

DISONANCIAS EN LA ARMONÍA: MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD EN EL SIGLO DE ORO

Clara Bejarano Pellicer
Universidad de Sevilla

Decían los prejuicios del Siglo de Oro que los músicos eran gente pendenciera, desarraigada y problemática. Pinheiro da Veiga en su obra *Fastiginia* les llamaba “la peor canalla de quantas hay”.¹ La única forma de comprobar la veracidad de estos prejuicios es recurrir a las fuentes documentales que retratan la vida cotidiana. Si lo hacemos en un espacio más amplio del que disponemos en este contexto, habremos de reconocer que, por mucho que pueda sonar a un estereotipo acuñado desde la Edad Media y alimentado el rechazo de la Iglesia a las artes profanas y a la promiscuidad de los artistas itinerantes, la documentación más prosaica da la razón a dichos lugares comunes. Los músicos se asemejan a los representantes teatrales más que a ningún otro grupo social en cuanto a su organización interna, sus redes familiares y socioprofesionales y su liberal forma de entender la vida. Con ellos compartieron la tendencia a los problemas con la justicia.² Nos consta que durante el Siglo de Oro los músicos tuvieron roces de consecuencias escandalosas, tanto entre ellos como, frecuentemente, con sus patronos. Éste último es el aspecto que nos disponemos a tratar aquí, atendiendo a la relevancia social que ello tenía respecto a la vida pública de la ciudad.

El recurso a la música se revela como un medio de publicidad en la sociedad de la Edad Moderna. Ya el concejo sevillano, entre otros, había recurrido a la música para representar públicamente su poder desde la Baja Edad Media, y no sólo mediante instrumentos de connotaciones heráldicas como las trompetas y los atabales, sino también con instrumentos más delicados aunque no menos sonoros, de mayor complejidad técnica y capaces de producir música más virtuosística: las chirimías. Por su parte, aunque las capillas musicales eclesiásticas eran una creación carolingia, las

¹ Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, Valladolid, 1989, págs. 88-89.

² Piedad Bolaños Donoso, “El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, en Alfredo J. Moreales (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, 2009, tomo III, págs. 53-74.

catedrales tendieron a imitar la capilla musical que los papas de Avignon habían alimentando, culminando y adquiriendo su forma definitiva en la del Papa Sixto IV.³ El cabildo eclesiástico hispalense, un ejemplo sobresaliente, comenzó a dar noticia de figuras musicales en su plantilla en la primera mitad del siglo XV,⁴ pero la incorporación de los instrumentistas no se produjo hasta 1526, si damos crédito a la primera confusa referencia.⁵

La música interesaba a los órganos sociales de la ciudad por la función propagandística que llevaba a cabo, especialmente en el ambiente festivo. Aunque no sea el momento de analizarlo, a través de las fuentes narrativas se observan las funciones prácticas que desempeñaba la música. En el apogeo de la cultura barroca, sirvió para intensificar la carga emotiva de los momentos cumbre de los actos, evocando una atmósfera celestial, con el objetivo de provocar la estimulación de las emociones a costa de la reflexión racional. Es el único arte que buscaba al ciudadano, que le salía al encuentro, por lo tanto se adelantaba y gozaba de primicia. No se limitaba a procurar placer, sino que simultáneamente transmitía información. Fomentaba el regocijo, homogeneizaba las reacciones, enardecía a las masas, las apaciguaba, les provocaba el llanto emotivo, creaba una atmósfera de trascendencia, actuaba como lenguaje simbólico para hablar de temas religiosos o políticos, anunciaba actos y atraía a las masas hacia ellos, compartimentaba el espacio y el tiempo, articulando los elementos del aparato festivo, y también era capaz de vivificarlos. En resumen, lograba la intensificación del sentimiento que provocaba aquello a lo que acompañaba. Todo ello la convertía en un elemento útil a la hora de articular las ceremonias públicas. Estos efectos eran conocidos en la época y se provocaban conscientemente aplicando la teoría de los afectos heredada de la Antigüedad.⁶

En este contexto es donde encaja con coherencia el recurso a la huelga. Las capillas, copias o cuadrillas de músicos tuvieron en su mano un efectivo medio de presión para demostrar su descontento, y éste fue lo que hoy entendemos por huelga: la suspensión temporal de sus obligaciones profesionales como protesta. Una huelga laboral es una acción colectiva, emprendida por un grupo de trabajadores, consistente en

³ Samuel Rubio, *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, , 1983, págs. 13-16.

