

EL PAISAJE SONORO EN LOS AMBIENTES PICARESICOS DEL RENACIMIENTO

Clara **Bejarano Pellicer**

Universidad de Sevilla, España

Por picaresca se entiende un subgénero literario de novelística del Siglo de Oro, que narra la vida y desventuras de un pícaro, con el objeto de explicar su actual estado de deshonor. No obstante, estas obras literarias no sólo deben tomarse como un discurso ideológico de carácter edificante dirigido a sus contemporáneos. A su vez, historiadores de ayer y de hoy han utilizado estos textos como fuentes para conocer la sociedad aurisecular española, particularmente las capas sociales que por su situación desfavorecida no suelen dejar rastro en otro tipo de fuentes históricas. Aun teniendo en cuenta los condicionantes de convencionalidad de que, como toda obra de ficción, adolecen las novelas picarescas, se puede afirmar que, de todas las fuentes literarias del período, son las dotadas de mayor verosimilitud.¹ Con todo, la información contenida en ellas ha de ser sometida a crítica, puesto que no sería extraño que los novelistas introdujeran elementos musicales para caracterizar personajes y ambientes, siendo como era una práctica cercana al teatro contemporáneo.² Además, la inserción de textos poéticos dentro de la novela con la excusa del canto es un rasgo característico de la literatura italiana desde Boccaccio, y afecta a la novela corta española hasta el siglo XVII.³ Con todo, este subgénero literario ha sido tomado en este estudio como principal fuente para conocer el paisaje sonoro

¹ Rogelio MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark, 2002, pp. 170-178.

² Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, "La música en el teatro clásico", en Javier HUERTA CALVO (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, tomo I, pp. 677-716.

³ Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, "Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante *El Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas Amorosas y Ejemplares*", en Isabel COLÓN CALDERÓN, David CARO BRAGADO, Clara María MARTÍNEZ y Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2013, pp. 151-163.

en el mundo picaresco, aunque evidentemente tratemos de comprobar su verosimilitud en fuentes de otra naturaleza, que aun siendo narrativas fueron escritas con el objetivo de retratar abiertamente la realidad.

Entre ellas destaquemos la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves, escrita a fines del siglo XVI por un abogado de la Real Audiencia conocedor de primera mano de los hechos que describió, o las memorias del jesuita Pedro de León en sus misiones interiores por los grupos más marginales de la sociedad del siglo XVII. Respecto a las novelas picarescas, seleccionaremos aquellas que fueron escritas en el siglo XVI o tempranamente en el siglo XVII, sin perjuicio de que entablemos referencias y conexiones con las de cronologías más avanzadas. A destacar por su rendimiento, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda (1605), *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona* de Miguel de Cervantes (1612), así como los entremeses de Cervantes más picarescos. Si bien estos textos y muchos otros han sido estudiados en profundidad para determinar los rasgos de la germanía o jerga del hampa,⁴ el fenómeno musical ha despertado bastante menos interés hasta el momento, hecha excepción de la jácara como manifestación literaria.⁵

En lo que se refiere a coordenadas espaciales, los datos sobre ambientes picarescos se concentran en Sevilla, que por ser la urbe más poblada de España en aquella cronología y ofrecer tan grandes posibilidades de negocio como Puerta de las Indias, también registraba el mayor índice de criminalidad organizada. Se ha calculado que los jaques conformaban un 25% de la población sevillana en ese cambio de siglo que nos interesa, cuando ésta ascendía a 125.000 habitantes.⁶

Cuando hablemos de ambientes picarescos, nos circunscribiremos a la sociabilidad que tenía lugar entre los pícaros en sus terrenos habituales de convivencia, absteniéndonos de adoptar una perspectiva holística según la cual se pueda considerar pícaros a todos los personajes que intentan escalar una posición social por medios ilícitos. Por lo tanto, no hablaremos de la forma en que

⁴ No hay más que admirarse de la amplia bibliografía recogida en títulos como César HERNÁNDEZ ALONSO y Beatriz SANZ ALONSO, *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

⁵ Por no extendernos, citaremos sólo las monografías: María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE (eds.), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014. María Luisa LOBATO, *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014.

⁶ César HERNÁNDEZ ALONSO, "Introducción a la lengua de las jácaras", en LOBATO y BÈGUE, op. cit., p. 13.

los pícaros utilizaron la música u otros recursos sonoros para embaucar a las personas ajenas a su círculo. Preferimos limitarnos a observar al pícaro en la intimidad, cuando no ejerce su “oficio”, sino que expresa con naturalidad su propia condición.

Para ello, comenzaremos analizando algunos pasajes literarios que recrean fiestas o veladas entre pícaros. Para recrear el ambiente del hampa a fines del Renacimiento, nadie mejor que Miguel de Cervantes, puesto que en sus entremeses y sus Novelas Ejemplares concede la mitad del protagonismo a los pícaros. Precisamente en *Rinconete y Cortadillo*, “novela ejemplar” de carácter picaresco, es donde nos adentramos en la cuna del hampa. La red de delincuentes estaba presidida por una figura de cuya historicidad hay que dudar, bautizada como Monipodio, paternal cabecilla del gremio de malhechores en cuyo refugio se solazaba el hampa de Sevilla, se creaban vínculos y redes clientelares y se cerraban tratos.

