

LA MÚSICA A ESCENA. MÚSICOS Y SOCIEDAD EN LA CIUDAD MODERNA

CLARA BEJARANO PELLICER | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN

En esta comunicación, se abordan los planteamientos metodológicos llevados a cabo en la Tesis Doctoral ya presentada bajo el nombre de *La música y los músicos en la Sevilla de los Austrias*. Este estudio, de carácter interdisciplinar pero que emplea el punto de vista y las fuentes de que la Historia Moderna suele hacer uso, aspira a enlazar las corrientes de Historia local, Historia social y Musicología urbana. La ciudad es tomada como un modelo pero no un espacio aislado de otras localidades, y menos aún tratándose de una metrópoli como Sevilla en los siglos XVI y XVII. El objetivo es una obra de conjunto, paisajística, que ofrece una visión global de la realidad ceremonial y musical urbana poniendo en relación todas sus instituciones y ámbitos, resaltando las dinámicas y mecanismos de relación.

También se trata de abordar un tema virgen en la historiografía sevillana, para el que no existen modelos en España: la sociología de los músicos, profundizando en los aspectos más privados de sus vidas y de su actividad profesional. El objetivo primordial son los músicos anónimos como sujetos históricos, individuos identificables y, de hecho, identificados en la medida de las posibilidades. Otro punto de interés es un enfoque renovado, al tomar la música como el producto del trabajo de los músicos, como actividad económica para un mercado, antes que como obra de arte. En el concepto general de paisaje sonoro urbano se insertan las manifestaciones musicales y otros sonidos emparentados con ellas, que tuvieron su influencia sobre la psicología colectiva.

Por lo tanto, de esta historia social de los músicos y del papel de la música en el contexto del ritual festivo público, es su enfoque el que hace que entronque más directamente con la Historia social y económica que con la Historia del arte o la música.

PALABRAS CLAVE

Música, músicos, ciudad, Musicología urbana, paisaje sonoro.

ABSTRACT

On this paper, methodologic approach of the doctoral thesis «Music and Musicians in Habsburg Seville» are raised. This study, multidisciplinary but using sources and approach that Early Modern History usually uses, aspires to link Local History, Social History and Ur-

ban Musicology. The city is taken for a model but not a isolated place from the other ones, much less a hugh metropolis like sixteenth-seventeenth-century Seville. The objective is an overview, landscape work which offers a global view of the urban ceremonial and musical reality, getting in touch all the institutions and spheres, stressing dynamics and connexion mechanisms.

We are also trying to approach an untouched subject in Seville Historiography, that there is no model in Spain for: Musicians Sociology, studying in depth the most private aspects of their lives and profesional activity. Our main objective are anonymous musicians as historical subjects and identifiable individuals, identified in fact as far as possible. Another interesting point is taking music as musicians' work products, as an economic activity of a target market, before an artistic production. In the urban soundscape are musical expressions and also other related sounds, which had an influence on collective psychology.

Therefore, in this Social History of musicians and music role in the context of public feast ritual, it's the approach what makes it be connected to Social and Economic History rather than to Art or Music History.

KEY WORDS

Music, musicians, city, urban musicology, soundscape.

En esta intervención se abordan los planteamientos metodológicos llevados a cabo en la tesis doctoral, ya presentada, bajo el nombre de *La música y los músicos en la Sevilla de los Austrias*. Su objetivo general es una visión social de la profesión musical y del fenómeno de la música en la ciudad de Sevilla durante los siglos XVI y XVII. La franja temporal estudiada con mayor interés se concentra en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, que fue el Siglo de Oro en que la metrópoli hispalense gozó de un mayor volumen de población y prosperidad económica, de manera que la música como fenómeno social y económico tuvo un mayor auge.

No se trata de realizar un panegírico de las hipotéticas virtudes de esta tesis, sino todo lo contrario. Ésta no es más que una aportación a una corriente de investigación preexistente, a un modelo de enfoque que puede aplicarse a cualquier objeto de estudio, sea de naturaleza artística o no. Se trata de someter a debate las posibilidades de tan interesante temática y las perspectivas de observación que en el futuro puedan aplicársele, con la intención de transplantar visiones e ideas de un área a otra, ampliando así los nexos entre las diferentes ramas de la Historia.