⁴ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música andaluza*, Granada, 1985, págs. 131-132.

⁵ *Archivo de la Catedral de Sevilla [ACS]*, Sec. I, Actas Capitulares, libro 10, fol. 151vº, 9 de julio de 1526. Juan Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en John Griffiths y Javier Suárez-pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, 2004, págs. 199-242.

⁶ Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, 2008.

negarse a cumplir total o parcialmente el trabajo que le es encomendado. Normalmente se emplea como medio de ejercer presión en las negociaciones con el empleador, para obtener una mejora en sus condiciones laborales.

La falta de música cuando los músicos estaban presentes contribuía eficazmente a deslucir el boato de cualquier fiesta. Si su misión era precisamente resaltar la intervención de la institución que los contrataba, su negativa a actuar no sólo recortaba estas posibilidades de propaganda, sino que también provocaba polémica y contribuía al descrédito de sus patrones. A la innegable molestia que suponen los contratiempos de última hora en un acto público largamente preparado, se sumaba el insulto de sufrir desaires por parte de un grupo social que se concebía como en toda circunstancia subordinado e insignificante. La mayoría de las fuentes se confiesan ofendidas por la “soberbia” de los músicos, a los que se acusa, para empezar, de estar fuera de lugar, de salirse de su papel y de la conducta que se esperaba del Estado llano. Las pretensiones de los músicos son rara vez recogidas en las fuentes y no centran tanto interés como el simple hecho de formularlas mediante el recurso a la huelga. Quizá a esta tendencia a salirse de su papel se refiere Pinheiro da Veiga en su obra *Fastiginia* cuando sugiere que los músicos, aun los más renombrados y reconocidos como “el Aquija” al que alude despectivamente, suelen ser borrachos, descarados, e intentan hacerse pasar por personas de condición más elevada. También los llamó presuntuosos y entremetidos.⁷

No proliferan los ejemplos de estos incidentes, pero en la Universidad de Salamanca tuvo lugar un caso en 1578, en el que los trompeteros y atabaleros que trabajaban para ella de manera profesional, seleccionados por oposiciones, “se ensoberbecieron” y no querían tocar en dos doctoramientos, de manera que fueron despedidos. Ignoramos qué clase de reclamaciones hacían, pero sabemos que sus condiciones de trabajo recogidas en el contrato eran muy duras. La nueva plantilla fue seleccionada sin examen previo. Un mes después, los expulsados presentaron sus excusas y rogaron ser readmitidos.⁸ Así pues, se colige que esta huelga resultó un fracaso.

El carácter reivindicativo de los músicos que las fuentes, siempre patronales, suelen llamar “soberbia”, no era un fenómeno aislado surgido de la nada. Aunque rara vez despunta en celebraciones públicas, durante los primeros tiempos de la Edad

⁷ Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana...*, op. Cit., págs. 88-89.

⁸ Dámaso García Fraile, “La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 23, nº 1 (2000), págs. 9-74.

Moderna los músicos suelen gozar de una posición que les permite ejercer presión sobre sus empleadores con el objetivo de mejorar sus condiciones laborales. El fenómeno está relacionado con la ley de la oferta y la demanda. En el período en que las instituciones principales de las ciudades estuvieron en proceso de reclutamiento de músicos y consolidación de capillas musicales o copias de ministriles, los profesionales de la música tuvieron oportunidades de situarse cómodamente, por encima de lo que por su extracción social se esperaba, gracias a su escasez. El fenómeno de la formación musical a niveles profesionales está íntimamente relacionado con el crecimiento de la demanda musical en los centros urbanos y no podría decirse cuál dio origen al otro, pero lo cierto era que durante la primera mitad del siglo XVI, el oficio de músico comenzó a perfilarse como atractivo no por su consideración social, pero sí por las perspectivas laborales en crecimiento que ofrecía. Las principales sedes catedralicias empezaron simultáneamente a organizar capillas musicales, estimulando tanto su propia cantera mediante colegios para seises como atrayéndose a los músicos foráneos perfilándose como el mejor postor. Aunque la vía más ortodoxa para ingresar en una capilla catedralicia eran las oposiciones, no siempre se llevaron a cabo y algunos músicos fueron reclutados, incluso arrebatados a otras sedes, mediante suculentas ofertas personalizadas.