Fue en ese patio, cuando los protagonistas Rinconete y Cortadillo estaban todavía descubriendo los entresijos de aquella organización criminal, donde para celebrar una reconciliación doméstica entre pícaros al servicio de Monipodio — quien actuó como mediador—, brotó una espontánea música festiva entre los presentes. Las artífices fueron las mujeres del grupo, pícaras consumadas como sus compañeros, a juzgar por sus apodos: la Gananciosa, la Cariharta, la Escalanta. No nos debe extrañar este protagonismo femenino en las manifestaciones musicales, puesto que en otros ámbitos sucedía de igual forma. Por otras fuentes no sospechosas de familiaridad con el ambiente picaresco, nos consta que a las mujeres jóvenes se asociaban los corros de percusión improvisada, canto y baile (que no la danza)⁷ espontáneos. Sin ir más lejos, citeamos una fuente estrictamente coetánea, el famoso diccionario de Sebastián de Covarrubias de 1611, que a la voz de pandero introduce la siguiente definición: “instrumento muy usado de las moças los días festivos, porque le tañen una cantando y las demás bailan al son es para ellas de tanto gusto, que dize el

⁷ Los términos de baile y danza son empleados indistintamente por las fuentes originales, pero algunos investigadores encuentran diferencias entre ambos conceptos, siendo el baile más desenvuelto que la danza e implicando el concurso de los brazos y manos, que tendían a la pasividad en las danzas. María Asunción FLÓREZ ASENSIO, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2006, p. 62.

cantarcillo viejo: Más quiero panderico, que no saya”⁸. Obviamente, lo que esta cita quiere traslucir es que las mujeres jóvenes estaban ávidas de diversión y esparcimiento en una sociedad encorsetada que vinculaba la honestidad con una conducta austera y recogida, y que para dar rienda suelta a sus impulsos les bastaba con el más humilde de los instrumentos, que estaba al alcance de todos los grupos sociales.⁹ El pasaje de Rinconete y Cortadillo da cabal testimonio de esta realidad social, trasladada al ámbito marginal. Las obras de Cervantes dan un gran papel a las mujeres como animadoras de fiestas musicales improvisadas y privadas.¹⁰ Otra novela picaresca del cambio de siglo, *La pícaro Justina*, se explaya también sobre la afición de las mujeres al baile, al tratarse de una narradora protagonista femenina:

“no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que estar atenedas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De ahí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies (...) y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila”.

Asimismo, Justina se define como “gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera”, “la princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos”¹¹.

De todas formas, aunque las mujeres comenzasen la música por decisión propia, no se trataba de un esparcimiento privado porque lo hacían en medio de una asamblea masculina y, a juzgar por el texto, con la connivencia e incluso conminadas por el capo. Dice el narrador que “parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar. Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban”. Avanzado el pasaje, incluso los hombres se suman al grupo de intérpretes, seducidos por su ritmo: “Y luego Monipodio, dándose gran priesa al meneo de sus tejoletas (...)”. Quede dicho que la práctica musical no estaba restringida a las mujeres en ningún ámbito social.

⁸ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943.

⁹ Clara BEJARANO PELLICER, “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, *Janus*, 3 (2014), s/p.

¹⁰ María Victoria de ANCOS CARRILLO, “Introducción a la música en la obra de Miguel de Cervantes. Entre danzas, panderos y sonajas”, en *Homenaje académico al Quijote en el IV centenario de su publicación*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, pp. 73-96.

¹¹ Francisco de ÚBEDA, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Medina del Campo, Christóval de Lasso Vaca, 1605, en Florencio SEVILLA ARROYO (ed.), *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, 2001, p. 436.

¿Qué tipo de música es la que recrea la escena? Desde luego, no se trata de música culta, lo cual no era de esperar en esta capa social. Ni tan siquiera estamos hablando de música convencional. Las mujeres dan rienda suelta a su sentido musical tañendo instrumentos exclusivamente percusivos. Y no son precisamente los que se usaban en la corte, ni siquiera en el teatro de los corrales de comedias de la época. Los que tañen las pícaras en la intimidad no son instrumentos de percusión propiamente dichos, sino objetos de la vida cotidiana, que formaban parte del paisaje doméstico urbano, que utilizados de forma no convencional podían hacer las veces de instrumentos de percusión. Por la coordinación con la que forman una pequeña orquesta, no debía de ser una práctica inaudita. Veamos el pasaje en sus propios términos:

“Diéronselas luego [las manos como amigos], y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer con él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, y hizo dos tejoletas que, puestas entre los dedos, y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba”.

Los instrumentos de percusión serán, pues, calzado, menaje y objetos de limpieza, que no parecen estar allí preparados para el improvisado número musical, sino que cumplían otras funciones y fueron tomados al azar, “acaso”. Esta información nos está hablando de pobreza y carencias, pero también de una vocación musical irrefrenable que va más allá de los medios disponibles, y que se revela consustancial al género humano en sociedad.

