minoría culta y una mayoría inculta que marcará las épocas posteriores (Fonseca, 1997).

Durante esa época, las personas amantes de la música no se contentaron solamente con asistir a las diferentes manifestaciones musicales que se realizaban en las ciudades; su interés fue más allá, razón por la cual comenzaron a agruparse en sociedades conocidas con el nombre de *academias*<sup>2</sup>, en las cuales, además de músicos, participaban poetas, artistas en general y otras personas cultas. En las academias se acostumbraba a realizar reuniones periódicas con el fin de discutir sobre

temas intelectuales y artísticos, organizar veladas musicales, o bien, criticar los escritos o las obras musicales que realizaban los mismos miembros.

Una de las más importantes fue la Academia Filarmónica de Verona, fundada en 1543 con fines principalmente de índole musical. Como esta, existían otras en diferentes ciudades italianas, generalmente instituidas por príncipes locales. Estas instituciones fortalecieron el cultivo de la música de manera que se expandiera de la nobleza hacia la clase media y la burguesía (Milner, 2000).

Entre los miembros de las academias se encontraban intérpretes y estudiosos de música quienes se habían propuesto promover la discusión sobre las problemáticas del arte y de la ciencia desde una perspectiva científica. Estos individuos se convirtieron en los primeros teóricos de la música que pueden calificarse como humanistas. Entre ellos destacan el suizo Henricus Glareanus (seudónimo de Loreti), quien además era conocido como poeta; así como el italiano Gioseffo Zarlino, quien también era compositor. La doble ocupación de dichos estudiosos, dividida entre la práctica y la teoría, rompe con la concepción medieval que diferenciaba la actividad de ejecutar, la de componer y la de teorizar, y les otorga una característica que contribuye decididamente a su apelación de humanistas.

En su tratado *Dodecachordon*, publicado en Basilea en 1547, Glareanus teoriza sobre la validez, en plena época polifónica, de la música monódica que, a la manera de los griegos, respeta la función natural de la música de subrayar y exaltar el sentido de las palabras por medio de la reproducción de los acentos y la correcta entonación, y se sujeta a las leyes de la prosodia del lenguaje hablado con la finalidad de hacerlo más eficaz y expresivo dentro de las composiciones musicales (Fubini, 1994).

Una de las características del humanismo renacentista, con respecto a la música, es la necesidad de reducir la distancia entre teoría y praxis, por medio de una justificación racional. Desde dicha perspectiva Zarlino<sup>3</sup>, con el fin de brindar fundamentos nuevos y sólidos a la teoría musical, teoriza

sobre antiguos conceptos medievales como el de *música mundana* y *sugiere*, como ya lo había hecho Pitágoras, que esta, además de existir entre los objetos que se ven en el cielo, se encuentra en las relaciones numéricas de los diferentes elementos (los armónicos), de donde resultan los diferentes sonidos musicales (Fubini, 1994). Como se puede apreciar, el tipo de relación establecida por el teórico se apoya en la racionalidad presente en la naturaleza de las cosas y no en reglas de tipo arbitrario.

La concepción renacentista de la música expuesta por los teóricos de la época establece que “la música posee un orden natural matemático, sencillo y racional” (Fubini, 1994, p. 131). En dicho contexto, Zarlino atribuye la supremacía de la música vocal sobre la instrumental; explica que la única forma de evitar relaciones sonoras de tipo irracional en los instrumentos musicales es realizando ajustes y compromisos de orden práctico, mientras que en la música vocal estos inconvenientes técnicos desaparecen. A diferencia de la música instrumental, la música vocal se basa en un sistema racional perfecto, natural e inalterable, como es el de los sonidos armónicos presentes en la naturaleza (Fubini, 1994).

## Poesía y música

Mediante un proceso de racionalización y de simplificación, la música del periodo renacentista se ajusta a una nueva concepción que encontrará en el arte de los sonidos un instrumento emotivo, capaz de conmover y procurar placer y diversión a los oyentes. Como señala el musicólogo italiano Enrico Fubini (1994), el fin de la música de este periodo es la de involucrar al público en la trama del “discurso música” y, para lograrlo, esta debía tornar a la sencillez, a la claridad y la racionalidad por las cuales se había distinguido en la antigüedad griega.

Con base en el estudio de diferentes escritos y tratados de la Antigüedad<sup>4</sup>, y gracias a la virtud de la música de causar efectos en quienes la escuchaban,

los teóricos renacentistas descubrieron la importancia atribuida a las composiciones musicales, al texto y a la estricta imitación de la medida y el ritmo verbal de las palabras. Por consiguiente, aprovechándose de dicha virtud, los compositores empezaron a recrear el espíritu de las obras antiguas, componiendo obras nuevas con textos provenientes de la poesía antigua y adaptando los sonidos a las palabras del texto, de modo que la expresión de su significado fuera lo más clara posible (Milner, 2000).