De ahí que en el ambiente profesional de la música, especialmente en las ciudades que demostraban dinamismo en ese sentido, existiese cierta conciencia de valor, de aprecio institucional y algún brote de envanecimiento profesional. No debe extrañarnos, porque en el Renacimiento asistimos a cierta dignificación de las artes. Aunque los artistas sigan regidos por un sistema gremial muy próximo al del artesanado, comienzan a tomar tímidamente conciencia de su talento. Los músicos siempre fueron los más atrasados de los artistas en este sentido, a causa del desprestigio que sufría el arte musical desde la Antigüedad. La tradición consistía en tenerlos por artesanos cualificados que ofrecían productos útiles, y se les valoraba en virtud de su especialización y pericia,⁹ y así es efectivamente como los contemplaban sus patrones a juzgar por el trato que les dan, y la sociedad de acuerdo con la forma en que se refieren a ellos las relaciones de fiestas. En este caldo de cultivo, en el que en la práctica podían detentar cierta posición de fuerza, no era difícil que un puñado de músicos llegasen al acuerdo de endurecer sus condiciones. En el peor de los casos, si la maniobra salía mal,

⁹ André Chastel, "El artista", en Eugenio Garin *et alii.*, *El hombre del Renacimiento*, Madrid, 1990, págs. 229-258.

existían muchas posibilidades de que ser readmitidos por mor a su calidad como profesionales, dada la escasez de competencia.

Este tipo de conflictividad laboral no iba a cejar con el cambio de siglo. Aproximándonos a Sevilla, citemos el caso de Marchena en 1615.¹⁰ Introduzcamos las palabras del libro de autos capitulares para comprender el impacto social que se atribuía a esta manifestación de rebeldía:

“En este cabildo se trató el desafuero, descortesía y libertad que los ministriles y músicos tuvieron en la fiesta del glorioso san sebastián queste concejo hizo en su día deste presente mes no queriendo cantar ni tañer en él la qual fue causa de mucha nota y escándalo y murmuración, y menospresio deste cabildo (...)”.

Naturalmente, como había sucedido en Salamanca en 1578, el derecho a huelga no se contemplaba y los músicos podían recibir un castigo además de la suspensión de pagos por servicios anteriores. En este caso, sospechamos que no pudieron ser despedidos porque no dependían del cabildo de Marchena, que los habría contratado sólo para dicha fiesta.

“porque la demostración del castigo que se hizo con ellos no a bastado para enmienda de su delito pues en este cabildo piden se les libre lo que se les debe de las vísperas y proueyendo a lo uno y a lo otro acordar que sobre lo que pretenden pidan su justicia que no ha lugar librárseles lo que piden, y asimismo quel señor Carlos Cataño ... secretario de su excelencia y regidor de esta villa dé cuenta a su excelencia de lo referido y de lo demás que a entendido suplicando a su excelencia haga merced a esta villa de suspender la merzed que ha echo a los susodichos porque así conviene para el exemplo y satisfacción que se debe dar a los vecinos de esta villa, y estando presente el dicho señor Carlos Cataño aceptó esta dicha diputación”.¹¹

Los objetivos de esta penalización, además de restablecer la disciplina, son citados en la misma resolución de cabildo: la ejemplaridad para que el incidente no sirviera de

¹⁰ Los movimientos de conflictividad laboral más antiguos estudiados se concentran en el siglo XVIII y a finales del siglo XVII, vinculados a la dinámica capitalista preindustrial. José Luis Sánchez Lora, *Capital y conflictividad social en el campo andaluz: Morón de la Frontera (1670-1800)*, Sevilla, 1997, pág. 78. Victoria López y José A. Nieto (eds.), *El trabajo en la encrucijada. Artesanos urbanos en la Europa de la Edad Moderna*, Madrid, 1996. No obstante, existieron tensiones internas gremiales en el siglo XVI. Blanca Morell Peguero, *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del descubrimiento*, Sevilla, 1986, págs. 82-91. Juan Carlos Zofío Llorente, *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650*, Madrid, 2005, págs. 539-549.

¹¹ *Archivo Municipal de Marchena [AMMA]*, libro de Actas Capitulares nº6, 17 de enero de 1615, s/fol.

inspiración futura, y la compensación a las expectativas frustradas de los habitantes de Marchena, para los que la fiesta era la única ocasión en la que la música culta salía a las calles.