Cuando el pícaro Maniferro enumera las ventajas de esta música tan disidente, los argumentos sirven a la simplificación:

“(…) música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo, (...) tan fácil de deprender, tan mañera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse”.

De ella se elogia precisamente su accesibilidad: no está restringida por razones de economía, ni de tiempo ni de conocimientos. Lo cual supone una crítica más o menos velada a la música y los instrumentos convencionales, que llevaban su tiempo porque era necesario afinarlos, desde luego eran caros y su aprendizaje no estaba al alcance de las dotes, los recursos o la paciencia de todo el mundo. La que está describiendo Maniferro es una música de pobres, incultos e impacientes.

Por lo tanto, si los pícaros la crearon fue porque se adecuaba a sus miserables condiciones de vida.

Pero su discurso encierra más connotaciones. En cierta medida, la música retratada supone la antítesis de la música culta o convencional. Los pícaros ejecutan un ritmo que desafía las reglas estéticas vigentes en su sociedad. Proclaman superfluos todos los progresos técnicos de la música renacentista, aun los más accesibles y populares como la guitarra. De alguna forma, esta manera de crear música expresa su independencia y reclamación de libertad. El discurso al respecto, pronunciado por el personaje llamado Maniferro, es esclarecedor de una identidad musical conscientemente divergente: “nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan mañera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse”. Esta forma de hablar claramente está despreciando las complejidades específicas de los instrumentos de cuerda pulsada que experimentaron tanto auge durante el Renacimiento, a saber, la vihuela, el laúd y la guitarra. A juzgar por la irónica explicación, los pícaros se enorgullecían de prescindir de un elemento musical ortodoxo y de encontrar una alternativa con la cual pudieran identificarse. Y algo más: la reacción de los extraños es de escándalo. Por más que pudieran considerarse pícaros en ciernes, Rinconete y Cortadillo eran todavía lo bastante inocentes para no haber visto nunca una música tan heterodoxa, y recibir una impresión negativa. El texto utiliza la palabra “Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba”. Por el contrario, el pícaro Maniferro se siente tan orgulloso de la música alternativa de su círculo, que utiliza otro vocablo contrastante: “¿Admíranse de la escoba?”.

No obstante, por otro lado la ruptura con la sociedad no es total. Hallamos puntos de referencia convencionales a los que el narrador apela para describir la escena: la Escalanta golpeaba el chapín *como en un pandero*, Monipodio *llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba*, el sonido de la escoba de la Gananciosa se define concesivamente: *aunque áspero y ronco*, y Monipodio se colocó las dos tejoletas de plato *puestas entre los dedos, y repicadas con gran ligereza* a la manera de unas castañuelas. Además, el propio pícaro que proclama su independencia musical en realidad está recurriendo como fuente de autoridad a un miembro de la universidad: “y en verdad que oí decir a un estudiante (...) nunca inventaron mejor género de música”. Aunque la figura del estudiante en el

Renacimiento tiene grandes conexiones con la picaresca,¹² no deja de ser citado precisamente por sus estudios, por el conocimiento de una teoría y una tradición musical que entonces se impartía en el Quadrivium y constituía una disciplina reglada. Y en cualquier caso, la improvisación de instrumentos burlescos de percusión era propia de pandorgas o máscaras juveniles, dentro de la tradición carnavalesca,¹³ de la que se pueden ofrecer múltiples ejemplos.¹⁴ Por lo tanto, este cuadro musical no era tanto una alternativa divergente a la música social como una caricaturización de la misma. De hecho, esta escena también ha sido interpretada como la parodia de una academia literaria.¹⁵ Durante toda la novela, la sociedad que forman los malhechores es una imagen deformada de la sociedad respetable, pues tiene sus leyes, su código de honor, su atención hospitalaria, su estructura gremial y su devoción cofradiera. No nos debe extrañar que, como parte de la parodia de la sociedad que Cervantes construye, los pícaros también tengan sus propias prácticas musicales paralelas.

Pero la improvisada percusión contrapuntística en realidad no era más que el colchón rítmico para la verdadera música popular, que era vocal. Aunque en el Renacimiento comienza a despuntar la música instrumental, en la mayoría de los ámbitos todavía no se concibe sin una letra que transmita un mensaje al cual refuerza. Una vez que los pícaros del antro de Monipodio han asentado una base rítmica, los solistas vocales se anuncian con un gargajo, que es a la vez un signo

¹² M. CHEVALIER, "Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante", en Pedro María PIÑERO RAMÍREZ y Rogelio REYES CANO (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (literatura e historia)*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Burdeos, 1981, pp. 39-58. Gustavo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Reyertas estudiantiles y violencia universitaria en la Salamanca del período barroco: 1598-1625", *Erasmus*, 1 (2014), pp. 121-137. Ramón María HORNEDO, "Desaplicación y desórdenes estudiantiles en el seiscientos español", *Razón y fe*, CLIX, 733 (1959), pp. 131-144. María Dolores GUILLOT, "Tumultos estudiantiles en el siglo XVII", en AA.DD. *Doctores y Escolares*, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas, Valencia, 1995, vol. I, pp. 251-256. Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ, "Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, III (2004), pp. 137-162.