En el Renacimiento, la importancia atribuida al texto correspondía con la dignidad otorgada a las letras profanas frente a las sagradas y a la sacralización de las antiguas literaturas latina y griega, lo cual indujo a una revolución en los campos de la educación, la cultura y de la religión (Lafaye, 2005). La intención humanista era la de hacer renacer en sus obras el antiguo esplendor que había distinguido al latín literario y no al vulgar.

Algunas academias de la época se dieron a la tarea de recuperar la clasicidad, reconstruyéndola, inventándola o hasta magnificándola mediante la unión de la armonía y de la palabra como medio para recuperar el ideal de la llamada *poética teológica*, una poesía cantada y acompañada por música, que encubría verdades esenciales de naturaleza mística o religiosa, las cuales harían del presente, concebido como una época de imperfección, un tiempo mejor (Vega, 2006).

A propósito de la relación entre poesía y música, Zarlino señala que no hay diferencia alguna entre los músicos y los poetas, pues la poesía contenía la música; por su parte, el escritor y filólogo italiano Pier Vettori, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, explicaba que la música había sido concebida al servicio de la poesía (Vega, 2006).

Por su parte, el sacerdote y filósofo renacentista florentino Marsilio Ficino recurre a ideas neoplatónicas para explicar dicha relación. Según Platón, los poetas de la Antigüedad estaban animados por un cierto *furor*, concepto que, durante el Renacimiento, involucró la unión de palabras y música. Ficino explicaba que existen cuatro

furios que utilizan como instrumento los tonos, las armonías y las consonancias, y que tienen sus efectos sobre el alma, temperándola o deleitándola: el primero procede de las musas y elimina la disonancia y templó el ánimo de las personas; el segundo viene de Dionisio, que dirige la mente a Dios a través de la expiación y el culto; el tercero, de Apolo, que recoge la mente en su propia unidad y, el cuarto, de Venus, que logra que por amor sea pleno el deseo de la divina belleza. Lo anterior revela la búsqueda, en los textos antiguos, de ideas que mejoraran y regularan la vida de los contemporáneos, por medio de las artes llamadas *del oído* que, por su cualidad de causar emoción de tipo estético, se consideraban más cercanas al alma (Vega, 2006).

En la literatura vihuelística<sup>5</sup> del siglo XVI, las influencias humanistas se aprecian claramente. El instrumento mismo era considerado por los contemporáneos como el directo heredero de la lira clásica, como se deduce de las ilustraciones en libros de música de la época. Cabe mencionar el libro de música de vihuela de mano intitulado *El maestro*, obra compuesta por el valenciano Luys Milán en 1536, en el cual se muestra un grabado (Fig. 1) que representa a Orfeo coronado de laurel y embelesando con la música de su vihuela a las fieras y a las aves que lo rodean (Milán, 1536).

En los títulos de las diferentes colecciones también aparecen claras referencias a la antigüedad griega. Es el caso de *El Delphin de música*, escrito por el granadino Luys de Narváez en 1538, que hace alusión a la leyenda de Arión, quien se salvó de la muerte sobre el lomo de un delfín al cual había cautivado con su música.

Apoyándose en la autoridad de los más importantes filósofos griegos como Platón y Aristóteles, los prólogos que presentan estas colecciones al público resaltan las alabanzas al arte de la música, hacen referencia al poder de la música para excitar o aplacar las pasiones humanas y la manera de lograr encontrar la erudición a través de las voces y el sonido de las cuerdas, además de los efectos que



Fig. 1. Grabado de Orfeo tañendo la vihuela de mano. (Milán, 1536, f. 6v)

los modos, los ritmos y las armonías son capaces de ejercer sobre las pasiones humanas y el espíritu de las personas.

Las ideas humanísticas también muestran una profunda influencia en el estilo de la música de estas colecciones, particularmente en lo que se refiere a la presencia de obras para canto con acompañamiento de vihuela. Este repertorio evoca el canto clásico acompañado por la lira, transformada en vihuela durante la época renacentista y, por consiguiente, considerada como un instrumento superior, por el efecto que causa sobre el espíritu de quienes la escuchan, así como por el relieve y la claridad que otorga a la voz humana, sin la cual las obras perderían su espíritu (Pope, 1961). La parte del canto se distingue por su sencillez; por favorecer la comprensión de las palabras; acentuar su expresión, al brindarle una dimensión diferente, nueva y armoniosa; mientras que el acompañamiento es sencillo y de carácter improvisado, el necesario para brindar gracia y fuerza a las palabras.