Ignoramos de dónde procedía la capilla en cuestión, y también las razones de su negativa a cumplir con su obligación. Obviamente es una capilla, ya que se compone de ministriles y cantores que actúan coordinadamente. Dato que resulta interesante dado que cantores y ministriles formaban grupos separados por muchas razones que no siempre compartían clientela, nivel de ganancias ni intereses. La solidaridad entre ellos revela cierta conciencia de grupo socioprofesional. Esta formación mixta representa eficazmente el producto que se demandaba y ofrecía en el siglo XVII en Sevilla. Probablemente procedía de Sevilla, puesto que al año siguiente, en 1616, cuando fue jurada la Inmaculada Concepción en Marchena, la que intervino fue la capilla de la catedral hispalense:

“Truxeron de la Santa Yglesia de Sevilla excelentes músicos, assí de voces, como de instrumentos y ayudándose de la capilla que Marchena tiene, solemnizaron la fiesta maravillosamente”.¹²

En cualquier caso, lo que sí comprendemos en el contexto de la huelga de 1615 es que se trata de un período de gran actividad ceremonial a causa de la defensa de la pía opinión de la Inmaculada Concepción, que movilizó a Andalucía en innumerables festividades generales y particulares. A estas fechas de grandes posibilidades de trabajo para las capillas musicales hay que añadir que el 20 de enero, día de San Sebastián, también había fiesta solemne en Sevilla, por ejemplo. Puesto que era una ocasión en la que existía una demanda de profesionales de la música, es comprensible que ellos pudiesen exponer sus condiciones, aspiraciones y quejas con más autoridad.¹³

En la catedral de Sevilla encontramos huellas de un caso similar más tardíamente, en 1632. Parece ser que en la iglesia de San Alberto, en la que la capilla

¹² *Copia de una carta con aviso de la solemnidad y fiestas que se hizieron en la insigne villa de Marchena en el juramento que el Excelentísimo Duque de Arcos, señor della, y el clero y cavalleros de la dicha villa hizieron de defender La Purísima Concepción de nuestra Señora la Virgen María, sin pecado original; escrita a un título destos reynos*, Sevilla, 1616, s/foi.

¹³ Sobre los conflictos entre los artistas y sus clientes fuera de España, véase Maarten Prak: “Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age”, en S.R. Epstein y Maarten Prak (eds.), *Guilds, innovation and the european economy, 1400-1800*, Cambridge, 2008, págs. 143-171.

debía actuar en las honras de Fernando Niño, un familiar de un canónigo de la catedral, los músicos se marcharon negándose a cantar:

“De lo que sucedió en San Alberto el día que se celebraron las Honras de don Fernando Niño cuñado del señor canónigo don Alonso Noguera y quién de los músicos de esta yglesia tubo culpa y fue causa de que aviendo convidado el dicho señor canónigo la capilla y estando en san Alberto y a todos los músicos juntos se fuesen todos sin querer cantar”.

Una vez más, los autos capitulares no se explayan sobre el particular, no recogen las reclamaciones de los músicos, y el interés del cabildo reside en determinar quién era el instigador del movimiento. El peor efecto que la huelga ejerce sobre el cliente no es la ausencia de música o de solemnidad en la ceremonia fúnebre, porque de esto no dicen nada las actas capitulares. El mayor daño reside en el menoscabo de la reputación, que como sabemos estaba por encima de todo en el Barroco:

“(…) se fuesen todos sin querer cantar dando qué dezir con acción tan mal considerada y peor pareçida a vista de las muchas personas que se hallaron a la celebración de las exequias ya referidas”.¹⁴

La publicidad de aquella protesta, con una teatral salida de los músicos que, a juzgar por las palabras escritas, ya estaban presentes, tan infamante para el difunto y para el cabildo de canónigos, fue fulminante como motor para el desenlace del conflicto. Es cierto que el motivo de la huelga no se recoge en la sesión. A los canónigos no les interesaba discutir las reivindicaciones de los músicos, sino que ante todo gozaba de prioridad atajar el desorden e imponer la disciplina. No obstante, el tema debió de tratarse aunque fuera en un plano secundario, porque el discurrir de las actas nos revelan las medidas que se tomaron con posterioridad. Probablemente, la huelga tenía relación con ciertas deudas que los prebendados habían contraído con los músicos a cuenta de sus servicios en fiestas particulares. El cabildo ordenó que se les pagase sin dilación pero se reservó la sexta parte como castigo por haber llevado a cabo una huelga:

¹⁴ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 55, fol. 8vº, 24 de enero de 1633.