Precisamente, éste último fue uno de los primeros objetivos propuestos que dieron a luz a dicha tesis doctoral. En el área de la Historia de la Música tratada como materia de estudio social existe una escasa tradición, reciente en gran medida, pero que en una proporción altísima adolece de una notable compartimentación. El hecho de que no haya estado en manos de historiadores de oficio ha dificultado la aplicación de una visión amplia y globalizadora de todos los aspectos

influyentes, de manera que muchos de los estudios llevados a cabo se circunscriben a una única institución musical, con muy poco tiempo invertido en su contextualización.

No cabe duda de que el trabajo de muchos musicólogos es loable, por lo demás, por su exhaustivo examen de las fuentes y por el doble esfuerzo que supone la atención a los aspectos tanto institucionales como artísticos. Sus estudios han hecho grandes aportaciones a la Historia de las composiciones musicales, pero constituyen tan sólo un primer peldaño en la Historia de la práctica y la profesión musical. Con la intención de contribuir a la comunicación entre la Historia social y la Historia del Arte, hemos querido aplicar la visión de un historiador a la materia musical. Postura que naturalmente cuenta con antecedentes ejemplares aunque, desgraciadamente, todavía numéricamente escasos¹. Contamos con que en el futuro se vaya desarrollando una fructífera colaboración entre historiadores y musicólogos². La provechosa multidisciplinariedad ha comenzado a ensayarse en publicaciones colectivas³.

De esta forma, puesto que el carácter interdisciplinar es una premisa en el tipo de investigación por la que abogamos, hemos querido aplicar el punto de vista y las fuentes de que la Historia Moderna suele hacer uso. Por lo tanto, de esta historia social de los músicos y del papel de la música en el contexto del ritual festivo público, es su enfoque el que hace que entronque más directamente con la Historia social y económica que con la Historia del arte o la música. Además de poner en contacto la Musicología con la Historia Moderna, la propia temática nos ha obligado a enlazar las corrientes de Historia local, Historia social y Musicología urbana.

La Musicología urbana hunde sus raíces en la Historia Cultural⁴, particularmente en los años 80 en ámbito anglosajón. Uno de sus principales objetivos era evitar las grandes figuras de compositores afamados, otrora los temas de estudio por excelencia. Las principales manifestaciones de esta corriente en España han sido los trabajos sobre la música y los músicos en una catedral o una colegiata. Sin pasar por alto sus grandes aportaciones a la Historia de la música, sus ingentes cantidades de información documental, su loable profundización en las actas catedralicias y sus registros económicos, la renovación y originalidad que implicaron y los puentes que tendieron a la Historia social y económica, este formato ha pecado en muchos casos de reduccionismo, al presentar a la catedral como institución musicalmente autárquica e identificar a la música de dicha sede con la de la ciudad entera. La

¹ STROHM, 1990. MARÍN, 2002. RAMOS LÓPEZ, 1994.

² JACKSON y PELKEY, 2005: 16.

³ *Urban History*, 29/1 (Cambridge, 2002). LOLO HERRANZ, 2001.

⁴ CARRERAS, 2005: 17-51. Este capítulo del libro traza una detallada historia de la Musicología urbana como perspectiva innovadora.

única alternativa historiográfica que complementaba a ésta era la que estudiaba la música escénica, cuyo máximo exponente es José Subirá⁵. En los años 80 en España se produjo el clímax de este tipo de estudios. En los años noventa, los estudios restringidos a una catedral comenzaron a incorporar aspectos poco trabajados hasta entonces, como la evolución del estilo musical, la circulación de músicos y repertorio, y todo lo referente a la economía. Las últimas corrientes están caracterizadas por una mayor amplitud de fuentes documentales y una extensión de los intereses hacia la actividad musical extracatedralicia. Han dado un protagonismo absoluto al espacio y entramado urbano en torno a la catedral. Los polos de interés más actuales de la musicología urbana son la música y los músicos inscritos en las instituciones de todos los tipos, pero también los gremios y las cofradías, el papel de la música en el ceremonial público, los instrumentos y los libros de música, los fabricantes y reparadores de instrumentos, los modelos de patronazgo, la imprenta musical...⁶ Aún están por estudiar las músicas de las minorías marginadas, la música improvisada, el ruido, etc⁷.