Si bien los compositores para laúd —el equivalente de la vihuela en los otros países europeos— se limitaron a transcribir obras vocales polifónicas para ser interpretadas en forma instrumental, fueron los vihuelistas los primeros en componer verdaderos acompañamientos para las canciones y los villancicos a una sola voz, lo que contribuyó al desarrollo del arte humanístico del canto para voz sola con acompañamiento instrumental.

Hacia finales del siglo XVI, la relación entre las palabras y la música dio origen a un nuevo estilo musical, cuyos principios fundamentales fueron trazados por un círculo de humanistas, literatos e intelectuales, y músicos de Florencia que, con el nombre de *Camerata de los Bardi*, formularon un nuevo tipo de música. En contraposición al gran desarrollo que había sufrido el arte del contrapunto, en el cual tanto las palabras como la música<sup>6</sup> se presentaban ante el oyente de forma confusa, la nueva música buscaba la claridad y la sencillez.

La utilización del contrapunto fue comentada de la siguiente manera por el teórico y músico Vincenzo Galilei en su *Diálogo della musica antica y della moderna*, publicado en Florencia en 1581:

Tan confusa y contraria mezcolanza de notas no puede producir efecto alguno en quien la oye, aunque cada parte cuente de por sí con la propiedad singular de causar esta o aquella impresión en el oyente, lo que no se da, de ningún modo, en la moderna práctica contrapuntística, que confunde unas partes [musicales] con las otras e impide las operaciones naturales (Citado por Fubini, 1994, p. 145).

A finales del siglo XVI, los teóricos buscaron un sistema, para adaptar las palabras a la música, que fuera sencillo, racional y alejado de la *confusión* del contrapunto. La congruencia entre las palabras que conformaban la poesía de las obras vocales y su acompañamiento musical se hizo cada vez más latente en la nueva concepción, que había empezado a extenderse, de que el arte de los sonidos era un instrumento para *mover los afectos*. Esta nueva perspectiva hizo imprescindible otorgar a cada palabra y a su respectiva carga semántica una armonía equivalente en la música

que la acompaña (Fubini, 1994). A propósito, en su tratado *Institutioni harmoniche*, Zarlino expresa lo siguiente:

... No conviene entonces que, en relación con una materia de carácter alegre, usemos una armonía triste y números graves, ni que, en relación con una materia de carácter fúnebre y que inunda de lágrimas, usemos una armonía alegre y números ligeros o veloces. Es necesario, por el contrario, hacer uso de las armonías alegres y de los números veloces para las materias alegres, así como de las armonías tristes y de los números graves para las materias tristes, al objeto de que cada cosa se haga con la debida proporción.

[...] Debo advertir también que, de acompañar cuanto sea posible a cada palabra, donde ésta exprese aspereza, dureza, crueldad, amargura y cosas parecidas, la armonía debe expresar un contenido similar: debe ser algo dura y áspera, aunque sin llegar a hacer daño. Igualmente, cuando una palabra exprese llanto, dolor, congoja, suspiros, lágrimas y cosas parecidas, la armonía debe llenarse de aflicción... (1966, p. 419).

Según el criterio desarrollado por los integrantes de la *Camerata*, solo mediante el retorno a las formas y al estilo de la antigua Grecia, el arte de la música podría ser mejorado y, siguiendo la concepción griega de la música, la sociedad también mejoraría. En este contexto, se afirma la supremacía de la palabra al compararla con la música; cada palabra o grupo de palabras debe expresar un determinado concepto o un sentimiento que, a su vez, debe corresponderse con el uso de determinados intervalos melódicos (Fubini, 1994).

La discusión sobre la teoría y la función de la música, en la antigua Grecia, aportó una nueva forma de concebirla con respecto a su relación con las palabras y su influencia sobre quien la escuchaba. Surgía entonces, un lenguaje musical más sencillo y racional que desembocaría en el nacimiento de la monodia acompañada y de la ópera. En sus inicios, ambos géneros se caracterizaron por ser espectáculos rigurosamente elitistas, que se ejecutaban en las casas de los nobles, quienes disponían de los cantantes, los instrumentistas e, incluso, de los compositores que fueran necesarios para su realización (Harman, 2000).

## A manera de conclusión

El estudio de la música del siglo XVI invita a reflexionar acerca de sus alcances en la actualidad, sobre todo en lo relativo a la sociedad, sus efectos en las personas y su posible función en el futuro de la humanidad.

Además del surgimiento de nuevos géneros musicales como la ópera, la concepción humanista de la música del Renacimiento elevó la posición social del músico y de sus composiciones; de simple artesano se convirtió en artista y su producción, en obra de arte. Esta revalorización del trabajo de los músicos tendrá repercusiones en épocas posteriores, lo cual desembocará en la división de la música en académica y popular pues, hasta hace poco, se otorgaba más prestigio a la primera, pero no más popularidad. Asimismo, la música académica actual se ha convertido en privilegio de pocos, sobre todo por su desarrollo en el nivel intelectual que, con el pasar del tiempo, abandonó el concepto tradicional de belleza para convertirse en la expresión pura de sus compositores.