“Este día cometi6 el cavildo al se6or Mayordomo de el comunal y a m6 nos informemos qu6 cantidades deven se6ores prebendados de los m6sicos por fiestas para que les an conbidado y que supliquemos a sus mercedes se las paguen y no haci6ndolo demos quenta al cavildo, y que la sexta parte de lo que montaren los dichos deudos sea para la f6brica desta yglesia en pena de la acci6n referida”.¹⁵

Con esta penalizaci6n, volvemos a obtener pruebas de que la huelga en ning6n caso era un derecho que asist6a a los m6sicos, y ni siquiera se aceptaba desde un punto de vista pragm6tico, fueran cuales fueran los motivos que dieran lugar a ello. Probablemente, desde el punto de vista del cabildo, los m6sicos ten6an la raz6n de su parte y de no haber llevado a cabo una acci6n tan infamante, habr6an podido cobrar 6ntegramente lo que les deb6an. No obstante, la pregunta que nos formulamos es si hubieran conseguido algo de no haber puesto en jaque el prestigio del cabildo con su movilizaci6n. A pesar de su c6lera, los can6nigos resolvieron el asunto en cabildo en dos sesiones: la del 24 de enero y la del 26. Tan s6lo dos d6as m6s tarde del esc6ndalo y la reprimenda, el colegio eclesi6stico entr6 en raz6n y otorg6 a los m6sicos lo que reclamaban. Por lo tanto, se puede afirmar que la huelga fue un 6xito y que un desprestigio p6blico era aquello que m6s pod6a afectar al cabildo.

Para comprender esta circunstancia es necesario tener en cuenta que los m6sicos que trabajaban de manera estable para el cabildo eclesi6stico tambi6n realizaban actuaciones ocasionales para otros clientes, benefici6ndose del prestigio que les reportaba su puesto en la capilla catedralicia. Muchos de los m6sicos alegaban enfermedad para aprovechar su baja para tocar en otros lugares o para ir a realizar oposiciones a otras sedes. En contra de los intereses de su empleador y de sus m6ltiples reglamentaciones al respecto, los m6sicos atendieron la demanda de un amplio abanico de clientes: concejos, conventos masculinos y femeninos, parroquias, hermandades y cofrad6as, la Audiencia, los duques... No todas las actuaciones exteriores eran clandestinas. El Cabildo tambi6n las concertaba para los m6sicos que 6l escogiera, siempre que la catedral estuviera bien atendida musicalmente.

En el marco de estas excepciones, el propio personal de la catedral ten6a preferencia como cliente particular de los m6sicos. De hecho, cuando se votaba en cabildo si se conced6a la licencia para una actuaci6n, si el solicitante era un prebendado la votaci6n se realizaba a mano alzada, y no mediante voto secreto o habas como era lo

¹⁵ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 55, fol. 10r^o, 26 de enero de 1633.

habitual. Este sistema favorecía el resultado positivo.¹⁶ En 1537 podemos citar el caso del racionero y bachiller Pedro de Torres,¹⁷ y ya desde 1562 se refleja en las actas capitulares que la licencia debía aprobarse por unanimidad:

“y si algún señor beneficiado o otra persona de qualquier stado o condición que sea los dichos cantores y ministriles o alguno dellos para qualquier cosa o lugar pidiere (...) se vote como gracia y una haba negra lo contradiga y así contradicho no se pueda ni deva más tratar ni hablar en ello”.¹⁸

Los prebendados tenían prerrogativas a la hora de solicitar los servicios de músicos y cantorcillos para su vida privada hasta un punto casi abusivo, como el propio cabildo reconoce en 1608:

“Cometieron al señor prior don Juan de Bahamonde se informe del Maestro de Capilla que señores prebendados han llevado los músicos de valde a las fiestas y cuántas veces y refiera”.¹⁹

A pesar de las prohibiciones y multas, observamos cómo en el siglo XVII los maestros o los prebendados llevan a determinados seises a actuar fuera de la catedral, incluso de noche, como atestiguan las propias actas capitulares en 1627 *a posteriori*:

“Este día mandaron que yo el ynfascrito secretario notifique al maestro de capilla que pena de cinquenta reales por lo que lo contrario hiciere no conçienta que Juan Pizarro cantorcito tiple que está a su cargo baia a cantar a fiesta ni parte alguna sino fuere con toda la capilla o con licencia del cavildo aviendo precedido llamamiento para darla”.²⁰

El fenómeno alcanzó su punto culminante en la huelga de 1633. No parece que a largo plazo deteriorara las relaciones entre los músicos catedralicios y los clientes canónicos y prebendados. En 1638, por ejemplo, volvemos a encontrar otro ejemplo de esta clientela:

¹⁶ Juan María Suárez Martos, *Música sacra barroca en la catedral hispalense*, Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007, vol. II, pág. 145.