En el caso de Sevilla, la ciudad ha sido tomada como un modelo pero no un espacio aislado de otras localidades, y menos aún tratándose de una metrópoli como Sevilla en los siglos XVI y XVII. Se trata de seguir los pocos modelos que existen en nuestro país de Musicología urbana entendida como una perfecta conexión entre la Historia de la música y su contexto. Habiendo renunciado al loable objetivo de la edición y análisis de la producción musical propiamente dicha, hemos optado por ampliar el horizonte de estudio, atendiendo no sólo a la bien conocida catedral sino a todas las instituciones de la ciudad, con objeto de establecer las conexiones que existían entre ellas y obtener una imagen global del panorama musical sevillano. Puesto que ya contaba con estudios monográficos preexistentes sobre instituciones musicales hispalense⁸, mi objetivo es una obra de conjunto, paisajística, que ofrece una visión general de la realidad ceremonial y musical urbana poniendo en relación todas sus instituciones y ámbitos. De este modo, al resaltar las dinámicas y mecanismos de relación, los vínculos y contrastes entre los diversos elementos quedan al descubierto de forma mucho más evidente que en los escasos estudios que existen sobre instituciones musicales aisladas.

También se trata de abordar un tema virgen en la historiografía sevillana, para el que no existen modelos en España: la sociología de los músicos. No sólo se trata de profundizar en los aspectos más privados de sus vidas y de su actividad

⁵ SUBIRÁ, 1945.

⁶ CARRERAS, 2005, pp. 17-51. Este capítulo del libro traza una detallada historia de la Musicología urbana como perspectiva innovadora.

⁷ KISBY, 29/1 (Cambridge, 2002): 74-82.

⁸ STEVENSON, 1961. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, 2000. SUÁREZ MARTOS, 2007. ISUSI FAGOAGA, 2002. GUTIÉRREZ CORDERO, 2001.

profesional. A su vez, el polo de interés no son las grandes figuras de compositores y organistas que han sido estudiados anteriormente por haber pasado a la Historia de la Música, sino principalmente los músicos anónimos. El objetivo primordial son los músicos como sujetos históricos, individuos identificables y, de hecho, identificados en la medida de las posibilidades. La reconstrucción del microcosmos socioprofesional de los músicos es objeto de estudios pioneros en España y en el extranjero⁹. Los registros notariales ofrecen posibilidades aún no significativamente exploradas porque por su dispersión exigen un esfuerzo ímprobo.

Otro punto de interés es un enfoque renovado, inspirado en el concepto *soundscape* o paisaje sonoro que acuñó la Musicología urbana. La música es tomada como el producto del trabajo de los músicos, como actividad económica para un mercado, antes que como obra de arte. Dicho de otro modo, de la música no interesan tanto los aspectos estéticos y su reconstrucción formal como la función que desempeñaba en la sociedad ritual y la percepción de la que era objeto. El sentido de lo bello es subjetivo, por lo que es preferible hacer hincapié en su función como documento histórico. Tomás Marco destaca que la música, al igual que la lengua, es un sistema operativo práctico del hombre que sólo en determinadas circunstancias se convierte en materia artística¹⁰. En el concepto general de paisaje sonoro urbano se insertan las manifestaciones musicales y también otros sonidos emparentados con ellas. Este tema del oído y el sonido se proyecta mucho más allá de lo que podría parecer en un primer momento, puesto que la barrera que separa la música del ruido es relativa, determinada por cada civilización¹¹, y en cualquier caso ambas manifestaciones tienen la misma influencia sobre la psicología colectiva. Es un objeto de investigación apenas esbozado sobre el que todavía hay mucho que reflexionar a la luz de unas fuentes muy dispersas que exigen una gran sensibilidad. En este trabajo, ha tenido su representación en el estudio de las campanas, los relojes y los pregones públicos que teñían de color el paisaje sonoro cotidiano. La valoración del nivel de gasto invertido en el personal que se ocupaba de estos sonidos cotidianos nos ilustra acerca de las funciones que desempeñaban y de la importancia que se le concedía. El grado de profesionalidad de estos oficios nos habla de la complejidad que alcanzó su lenguaje en el Siglo de Oro. Además de efectos prácticos, estos sonidos se nos revelan, a tenor de los datos, relevantes en términos de prestigio social y representación pública.