¹³ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, ICAS, 2015, pp. 154-166.

¹⁴ Por ejemplo, en la máscara que tuvo lugar en 1609 en la villa de Tudela del Duero, cuando fue comprada por el duque de Lerma, abrían la marcha cuatro atabaleros que parodiaban a los auténticos. Tocaban con garrotes gruesos y unas patas de rocín en hueso, sobre dos panderos encajados en dos escriños, haciendo las veces de timbales. Bernardo José GARCÍA GARCÍA, "Coloquios, máscaras y toros en las fiestas señoriales de un valido. El significado político y patrimonial de las representaciones al duque de Lerma", en Aurelia RUIZ SOLA (coord.), *Teatro y poder. VI y VII jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 143-172.

¹⁵ Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNAIZ, "Una lectura de *Rinconete y Cortadillo*", *Inter-American Music Review*, 18 (2008), pp. 175-184.

convencional (de mal gusto) de reclamación de atención y una forma de preparar el organismo para el canto. La encontramos en otras Novelas Ejemplares en contextos similares: por citar un caso, en *La Ilustre Fregona*, en el baile que se celebró a la puerta de una posada entre los mozos de mulas de la vecindad. Lope el Asturiano fue incitado a cantar algún número musical digno de teatro, además de tocar la guitarra: “mondó el pecho Lope escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría”¹⁶. Que los mozos de mulas eran aficionados al canto de romances para entretenerse en sus largas travesías, también lo transmite Salas Barbadillo en su novela *La ingeniosa Elena en 1614*.¹⁷ Este ambiente antes citado no pertenecía al hampa y la fiesta tenía lugar en la vía pública, luego no encontramos música tan transgresora como la del patio de Monipodio. Se caracteriza por instrumentos convencionales como la guitarra, que a comienzos del siglo XVII se había hecho muy popular, como denuncia Covarrubias en su diccionario,¹⁸ y por seguir modelos establecidos de los corrales de comedias, pero contiene algunos elementos de picaresca porque la reunión estaba compuesta por jóvenes y muchachas vulgares y no en vano se trata de una novela picaresca. Siguiendo el modelo teatral, el romance cantado y acompañado de guitarra dará pie a un baile dramatizado por parte de hombres y mujeres.

En el patio de Monipodio no tenemos referencias a baile, pero sí al género musical de sus cantos, que no es el romance sino la seguidilla. Género íntimamente relacionado con el baile, tanto que se cree que encierra el origen de las sevillanas.¹⁹ La denominación “seguidilla” aparece por primera vez en la literatura en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), quien afirma que “las seguidillas arrinconaron a la zarabanda”, baile ya de por sí transgresor y

¹⁶ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas Ejemplares*, Julio RODRÍGUEZ-LUIS (ed.), Madrid, Taurus, 1983, vol. II. p. 112.

¹⁷ Alonso Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *La ingeniosa Elena*, en SEVILLA ARROYO, op. cit., pp. 630-633.

¹⁸ El diccionario de Covarrubias de 1611 sostenía que la guitarra era “instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuizio de la música que antes se tañía en la vigüela (...) y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”. COVARRUBIAS OROZCO, op. cit., voces “guitarra” y “vihuela”.

¹⁹ Concepción CARRETERO MUNITA, *Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas*, Sevilla, Patronato de la I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, 1980, p. 77.

provocativo,²⁰ si bien la primera definición de seguidilla aparece en el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602):

“Hay estancias de dos versos que tienen las consonancias continuas, y llámanlas seguidillas porque se suelen seguir unas de otras, aunque cada una ha de perficionar en sí la sentencia y concepto, sin pasar ni quedar pendiente a las demás”²¹.

En la literatura germanesca, aparece también citada como *baile cantado*: “Y del adufle y sonajas / al dulce son cantarás / seguidas, y bailarás / hasta hazernos todos rajás?”²².

No desentona una alusión a un baile obsceno en una reunión como la descrita, porque en otras obras de Cervantes también los encontramos en el mismo contexto. Sin ir más lejos, en el entremés *El rufián viudo* de 1615, en el que el protagonista entierra a su mujer y simultáneamente busca una sustituta entre las prostitutas de su círculo sometiéndolas a examen. La narración finaliza con la aparición del personaje Escarramán resucitado, que representa al baile renaciendo de sus cenizas, el cual fue famoso por sus condenas moralistas a fines del siglo XVI debido a sus contorsiones lascivas de brazos y saltos descompuestos.²³ En el concurso de los brazos estribaba la diferencia entre las danzas aristocráticas (que sólo movían los pies) y los bailes populares.