¹⁷ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 14, fol. 135^o, 31 de agosto de 1537.

¹⁸ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 26, fol. 57^v^o, 10 de junio de 1562.

¹⁹ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 44, fol. 56^v^o, 9 de junio de 1608.

²⁰ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 54, fol. 169^v^o, 16 de junio de 1627.

“Este día dieron lizencia para hazer ausencia de Sevilla por seis días a Pedro de Ortega Matamoros, Pedro Romo, Miguel García tiple y Miguel García ministril para que baian a las onrras de un hermano del Sr. Canónigo Pedro Andrés Pichardo”.²¹

En 1639, fue Diego Camargo el que se reservó los servicios de algunos músicos para una ocasión especial que no especifica:

“Este día dio el cavildo licencia para que el Sr. Canónigo don Diego Camargo pueda llevar dos músicos a una fiesta y los seises acabadas oras en el coro”.²²

El mismo canónigo se llevó a tres músicos un domingo de octubre de 1640 para una ceremonia en la Compañía de Jesús.²³ Esto sólo por citar los ejemplos más inmediatos. En 1642 incluso se allanaron trabas para que los prebendados pudieran reservarse los servicios de los músicos, prueba de que la costumbre seguía en su apogeo:

“Este día estando el Cavildo llamado para dar forma a las lisencias de los músicos (...) quando un Sr. prebendado dixese que los lleva consigo para fiestas suia que entonses también es gracia y se a de pedir lizencia a el Cavildo pero no se a botar por havas”.²⁴

En cualquier caso, el interés de estas huelgas va más allá de la conflictividad laboral que a veces despuntaba en el seno de una profesión minusvalorada aunque en fase de crecimiento. También merece la pena destacar las implicaciones que conllevaban en el plano social.

Las corporaciones urbanas juegan un papel fundamental en la configuración de la fiesta propia del Antiguo Régimen. Ya en la Edad Media, cada cofradía, hermandad, corporación, asociación, barrio o parroquia disfrutaba de su propia fiesta patronal. Algunas se prolongaban varios días y se trasladaban si coincidían con un período de abstinencia, puesto que solían centrarse en actividades gastronómicas.²⁵ Aquí cobra todo su sentido lo que dijera Salvador Rodríguez Becerra acerca de las funciones de la fiesta: proporciona una ocasión de promoción individual y familiar, un reconocimiento

²¹ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 90vº, 12 de febrero de 1638.

²² ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 196rº, 3 de octubre de 1639.

²³ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 291vº, 10 de octubre de 1640.

²⁴ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 418rº, 3 de septiembre de 1642.

²⁵ Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004, págs. 67-68.

público.²⁶ Al margen de la política a gran escala, la música era empleada como objeto de prestigio por todo tipo de corporaciones a todos los niveles. Por otro lado, sus aportaciones a las fiestas del conjunto de la sociedad fueron notables. Las *alegrías* medievales, de raíz caballeresca, se tornaron cívicas gracias al auge y las aportaciones de las diversas corporaciones. Éstas contribuyeron al esplendor de la fiesta de la ciudad a causa de dos impulsos: el deseo de definir su identidad y la competición entre sí para destacarse. La música les ayudará a concitar la simpatía y sobre todo la admiración del conjunto de la sociedad.