Una de las mayores aportaciones de la corriente de la Musicología urbana es la contribución del paisaje sonoro en general, y la música en particular, a la configu-

⁹ AGULLÓ Y COBO, 26 (Barcelona, 1971): 199-212. SPAGNUOLO, Vera Vita, 1994: 19-66. ROSTIROLA, 1994: 79-105. PETERS, 25 (Oxford, 1997): 403-410. REYNAUD, 2004: 241-252. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2001.

¹⁰ MARCO, 2008: 21.

¹¹ SMITH, 2006: 21.

ración de la identidad de la ciudad¹². La práctica social y cultural es tan importante como la noción de marco espacial o las estructuras socioeconómicas a la hora de definir la identidad cívica de una ciudad. La música, y por extensión el sonido, no son únicamente reflejos de una realidad, sino que también actúan sobre ella y pueden ser factores explicativos¹³. La investigación sobre las funciones que desempeña la música en la vida pública de la Sevilla del Siglo de Oro se inserta en este marco.

No sólo en el paisaje sonoro cotidiano es donde se refleja el universo mental de una sociedad, sino también y especialmente en las ocasiones especiales en las que se realiza una verdadera declaración pública de valores y concepciones a través de manifestaciones artísticas. Las aportaciones que la Historia del fasto ha hecho a la Historia cultural y de las mentalidades colectivas son un antecedente estimulante para plantear a las manifestaciones musicales las mismas preguntas. El objetivo en la actualidad no es la descripción de las fiestas, sino su función, apuntada en la dirección pedagógica por Álvarez Santaló, puesto que lo excepcional ayuda a explicar lo ordinario¹⁴. Las fiestas son un contexto en el que afloran infinidad de aspectos de una cultura, que hace las delicias de antropólogos e historiadores del arte, de la política, de la ideología, de la Iglesia y de las mentalidades, de la literatura... Por su parte, los historiadores de la música en las fiestas gozan de uno de los mejores contextos en los que se inserta ésta en el Antiguo Régimen.

Todos estos planteamientos destacan por su carácter ambicioso. Según mi experiencia, determinados aspectos cuentan con mayores facilidades para ser llevados a cabo, mientras que otros todavía exigen un ímprobo esfuerzo de localización de datos y especialmente de contraste, valoración e interpretación de los mismos para llegar a conclusiones válidas. Repasemos los principales.

Para la caracterización del perfil sociológico del músico encontramos un gran filón no sólo en la documentación económica de las instituciones para las que algunos de ellos trabajaban. Además de los profesionales al servicio de capillas musicales oficiales, hemos obtenido pruebas de la inmensa población musical flotante que existió en Sevilla en el Siglo de Oro. La información más relevante sobre los músicos no está en su lugar de trabajo, sino en las notarías. El filón de la documentación privada, no obstante la cualificación, intuición y perseverancia que exige a la hora de investigar, estudiado de manera serial permite obtener una respetable cantidad de información sobre los músicos que ya conocemos a la vez que descubrir a individuos de los que desconocemos incluso su existencia.

La extracción social de los músicos en el Siglo de Oro se puede conocer a través de los documentos referentes a los músicos en proceso de formación, y también

¹² STROHM, 1990.

¹³ HARDING, 29/1, (Cambridge, 2002): 5-7.

¹⁴ MOLINA RECIO, 2006: 142-144.

mediante las redes familiares y clientelares que formaban entre ellos. Las cuestiones más interesantes relacionadas con los orígenes sociales de los músicos giran en torno a la transmisión hereditaria de la profesión, las limitaciones sociales o personales a la hora de acceder a la formación musical, el grado de homogeneidad social entre las especialidades musicales, su índice de alfabetización y su nivel de competencia gráfica.

Lo referente a la formación profesional de los músicos se conoce con bastante exactitud en el contexto de las catedrales gracias a estudios precedentes¹⁵, pero esto no es sino una pequeña parte de la realidad. La educación musical iba mucho más allá de lo institucional. En el ámbito privado, las opciones quedan reflejada en la literatura y especialmente en la documentación notarial, puesto que en la mayoría de los casos se trataba de acuerdos personales entre maestros y discípulos, con grandes concomitancias con otros oficios. El grado de cualificación profesional fue en aumento en la Edad Moderna y, como se verá, fue determinante para el papel de los músicos en la sociedad urbana.