En Sevilla es donde más arraigó, donde se cruzan las culturas africana y gitana. En el entremés al que nos referimos, el Escarramán recibe una salva de parabienes y vítores por parte de los personajes de baja estofa, simbolizando el entusiasmo que despertaba este género musical en el hampa en aquellos años, tan censurado por la sociedad respetable.²⁴ El entremés finaliza con los bailes del propio Escarramán como personaje estrella, y el reiterado estribillo del romance

²⁰ Juan de MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos*, José Luis SUÁREZ GARCÍA (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 185-189.

²¹ Luis Alfonso de CARVALLO, *El Cisne de Apolo*, Alberto PORQUERAS MAYO (ed.), Kassel, Reichenberger, 1997, p. 207.

²² “Carta en jacarandina”, poema anónimo del siglo XVI recogido en César HERNÁNDEZ ALONSO y Beatriz SANZ ALONSO, *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 345-351.

²³ Ya en 1613 Quevedo escribió un romance a modo de testamento del Escarramán, luego en 1615 hacía poco tiempo que este conocido baile había caído en desgracia. Elena di Pinto opina que fue prohibido y más tarde se reformó en ritmo y evoluciones para salvar la censura. Elena DI PINTO, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Colección Biblioteca Áurea Hispánica, nº 35, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 26.

²⁴ Vicente PÉREZ DE LEÓN, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 167-170.

con el que se le exalta: “Ya salió de las gurapas /el valiente Escarramán / para asombro de la gura / y para bien de su mal”. Esto es, el propio personaje se identifica con los malhechores al anunciar que su regreso supone la frustración de las fuerzas de la justicia,²⁵ puesto que se especula sobre si la figura histórica que dio origen al baile fue un ladrón de capas de Sevilla de fines del siglo XVI.²⁶ Por si fuera poco, Cervantes también menciona el baile en su entremés *La cueva de Salamanca* aseverando que su origen fue en el infierno.²⁷ Por lo tanto, también en la danza, la sociedad marginal se declara rebelde a las normas públicas, creando un baile que hubo de ser prohibido por su atrevimiento, y que sin embargo tuvo gran éxito, hasta el punto de que podemos encontrar a su tipo literario, Juan Escarramán, surcando infinidad de comedias, autos sacramentales, entremeses, poemas y letras de baile hasta el siglo XVIII.²⁸

Todo esto no son sino testimonios literarios, que podríamos considerar producto de la imaginación del novelista y concesiones a las demandas de un público ávido de hipérboles llamativas y situaciones pintorescas. Para asegurarnos de su fiabilidad, tendremos que recurrir al escenario que pintan fuentes menos fantasiosas. De acuerdo con la naturaleza de nuestro estudio, tenderemos a buscar descripciones del ambiente delictivo por antonomasia —la cárcel real de Sevilla—, realizadas por las personas que, sin pertenecer a él, por su profesión, mejor lo conocieron.

Todas las fuentes coinciden en que la cárcel de Sevilla gozaba de una sociabilidad inusitada.²⁹ Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* de 1603 afirmaba que allí existían ricas cofradías, se consumía buen vino y bacalao, y se pasaba la noche en vela;³⁰ luego los personajes de baja estofa debieron de realizar las prácticas musicales más espontáneas. Miguel de Cervantes afirmaba que allí “todo triste ruido hace su habitación”, por lo tanto el paisaje sonoro de la prisión

²⁵ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Entremeses*, Madrid, Real Academia española, 2012, p. 30.

²⁶ DI PINTO, op. cit., pp. 20-21.

²⁷ CERVANTES, op. cit., p. 118.

²⁸ DI PINTO, op. cit., p. 389.

²⁹ La cárcel de Sevilla goza de una bibliografía extensa, pues en fuentes primarias fue descrita por el procurador Cristóbal de Chaves, el padre Pedro de León, el historiador Alonso de Morgado, los presos Miguel de Cervantes y Martín Pérez, y el hijo del cirujano Mateo Alemán. Se puede consultar más pormenorizadamente en Carlos PETIT CARO, “La cárcel real de Sevilla (I)”, *Archivo Hispalense*, 4, 11 (1945), pp. 317-321.

³⁰ Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, Madrid, Juan Flamenco, 1604, p. 22.

debía de ser bullicioso. El apócrifo *Entremés de la cárcel de Sevilla*, atribuido a Cervantes, menciona gritos, cuchilladas, letanías, canto, tañido musical y baile;³¹ a los que la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves añade los santo y seña de quienes velaban, y los pregones de los presos que vendían y remataban prendas.³² Incluso contaban con música las procesiones interiores de disciplinantes de Semana Santa que celebraba la cofradía de los presos.³³

Nos detendremos más monográficamente en los aspectos puramente musicales. En primer lugar, los presos tenían sus propias prácticas. Que en el interior de la prisión existían instrumentos musicales es cosa fuera de toda duda, al igual que circulaba toda clase de mercancías apreciadas e incluso armas, como denuncian todos los cronistas. Los presos disponían de instrumentos musicales que no sólo usaban para recrearse, sino también como herramientas de un lenguaje local.