Puesto que los recursos musicales urbanos eran limitados, especialmente los más prestigiosos y competentes, se producía una rivalidad entre las parroquias, conventos, hermandades y otras instituciones por reservarse sus servicios en fechas álgidas del calendario litúrgico. La música, además de las funciones que desempeñaba sobre la psicología colectiva, también era un heraldo de la prosperidad material. Los efectivos musicales que una corporación ponía en juego durante una fiesta pública hablaban de su abundancia, de su riqueza material y su distinción. No en vano los músicos van siempre vestidos lujosamente en las procesiones, o al menos eso pretenden las fuentes narrativas, con objeto de transmitir sensación de riqueza.²⁷

“Delante de todo el séquito iban dos Trompetas, que las llevaban de Plata, vestidos de escarlata, con guarnición tan espesa de galones de Oro, y Plata, que apenas se percibía el fondo, y sombreros adornados de hermosos Penachos de Plumas de varios colores”.²⁸

Según el razonamiento del común, únicamente una institución que dispusiera de ingentes recursos podría permitirse gastar una fortuna en algo tan sumamente superfluo como el exorno musical. La música nunca fue considerada como algo valioso porque no se podía atesorar. Los instrumentos musicales pueblan la iconografía de las *Vanitas*. Encarnaba el paradigma de lo prescindible, principalmente porque desaparecía desde el instante siguiente a su interpretación. Únicamente causaba una impresión, una impronta, algo que definitivamente sólo podía permitirse un ente muy poderoso al que sobran

²⁶ Salvador Rodríguez Becerra, *Las fiestas de Andalucía. Folclore*, Sevilla, 1985, pág. 31.

²⁷ Clara Bejarano Pellicer, “La imagen sonora”, en Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres, Juan Miguel González Martínez (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Imagen y Apariencia”*, Murcia, 2009, s/fol.

²⁸ RELACIÓN / VERDADERA, DONDE SE DA / QUENTA DE LA OSTENTOSA ENTRADA QUE / hizo en Francia el Excelentísimo señor Príncipe de Melito Du / que de Pastrana, conde de Saldaña, etc, acompañado de los / señores (...) Refiérese el Aparato / y grandeza con que se executó esta función el día / 14 de Septiembre deste presente año / de 1679, s/1, 1679.

los recursos a espuestas. El coste de su mantenimiento es un gasto que se asume como una necesidad a partir del siglo XVI, y este hecho es de dominio público. Reyes Messía de la Cerda lo comentaba en una relación de fiestas:

“delante de la custodia yva la famosa capilla de voces y cantores que la Iglesia Mayor desta çiudad para celebración de sus divinos officios posee, gastando con ella parte no pequeña de sus thesoros”.²⁹

Si la cantidad no puede suplir la calidad, la abundancia también llevaba aparejada la excelencia. La conjunción de una pléyade de talentos en torno a una sola sede catedralicia, por ejemplo, apuntaba a su importancia y superioridad, en especial cuando se trataba de voces elegidas disputadas y solicitadas por otros cabildos. La música era un elemento más de boato que contribuía a destacar una corporación por encima de las demás, o al menos a ponerse a su altura.

El otro polo de información que transmite la asistencia de los músicos gira en torno a la devoción. La música, como otros elementos propios del fasto público urbano, contribuía a alcanzar un nivel variable de solemnidad que no sólo se ponía al servicio del agente de la fiesta, sino también del objeto. La causa exaltada, celebrada, condolidada o venerada merecía la mayor de las reverencias y un gasto sin medida porque en ello se jugaba el celebrante su prestigio como católico o como súbdito de Su Majestad, dependiendo de la naturaleza de la fiesta. La mayor capacidad de desembolso parece equipararse a la intensidad del fervor. Las fidelidades y adhesiones debían exteriorizarse con recursos que llegasen llanamente a todos los intelectos sin que cupieran dudas, lo cual supone un despliegue de recursos tanto intelectuales como sensoriales para dejar patente la devoción y alejarse de la imagen pública de templanza. Cada miembro de la sociedad barroca se ve más impelido a demostrar su felicidad ante una causa religiosa o monárquica, porque en épocas de turbulencia religiosa, era necesario poner de manifiesto el entusiasmo militante individual y colectivo.

Así, teniendo en cuenta lo que representaba el acompañamiento de músicos, se puede comprender que existieron roces institucionales y sociales por su causa. Durante el siglo XVII, las instituciones tendieron a reservarse los servicios de una determinada copia o capilla musical a cambio de una tarifa anual que englobaba todas las fiestas que

²⁹ Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la Parrochia Collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, Sevilla, 1594. Vicente Lleó Cañal (ed.), Sevilla, 1985, pág. 215.