Puesto que había diferentes métodos y motivaciones por las que aprender música, el tema de la formación entronca directamente con el de consideración social de la música y los músicos. El concepto de artista y el de artesanado entran en conflicto y confusión con gran frecuencia en las diferentes fuentes narrativas, en las que afloran las cualidades que se valoraban en los músicos, los requisitos que se les exigían y la función social que se les atribuía. Son pocas las conclusiones que hemos podido obtener hasta el momento. Es preciso seguir buscando evidencias de la adscripción de las diversas especialidades musicales a estas categorías durante el Siglo de Oro.

Lo que es obvio es una llamativa necesidad social de los servicios musicales. No sólo registramos gran índice de conflictividad entre músicos a causa de cierto envanecimiento, sino que su profesión también generaba algunos roces institucionales y sociales entre potenciales clientes. El nivel de escándalo que estos conflictos podían acarrear es variable y nos informa sobre la inteligencia con la que los músicos jugaron la baza de su cualificación profesional. Las fluctuaciones entre la oferta y la demanda, no sólo en las ciudades sino también en las poblaciones de su *hinterland*, suponen un relevante objeto de estudio que resulta sintomático de otros aspectos, algunos de gran importancia historiográfica, como el concepto de prestigio social, la inversión del capital o el lenguaje simbólico.

Los lazos entre los músicos, las redes socioprofesionales que constituyeron, son un signo evidenciador del grado de autopercepción que los músicos tenían como grupo. En Sevilla no hay indicios de que hubiera existido un gremio o

¹⁵ DE LA ROSA Y LÓPEZ, 1904.

una cofradía específica para músicos de ninguna especialidad, pero teniendo en cuenta los antecedentes medievales¹⁶, eso no implica que no existieran en otras ciudades españolas.

Los documentos relativos a su vida privada nos revelan en qué grado vivían de la música o la compaginaban con otras actividades económicas, qué nivel de poder adquisitivo les otorgaba su oficio, hasta qué punto llega la profesionalización de la música en el Siglo de Oro, y también qué posición ocupaban las actividades musicales *freelance* en su economía. El nivel de endeudamiento de los músicos, su distribución espacial por la collaciones de la ciudad, la cuantía de las dotes y herencias que recibieron y donaron, las inversiones que realizaron, representan signos del estadio social que ocupaban.

El estudio de la itinerancia de los músicos tiene más implicaciones de las que parece. El grado en que se desplazaron geográficamente y entre instituciones nos informa sobre la homogeneización y los intercambios que se pudieron producir a nivel de repertorio, tema sobre el cual la Musicología todavía tiene muchas preguntas.

Quizá para el futuro quede como objetivo una comparación sistemática entre los profesionales de dos ramas del arte del espectáculo en la España del Siglo de Oro: los músicos y los representantes, puesto que el mundo del teatro es el que presenta más concomitancias con el perfil social de los músicos, a tenor de lo que de esta investigación se desprende¹⁷.

Entre los músicos mejor posicionados desde todos los puntos de vista se encuentran los de las capillas musicales eclesiásticas, encabezadas por la hegemónica capilla catedralicia. Aunque la mayoría de los músicos rindieron servicios a varias instituciones sevillanas, el patrón principal al que todos aspiraban era la Iglesia. Les brindó cierta estabilidad dentro de la itinerancia que suponía el ascenso en el *cursus honorum* musical, facilidades de alquiler de vivienda, unos ingresos no exorbitantes pero sí aceptables y con cierta elasticidad a la inflación fundamentalmente en el siglo XVI, grandes posibilidades de trabajo extraordinario, jubilación asegurada y, lo más interesante, una continua interrelación con todas las instituciones de la ciudad y con sus músicos.

Y si los músicos tenían necesidad del cabildo catedralicio, qué decir de la relación inversa. La oferta de una cobertura social y buenas condiciones laborales estuvieron siempre en relación con la escasez de servicios musicales de calidad. Precisamente el notable confort que la catedral brindaba a sus subordinados músicos era el principal argumento que esgrimía para exigir una profesionalidad intachable,

¹⁶ PETERS, 2005: 107-113.