A saber, la música instrumental servía para homenajear o vitorear a aquellos que resistían la tortura sin confesar ante las autoridades: Cristóbal de Chaves relata cómo estos héroes era recibidos por sus vecinos “con sábanas rociadas con vino y con vigüelas y con panderetes”. No tenemos más información sobre qué tipo de música se ejecutaba en su honor, ni siquiera si contenía una más que probable letra. La vihuela era un instrumento que en aquellas fechas tenía connotaciones cultas y refinadas, por lo que no es factible que se tratase de ella sino de guitarras, las cuales ya a comienzos del siglo XVII habían desplazado de la música popular a su pariente en virtud de la facilidad que encerraba la técnica del rasgueo. El diccionario de Covarrubias de 1611 continuó explicando el triunfo de la guitarra, más asequible de tañer para los aficionados:

“Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”³⁴.

³¹ Margarita PEÑA MUÑOZ, “Cervantes y el Entremés de la cárcel de Sevilla: autobiografía y autoría”, en Pierre CIVIL y Françoise CRÉMOUX (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. 2, pp. 109.

³² Cristóbal CHAVES, *Relación de la cárcel de Sevilla*, Madrid, José Esteban, 1983, p. 24.

³³ Alonso de MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan León, 1587, p. 193.

³⁴ COVARRUBIAS OROZCO, op. cit., voces “guitarra” y “vihuela”.

Por lo tanto, ya en el siglo XVII la vihuela estaba en decadencia y desde luego no se encontraba frecuentemente en manos de personajes populares, por lo que probablemente las novelas quieren decir guitarra donde dicen vihuela. No en vano la guitarra fue la clave de cierta democratización de la práctica instrumental, al menos en el medio urbano. Es posible que *La Relación de la cárcel de Sevilla*, que fue escrita a fines del siglo XVI pero no antes de 1585k, que es cuando aparece la cofradía de la Visitación de Nuestra Señora, ya estuviese viviendo esos momentos de transición a los que alude Covarrubias en su diccionario.

En cualquier caso, tanto la vihuela como la guitarra eran cordófonos creados para acompañar el canto de un poema, por lo que hemos de pensar que a los torturados con más temple se les recibía con letrillas referentes a su valor. Por el contrario, aquellos que se doblegaban al tormento y delataban a alguien eran recibidos con hostilidad por sus compañeros de desdicha. No se les dedicaba ninguna música y se les denominaba, en la jerga carcelaria, con el paradójico título de “músico”, que hacía referencia a su debilidad al haber “cantado” ante el verdugo.³⁵

Respecto a la percusión, el acompañamiento de los “panderetes”, que bien podrían ser panderetas dotadas de sonajas o bien sencillamente panderos pequeños, responde a un sonido de carácter popular y festivo. Estos testimonios coinciden con los instrumentos musicales que se citan en una composición anónima de carácter germanesco del siglo XVI, que comienza precisamente con los siguientes y estimulantes versos: “Entonen los adufles y guitarras / y al son de los alegres panderetes, / canten en jermanesco mil motetes / los chulamos y marcas más bizarras”³⁶. Huelga decir que la palabra *motetes* era un eufemismo socarrón e irreverente, pues el repertorio del hampa estaba muy lejos de los géneros musicales sacros. Asimismo, oímos citar de nuevo el adufe y las sonajas para acompañar el canto y el baile en otra copla del siglo XVI titulada “Carta en jacarandina”, o sea, en lenguaje germanesco, lo cual nos invita a identificar los *panderetes* con las panderetas:

“Y del adufle y sonajas / al dulce son cantarás / seguidas, y bailarás / hasta hazernos todos rajás? / (...) Vide estar una chulama (...) / oí que, al son de un adufle / estas seguidillas canta / (...) En tono godo y antano / esto la hiza cantaba, / haciendo con el pandero / admirables consonancias. / Con tal

³⁵ CHAVES, op. cit., p. 16.

³⁶ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 339-340.

primor y destreza / movía las manos blancas / que como en un clavicordio / en él contrapunteaba”³⁷.

De nuevo encontramos la pequeña percusión, en concreto el pandero, en manos de mujeres jóvenes, pero esta cita nos ofrece alguna información más: el instrumento no se limitaba a llevar el compás, sino que también realizaba un contrapunto a la voz, tal cual decía Cervantes en Rinconete y Cortadillo. No obstante, los hombres también tañían el pandero al cantar seguidillas, como evidencian estas anónimas Quintillas de la Heria, también del siglo XVI: “Carrascales fue el primero / que, tomando las sonajas, / les cantó, haziéndose rajas, / esta siguida al pandero”³⁸. Por lo tanto, parece que la organología asociada a estos personajes (los rufianes y las prostitutas) estaba asentada, puesto que la encontramos idéntica en los textos literarios y en los cronísticos.