se observaran. Por ejemplo, es el caso de la parroquia de Santa Ana en los años 70 y 80.³⁰ Los servicios de los músicos eran tan codiciados en determinados momentos que generaron conflictividad entre clientes. Quizá sea el caso más llamativo el más tardío, que rescata Román Gómez Guillén. El paso de los Reyes por Trujillo en su traslado a Sevilla en 1796 movió al corregidor de esta ciudad a solicitar la orquesta de la catedral de Plasencia para agasajarlos. El conflicto se produjo al solicitar lo mismo, posteriormente para no ser menos, el corregidor de Plasencia, quien recurrió a la violencia para acaparar a los músicos, llevándolos por la fuerza armada consigo cuando ellos insistieron en que no irían porque tenían otro compromiso. Los músicos recibieron de Trujillo 737 reales (25.058 maravedíes) por sus servicios.³¹

No por tardío este incidente deja de ser ilustrativo de la importancia que tenía la música como tarjeta de presentación de una institución. Lo cual, teniendo en cuenta la escasez de capillas musicales de calidad, la empujaba a pujar enconadamente para no estar menos representada públicamente que el resto. Los choques de este tipo se producían porque la alta demanda ceremonial de música se acumulaba en determinadas fechas y porque era muy superior a la capacidad de inversión en música. Las catedrales y colegiatas, más algunas parroquias, eran las únicas instituciones que mantenían mediante sus propios medios unos efectivos musicales, mientras que el resto no se lo podía permitir y por eso se beneficiaba del desvelo de ellas cuando llegaban las ocasiones especiales. Los concejos también contaban con sus propios músicos, pero en mucha menor medida y a un nivel artístico muy inferior. Como se puede comprobar, el problema de abastecimiento musical en contexto ceremonial persistió hasta el final del Antiguo Régimen, como un rasgo estructural del sistema. Únicamente teniendo presente esta realidad podemos valorar en su justa medida el ocasional fenómeno de las huelgas de músicos. No sólo se explica la fuerza que se atribuían los músicos y su envanecimiento profesional, sino también el pavor que causaba a sus patrones tener que prescindir de su acompañamiento en público.

³⁰ Archivo Parroquial de Santa Ana [APSA], libro de fábrica nº24, pág. 337.

³¹ Román Gómez Guillén, "La orquesta de la catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796", *Revista de Musicología*, 8 (1985), págs. 323-334.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO: *Copia de una carta con aviso de la solemnidad y fiestas que se hizieron en la insigne villa de Marchena en el juramento que el Excelentísimo Duque de Arcos, señor della, y el clero y cavalleros de la dicha villa hizieron de defender La Purísima Concepción de nuestra Señora la Virgen María, sin pecado original; escrita a un título destos reynos*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1616, s/fol.

ANÓNIMO: *RELACIÓN / VERDADERA, DONDE SE DA / QUENTA DE LA OSTENTOSA ENTRADA QUE / hizo en Francia el Excelentísimo señor Príncipe de Melito Du / que de Pastrana, conde de Saldaña, etc, acompañado de los / señores (...) Refiérese el Aparato / y grandeza con que se executó esta función el día / 14 de Septiembre deste presente año / de 1679*. S/l: s/e, 1679.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad: “El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, en MORALES, Alfredo J. (coord): *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, tomo III, pp. 53-74.

CHASTEL, André: “El artista”, en GARIN, Eugenio *et alii.*: *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 229-258.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía: *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.

GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 23, nº 1 (2000), pp. 9-74.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona: Areté, 2004.

LÓPEZ, Victoria y NIETO, José A. (eds.): *El trabajo en la encrucijada. Artesanos urbanos en la Europa de la Edad Moderna*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1996. No obstante, existieron tensiones internas gremiales en el siglo XVI.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música andaluza*. Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

MESSIA DE LA CERDA, Reyes: *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la Parrochia Collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*. Sevilla, 1594. LLEÓ CAÑAL, Vicente (ed.). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1985

MORELL PEGUERO, Blanca: *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del descubrimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pp. 82-91.

PINHEIRO DA VEIGA, Tomé: *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. 1655. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1989.

PRAK, Maarten: “Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age”, en EPSTEIN, S.R. y PRAK, Maarten (eds.): *Guilds, innovation and the european economy, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University, 2008, pp. 143-171.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: *Las fiestas de Andalucía. Folclore*. Sevilla: editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

RUBIO, Samuel: *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en GRIFFITHS, John y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 199-242.

SÁNCHEZ LORA, José Luis: *Capital y conflictividad social en el campo andaluz: Morón de la Frontera (1670-1800)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, p. 78.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007.

ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos: *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 539-549.