¹⁷ SANZ AYÁN y GARCÍA GARCÍA, 2000.

y la matriz de la mayor parte de la conflictividad entre patrón y empleados. El equilibrio entre las obligaciones para con el cabildo y las legítimas expectativas de ganancias extra siempre fue fluctuante y sintomático de la situación general entre la oferta y la demanda musical. Sin ir más lejos, el paso de la Edad Media a la Edad Moderna se caracteriza en España por la incorporación de músicos cualificados a las nóminas estables de las más importantes instituciones urbanas, de modo que este hecho nos permite medir el grado de modernidad de las corporaciones, las ciudades y las regiones, y también distribuir los papeles de modelos e imitadores entre ellas. Sevilla se arroga la gloria de ser la primera en incorporar ministriles, en lo que se demuestra el afán que la sede hispalense ponía en avanzar en la vanguardia del desarrollo musical eclesiástico, y no por razones exclusivamente artísticas, sino sobre todo pragmáticas.

El estudio de los recursos musicales de la catedral y lo que invertía en ellos nos ayuda a comprender y valorar la función que la música desempeñaba en la vida ritual de la ciudad moderna. Los conceptos con los que más se relaciona la música en la vida pública del Siglo de Oro son el prestigio, la riqueza y la solemnidad. El léxico empleado en las fuentes narrativas coetáneas nos ilustra sobre estos aspectos. La agenda laboral de los músicos, reconstruible a grandes rasgos, y las fuentes literarias se hicieron eco de la superioridad musical de Sevilla. Las preferencias y permanencias de los músicos a la hora de ir escalando el *cursus honorum* de su profesión lo ponen en evidencia. El mencionado calendario ritual-laboral contribuye a su vez a demostrar que ambos cabildos, el civil y el eclesiástico, tuvieron relaciones más complementarias que competitivas en materia musical, lo cual es un símbolo de su colaboración en otras facetas.

Los clientes que demandaban los servicios puntuales de copias de ministriles y capillas musicales abarcaron un espectro social muy amplio en el que un escalafón imitaba al otro: la corona, la Inquisición, la Ciudad, la élite sevillana, los conventos, los hospitales, las casas nobiliarias, las cofradías, la Universidad, los concejos de las ciudades vecinas, incluso los prebendados de la catedral de Sevilla. Observar la naturaleza, distribución y nivel de gasto de la demanda musical permite definir los patrones de consumo de aquella sociedad ritual. Las características de la demanda, como es lógico, influyeron en la formulación de la oferta. Los músicos se adaptaron a los productos que tuvieran más éxito. Sin esperar a ser contratados por una institución estable, generaron sus propios marcos de encuadre, esto es, se autoemplearon a través de documentos que, si bien no son todo lo explícitos que nos gustaría, nos permiten atisbar los entresijos de un negocio fascinante. Encontrar las características comunes de estas formaciones autónomas de músicos ha permitido trazar un perfil del producto demandado y una escala de estadios por los que solía pasar la carrera de un músico profesional. En los patrones de comportamiento de estas compañías es donde se pueden identificar rasgos de una actitud precapitalista. Por lo tanto, la música se revela como una actividad económica significativa, generadora de riqueza,

dentro del diversificado panorama sevillano del Siglo de Oro, no exclusivamente un producto artístico. Incluso el volumen de emigración –definitiva o no– de los músicos a otras ciudades o a las Indias nos permite valorar las fluctuaciones entre la oferta y la demanda y cuáles eran sus polos de atracción e irradiación. Sevilla constituye un modelo paradigmático por ser la cabeza del próspero valle del Guadalquivir y la puerta de América, pero sería interesante compararla con estudios paralelos referidos a otras metrópolis, que todavía están sin realizar.

Por su parte, el estudio de los oficios artesanales relacionados con la fabricación y reparación de instrumentos musicales está íntimamente vinculada al desarrollo de las actividades musicales, a nivel profesional y diletante. A mayores actividades musicales, mayor difusión pública del acceso a la práctica musical y mayores funciones atribuidas a las manifestaciones sonoras, la ciudad generaba más necesidades a nivel material. El aumento de la población artesanal y del volumen de trabajo que llevaba a cabo es sintomático de la dinamización ceremonial y musical de la ciudad. La definición del perfil sociológico de estos organeros y violeros nos dirá si se podían permitir vivir exclusivamente de la fabricación de instrumentos, y a qué nivel de especialización podían aspirar.