La concepción de la antigüedad griega presente en el humanismo renacentista, que otorgaba a la música el poder de conmover a sus oyentes y hasta de modificar la conducta de estos, se transformó en la musicoterapia contemporánea. Se trata de una disciplina que tiene como finalidad el manejo de la música y de los elementos que la conforman con el fin de facilitar y de promover la comunicación, las relaciones interpersonales, el aprendizaje, el movimiento corporal, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos, para satisfacer, de esta forma, las necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas de las personas. En el aspecto educativo, la herencia humanista se manifiesta en la utilización de canciones escolares e himnos patrióticos que tienen la función de inducir a determinados comportamientos e inculcar valores.

En el humanismo renacentista, la música se convirtió en un arte que centraba su atención

en los sentimientos, en las sensaciones y en las necesidades expresivas de las personas, y no en la adoración de divinidades o en la simple diversión. Hoy, estas cualidades representan una alternativa ante la deshumanización presente en el culto ofrendado a la tecnología y al dinero, para convertirse en un punto de convergencia entre las personas y los alcances técnicos y científicos del llamado posthumanismo.

## Notas

1. Las artes liberales son aquellas que conforman estudios del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y del *quadrivium* (aritmética, astronomía, geometría y música).
2. Llamadas así en recuerdo del bosque de la Academia de Atenas, donde Platón congregaba a sus discípulos.
3. En este sentido, los tratados más importantes escritos por el teórico son: *Instituciones armónicas* (1558), *Demostraciones armónicas* (1571) y *Suplementos musicales* (1588).
4. Las pocas partituras o, mejor dicho, fragmentos de la música escrita de la Antigüedad, que se conocen en la actualidad, fueron descubiertos durante el siglo XIX; por consiguiente, los músicos y teóricos medievales no tuvieron oportunidad de estudiarlos o de interpretarlos. Al mismo tiempo, esta circunstancia causó que las únicas fuentes disponibles en ese momento fueran los tratados u otros escritos que abarcaran la temática de la música.
5. Se refiere a las obras compuestas para la vihuela de mano, instrumento de cuerda punteada utilizado en España durante el siglo XVI.
6. La *Camerata de los Bardi*, conocida también como *Camerata florentina*, estaba conformada por el conde Giovanni Bardi, quien era un literato y compositor menor, el músico y teórico Vincenzo Galilei, el historiador y literato Girolamo Mei, el poeta Ottavio Rinuccini y los músicos y compositores Emilio de' Cavallieri, Jacopo Peri y Giulio Caccini.

## Bibliografía

- Castiglione, B. (1987). *Il libro del Cortegiano* (1528). Italia: Garzanti.
- Fonseca Ramírez, A. L. (1997). Humanismo: entre ortodoxia y anatema (I Parte). *Filosofía*, XXXV (85), 105-113.
- Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Hale, J. (1979). *La Europa del Renacimiento 1480-1520*. (IV ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Harman, A. (2000). Ópera y mascarada barrocas. En: Robertson, A. & Stevens, D. (Edits.). *Historia general de la música II. Desde el Renacimiento al Barroco (381-461)*. Madrid: Ediciones Istmo S.A.
- Lafaye, J. (2005). *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Milán, L. (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro*. Valencia.
- Milner, A. (2000). El Renacimiento tardío. En: Robertson, A. & Stevens, D. (Edits.). *Historia general de la música II. Desde el Renacimiento al Barroco* (págs. 11-165). Madrid: Ediciones Istmo S.A.
- Orejudo Pedrosa, J. C. (2006, noviembre). Defensa del humanismo y de los derechos humanos: la figura del sujeto y su historia. *Eikasía. Revista de Filosofía*, II 7. Recuperado de: <http://www.revista de filosofia.org>
- Pope, I. (1961). La vihuela y su música en el ambiente humanístico. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (3-4), 364-376.
- Quirós Rodríguez, M. A. (2010). Homo Sum... o el humanismo. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, XXXIV(1), 81-98.
- Vega, M. J. (2006). Poesía y música en el quinientos: la fantasía aristocrática: "*Res publica litteratum*". Recuperado de documentos de trabajo del grupo de investigación NOMOS. Instituto Lucio Anneo Séneca: <http://docu-bib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iecpA060303.pdf>
- Zarlino, G. (1966). *Institutione harmoniche, Venecia 1558*. Ridgewood: Greeg Press.