Retomando el hilo de nuestro discurso sobre la prisión, además de expresar una opinión general, particularmente el contento y la aprobación, los instrumentos musicales servían para entablar relaciones entre los sexos. La música como instrumento de galanteo es una moneda de cambio común en todas las épocas, particularmente entre los jóvenes, y no era menos en el Renacimiento, cuando las reglas sociales eran tan rígidas que era necesario recurrir a fórmulas convencionales.³⁹ *El Cortesano* de Baldassare Castiglione afirmaba que la audición de música producía en las mujeres un efecto superior al que creaba en los hombres, tornándolas sensibles y tiernas,⁴⁰ por lo que abundaron las ofrendas musicales masculinas en la sociedad del Siglo de Oro, y podemos rastrear innumerables ejemplos tanto en novelas picarescas como en las que no se pueden considerar tales.

El recurso al homenaje musical como prueba de amor era propio de la separación física, una forma de aunar las almas cuando los cuerpos no podían entrar en contacto. Los enamorados ofrecían músicas a sus amadas desde la calle al caer la noche, cuando ellas estaban recluidas en sus domicilios. Por consiguiente, la utilización de la música para el acercamiento entre los presos y

³⁷ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 345-351.

³⁸ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 353-359.

³⁹ Véase Clara BEJARANO PELLICER, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-170.

⁴⁰ María José VEGA RAMOS, “La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea”, en María Dolores RINCÓN GONZÁLEZ (ed.), *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, p. 303.

las presas de la cárcel real de Sevilla, que estaban físicamente separados por sendas rejas, resultaba muy pertinente para aquella sociedad. De hecho, Cristóbal de Chaves recrea con gran viveza los requiebros que se dedicaban entre ellos de día, que por la noche se tornaban cantares de acuerdo con una convención social que regía también fuera de la cárcel:

“De noche hay demás de esto, que cantan sus cantores jermanes con ellos desde las rejas, y responden ellas [las presas], y por guitarra o arpa hacen el sonecillo en los grillos con un cuchillo o en la reja”⁴¹.

Este breve pasaje explica cómo el lenguaje poético y musical actuaba como vehículo de exteriorización de sentimientos amorosos, bajo una forma estética que estilizaba el contenido. Tanto entonces como ahora, la música dota al intérprete de un medio de expresión más eficaz que sus propias habilidades verbales y oratorias, y le suministra un código socialmente conocido.⁴² En el caso de los encarcelados, la comunicación era bidireccional, puesto que las presas no necesitaban atenerse a las reglas sociales del decoro, sabiéndose deshonradas.

Por este texto podría entenderse que carecían de instrumentos musicales, y que a falta de los cordófonos más adecuados para este tipo de encuentros (la guitarra y el harpa), empleaban la percusión para acompañarse siquiera rítmicamente. No obstante, un poco más adelante se confiesa que sí se empleaban guitarras en el mismo contexto: “Sin esto dan música de dentro a la reja; y a ellas también no les falta su guitarra”⁴³. De hecho, la guitarra era uno de los instrumentos más utilizados para estos menesteres, a juzgar por todos los novelistas del siglo XVII.⁴⁴

Por lo tanto, utilizar el sonido idiófono de los grilletes o los cuchillos contra las rejas era una elección consciente y definitoria de identidad. Al igual que las pícaras que rodeaban a Monipodio, las presidiarias producían música empleando objetos de la vida cotidiana como instrumentos de percusión improvisados. Creaban una base rítmica para sus cantos que, aun siendo expresiones genuinas de sus sentimientos, constituían un remedo de las prácticas sociales

⁴¹ CHAVES, op. cit., p. 23.

⁴² Simon FRITH, *Microphone Friends*, New York, Pantheon Books, 1981, pp. 413-435.

⁴³ CHAVES, op. cit., p. 23.

⁴⁴ Véase una relación de casos en novelas picarescas en Clara BEJARANO PELLICER, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-170.

convencionales que a ellas no les merecían más que desprecio. Tanto en libertad como en cautiverio, tanto en la novela como en la crónica más descarnada, vemos que los jaques recurrían a un lenguaje musical propio, marcado por la rudeza y la practicidad.

Encontramos pocas referencias específicas a las prácticas musicales de los presidiarios, aun sabiendo de su existencia. Por la relación de Chaves se conoce que en ciertas celdas o aposentos tenían lugar auténticas fiestas nocturnas, pues allí se “banqueteaba, tañía y cantaba” con compañía femenina externa.⁴⁵ No se puede afirmar que una cosa tuviera vinculación con la otra, puesto que ya sabemos que los presos tenían sus propios instrumentos musicales y la costumbre de cantar, pero en todo caso los indicios apuntan en estas fiestas, a una conjunción de placeres completa. Que los ágapes fueran rematados por una velada musical era costumbre ancestral desde la Edad Media, que sepamos, y teniendo visita femenina (ilegal por lo demás) debemos suponer que no se trataba de un sosegado recital de poesía. Lo más frecuente después de las comidas en sociedad era la música vocal; en su defecto los instrumentos de cuerda, de carácter camerístico por la menor resonancia de su sonido, puesto que habitualmente la colación tenía lugar en un espacio interior,⁴⁶ por lo que podemos suponer que las vihuelas o guitarras desempeñaban una nueva función en estas fiestas improvisadas en la cárcel. Tampoco olvidemos que la escena musical de Rinconete y Cortadillo tuvo lugar, aunque introducida por una reconciliación *ad hoc*, después de una comida.