La demanda de instrumentos y de impresos musicales por parte de los aficionados no es más que un indicio de la popularización de la música entre las clases urbanas. Podemos comprobar cómo la hipertrofia ceremonial y el papel que desempeñaba la música en ella supuso una importante dinámica de actividad económica en Sevilla, además de la penetración y difusión de nuevos gustos estéticos que tenían la música como fuente de placer y entretenimiento público y privado. También se puede ver cómo estimuló la práctica privada y afectó significativamente a otros espectáculos que integraban a todas las artes y ponían en relieve las capacidades artísticas y escénicas de los músicos más allá de la interpretación musical, como por ejemplo el teatro, la coreografía y las mascaradas. En relación con estos espectáculos tanto auditivos como visuales, que reunían todas las artes, resulta especialmente interesante comprobar la evolución histórica que ha experimentado el músico desde el juglar medieval, las exigencias planteadas a los músicos en cuestiones de interpretación, y las posibles conexiones entre los músicos ceremoniales y los músicos teatrales.

Precisamente en estas manifestaciones es donde la mujer aparece en relación con la música. Las fuentes narrativas apuntan las especialidades que se le asignaban socialmente: en especial aparece vinculada al canto y al baile, pero también a los instrumentos de cuerda pulsada. Falta estudiar en profundidad qué influencia tuvo el desarrollo de la imprenta en la difusión de la formación musical de carácter autodidacta, y en qué medida el fenómeno aficionado y la hipertrofia ceremonial musical en la vida pública se influyeron entre sí. Todavía hay mucho que investigar sobre el perfil sociológico del diletante musical, qué tipo de instrumentos y qué música preferían y los factores que alentaban su afición.

Abandonando la historia social de los músicos y adentrándonos en aspectos más cercanos a la Historia Cultural, otro punto sensible es internarse en las fuentes

narrativas para determinar en qué medida contribuía el paisaje urbano a la definición general de ciudad, o a la caracterización de una ciudad concreta como pueda ser Sevilla. Más que la música propiamente dicha, el sonido de las campanas, pregones y relojes tienen mucho que decir al respecto, puesto que era más cotidiano y también participaba de la ostentación, la propaganda y la dialéctica entre poderes, canalizada también a través del oído. Por no hablar de la influencia de estos sonidos sobre la mensuración del tiempo de trabajo y de recreación, de oración y de expiación, de dolor y de acción de gracias.

Los poderes civil y religioso de la ciudad se valían de aproximadamente los mismos recursos sonoros para reafirmar su hegemonía, en el tiempo ordinario y en el extraordinario, pero cada uno tendrá sus propias características. Asimismo las relaciones de fiestas permiten comprobar cómo el común se encuadraba en corporaciones para tomar parte en este conglomerado y reclamar sonoramente su presencia y su papel en la sociedad. Todos los grupos sociales se harán representar en el paisaje sonoro mediante música y ruido según un código no escrito pero sin embargo muy preciso. Parroquias, conventos, universidades, colegios, hospitales e instituciones de caridad, cofradías, Inquisición lo observaban con gran atención. Los objetivos con los aplicaron los recursos auditivos y los visuales son definibles en torno a los conceptos de prestigio social, propaganda, competencia y emulación.

El estudio de este código sonoro de representación social parece bastante homogéneo, o si se quiere azaroso, a primera vista. Para captar sus sutilezas es preciso profundizar en las relaciones de fiestas y reflexionar acerca de la correspondencia entre el concepto de solemnidad y los factores de concentración, volumen y variedad sonora, entre otros. Según la combinación entre los recursos sonoros, se pueden lograr conscientemente efectos muy dispares. La naturaleza de las fiestas también exigía un clima sonoro distinto: no se podía comparar el de la Semana Santa con el del Corpus Christi, el de un auto de fe con el de una canonización, el de una proclamación real con el de unas exequias. Las posibilidades del paradigma auditivo del Siglo de Oro se revelan infinitas en una gran metrópoli, pero sus rasgos básicos probablemente son aplicables a cualquier población española.

Así pues, focalizar la atención en individuos anónimos, no en las grandes figuras que han pasado a la historia como compositores y organistas, ha resultado fructífero al revelar que Sevilla era lo bastante grande y su demanda musical lo bastante rica como para que los músicos tuvieran oportunidad de profesionalizarse, especializarse e incluso sedentarizarse. Esta oportunidad atrajo a una ingente masa de ellos y creó un grupo social digno de ser tenido en cuenta. Asimismo, el estudio del lenguaje sonoro del Siglo de Oro ha apuntado ideas a favor de la semantización cultural del sonido que son propias del ámbito urbano.

Soy consciente de que no se han hallado todas las respuestas, sino que se han abierto caminos de indagación que deberán ser recorridos por la futura investigación. Quedan por definir el repertorio de los músicos urbanos del Siglo de Oro y

su adaptación a cada ambiente, así como el estudio de las fuentes originales de las localidades circundantes de Sevilla, con objeto de rastrear la actividad que los músicos sevillanos hubieran llevado a cabo en ellas por las mismas fechas. Por supuesto, queda por llevar a cabo una confrontación entre el mercado sevillano de la música y el que tuvo lugar en otras ciudades contemporáneamente. También hay mucho por investigar sobre la coordinación entre lo sonoro y lo icónico-visual en la comunicación propagandística barroca. En cualquier caso, mi principal aportación quizá haya sido llamar la atención a historiadores más preclaros que yo sobre las posibilidades que ofrecen las fuentes escritas para la interpretación de la música no como producto artístico, sino como una manifestación más, tan reveladora como cualquier otra, de los complejos entresijos entre la mentalidad y la economía de la sociedad del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII», *Anuario musical*, 26 (Barcelona, 1971): 199-212.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, Santa Cruz de Tenerife, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2001.
- CARRERAS, Juan José, «Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural», en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel (coords.), *Música y cultura urbana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005; 17-51.
- DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1904.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.
- GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario, *La música en la Colegial de San Salvador de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- HARDING, Vanessa, «Introduction: music and urban history», *Urban History*, 29/1, (Cambridge, 2002): 5-7.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- JACKSON, Jeffrey H. y Pelkey, Stanley (eds.), *Music and History. Bridging the Disciplines*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- KISBY, Fiona, «Music in European cities and towns to c.: a bibliographical survey», *Urban History*, 29/1 (Cambridge, 2002): 74-82.
- LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001.

- MARCO, Tomás, *Historia cultural de la música*, Madrid, Autor, 2008.
- MARÍN, Miguel Ángel, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- MOLINA RECIO, Raúl, «Fiestas y oficios públicos: las proclamaciones reales en Córdoba y Granada», en MOLINA RECIO, Raúl y PEÑA DÍAZ, Manuel (coords.), *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006; 142-144.
- PETERS, Gretchen; «Las redes sociales y profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500», en BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José y MARÍN, Miguel Ángel, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005; 107-113.
- PETERS, Gretchen, «Urban musical culture in late medieval southern France», *Early Music*, 25 (Oxford, 1997): 403-410.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación, 1994.
- REYNAUD, François, «Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral», en GRIFFITHS, John y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004; 241-252.
- ROSTIROLLA, Giancarlo, «Note e manette: documenti su musicisti, costruttori e teatri dalla Miscelanea Artisti», en Antolini, Bianca, Morelli, Arnaldo y Spagnuolo, Vera Vita (comps.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994; 79-105.
- SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- SMITH, Bruce R., «What means this noise?», en Owens, Jessie Ann (ed.), «*Noyses, sounds, ans sweet aires*». *Music in Early Modern England*, Washington, DC, The Folger Shakespeare Library, 2006.
- SPAGNUOLO, Vera Vita, «Gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Roma. Saggio di spoglio sistematico: l'anno 1590», en Antolini, Bianca, Morelli, Arnaldo y Spagnuolo, Vera Vita (comps.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994: 19-66.
- STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1993 (original en inglés en 1961).
- STROHM, Reinhard, *Music in late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- SUÁREZ MARTOS, Juan María, *Música sacra barroca en la catedral hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 2007.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.