Las fuentes disponibles no nos permiten ir más allá de lo dicho, pero suponen un punto de partida para construir hipótesis sobre la rica y espontánea *vis* musical de la sociabilidad picaresca. Aunque no abundan los textos sobre este grupo social, sus manifestaciones tuvieron la suficiente fuerza para trascender esa oscuridad y haber llegado hasta nosotros.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁶ Clara BEJARANO PELLICER, “La audición privada de música en la España de los siglos XVI y XVII”, en Juan José IGLESIAS RODRÍGUEZ, Rafael Mauricio PÉREZ GARCÍA y Manuel Francisco FERNÁNDEZ CHAVES (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 1741-1754.

Conclusiones

A pesar de la parquedad de las fuentes en materia sonora, gracias al cruzamiento entre fuentes literarias de ficción y fuentes históricas de no ficción, se puede afirmar que, de alguna manera, el segmento social correspondiente a los pícaros poseía su propio perfil musical, sus prácticas identificativas, caracterizadas por una parodia de la música seria. Parodia que se sitúa a medio camino entre el desprecio de las normas sociales y su adaptación consciente a la idiosincrasia propia como medio de expresión.

Resta hacer hincapié en que esta certeza no sólo se refleja en las huellas históricas y literarias, sino que la propia sociedad que contempló el fenómeno tuvo conciencia de ello: no en vano desde el siglo XV encontramos cierto género poético-musical de gran prosperidad, la jácara, protagonizada por tipos y situaciones propios del hampa y con alusiones abiertas a la violencia y la criminalidad,⁴⁷ a veces inspirados fielmente en la más cercana realidad.⁴⁸ Uno de sus rasgos característicos era una jerga concreta, la germanía, dotada de una gran sinonimia, metáforas, latinismos, metonimias y sinécdoques.⁴⁹ Se trataba de números musicales desenfadados, con vis cómica, desprovistos de sentido moralizante, sino más bien heroizadores de los criminales, y con un acompañamiento musical que se describe como alborotado, irregular,⁵⁰ que también le era característico, cuyos rasgos fueron esbozados por Craig Russell. Su ausencia de melodía establecida diferenciaba a la jácara de otros bailes, denotando una tendencia a la anarquía, aunque sí se han localizado células o patrones melódicos recurrentes, libremente combinables. La tonalidad preferente era Re menor o *primer tono* y su plan armónico se organizaba en grupos de cuatro compases ternarios: dos sobre la tónica y dos sobre la dominante con las hemiolas típicas de todos los bailes cantados.⁵¹ El patrón métrico que se

⁴⁷ Ted BERGMAN, "La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), op. cit., pp. 78-91.

⁴⁸ Se demuestra con documentos históricos la veracidad del contenido de las jácaras de sucesos en Elena di PINTO, "El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), op. cit., pp. 195-217.

⁴⁹ César HERNÁNDEZ ALONSO, op. cit., pp. 13-28.

⁵⁰ Laura PUERTO MORO "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE (eds.), op. cit., p. 31.

⁵¹ Craig RUSSELL, "Jácaras", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed, Londres, MacMillan, 2001, vol. XII, pp. 716-717.

utilizaba en la jácara era el propio de todos los versos octosílabos de la poesía española,⁵² luego era un género musical rompedor tan sólo en apariencia.

Si existió una conciencia tan nítida de la peculiar expresión musical de los pícaros, eso significa que las diferencias con el común tuvieron que ser claramente perceptibles y reconocibles; pero si el género tuvo tanto éxito durante siglos en los espectáculos comerciales, también implica que el lenguaje de los jaques no estuvo tan diferenciado del lenguaje común como podría pensarse, sino que subsistía un sustrato compartido junto con equivalencias comprensibles. Esto se aplica, del mismo modo que al lenguaje musical, a la germanía o jerga, que entre otras funciones actuaba como “expresión de una microsociedad que se oponía al poder y a la justicia, rechazando sus principios”⁵³, como una forma contracultural o antisocial de exteriorizar el descontento por parte de los más desfavorecidos.

En definitiva, aun empleando instrumentos musicales populares de la época (guitarra, pandero, pandereta, castañuelas) y esquemas rítmicos y armónicos convencionales, a pesar de la escasez de fuentes, concluimos que los ambientes picarescos de la Sevilla del Renacimiento tuvieron un paisaje sonoro característico y reconocible, al que las prácticas musicales hicieron una contribución significativa con su deliberado aspecto improvisado y heterodoxo. Éstas revistieron un carácter antisocial que paradójicamente fue socialmente aceptado a través del producto comercial de la jácara. De esta forma, a través del paisaje sonoro, comprendemos que los pícaros también tuvieron su lugar en la sociedad del Renacimiento.

⁵² Álvaro TORRENTE, “¿Cómo se cantaba al tono de jácara?”, en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), *op. cit.*, p. 162.

⁵³ HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, *op. cit.*, p. 39.