

LA AUDICIÓN PRIVADA DE MÚSICA EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

THE PRIVATE MUSICAL LISTENING IN SPAIN OF XVITH AND
XVIITH CENTURIES

CLARA BEJARANO PELLICER
Universidad de Sevilla

Resumen: Esta comunicación estudia el fenómeno de la audición de música en el contexto recreativo privado en la España de la Alta Modernidad (siglos XVI y XVII). Las fuentes narrativas, tanto eventuales como de ficción, ofrecen pautas para determinar si la música tenía un sentido por sí misma como fuente de placer y qué valor se le otorgaba, con el objetivo último de contribuir a definir la concepción que de ella tenía la sociedad del Antiguo Régimen y el papel que desempeñaba en su imaginario colectivo.

Palabras clave: música, audición, diletante, placer, ocio.

Abstract: This paper studies musical listening in the private leisure context of Early Modern Spain (XVIth and XVIIth centuries). The narrative sources –both historical and fictional– offer signs to determine if music itself had a sense as a pleasure source and how it was valued, with the final objective of contributing to define the idea that society had of music and the role that music played in the collective imagination.

Key words: music, listening, amateur, pleasure, leisure.

Antes de ser inventados los reproductores mecánicos de música, la audición recreativa era un privilegio caro en tanto que dependía de la fuerza de trabajo cualificada. No obstante, la impresión que nos produce la literatura española del Siglo de Oro es la contraria: parece que estaba presente en la vida cotidiana de todos los habitantes del Antiguo Régimen en España, ligada al fenómeno de la práctica musical diletante a todos los niveles sociales.

Somos conscientes de la influencia que desempeñaba la música en la vida pública de las ciudades de la Modernidad, gracias a la corriente de estudios sobre sus funciones ceremoniales que viene cultivándose desde los

años 80¹. Conocemos repertorios de funciones que han sido atribuidas a la utilización de la música en el fasto público, al servicio de la estabilidad del sistema y del reforzamiento de las instituciones políticas, sociales y religiosas². No obstante, cabe preguntarse si, paralela a esta dimensión pública, tuvo lugar un desarrollo del uso privado de la música tal como sugieren las fuentes literarias. Dicho sea de otro modo, si la música se imbricó en este período tan profundamente en la sociedad como para despojarse en algún contexto de su funcionalidad y pasar a servir al puro goce estético individual del oyente.

Los instrumentos de cuerda pulsada son una constante en la novela aurisecular. En música instrumental y vocal, predominando la guitarra, seguida por el arpa, el laúd y la tiorba, y a veces confundida con la vihuela³. Se trata de una gama instrumental ligada a la individualidad por tratarse de instrumentos polifónicos, relacionada con el intimismo y la expresión de los sentimientos por ser la más indicada para acompañar al canto solístico, y por último vinculada al entorno camerístico debido a su sonoridad en contraste con los instrumentos altos o aerófonos. Por lo tanto, la organología presentada en las novelas del Siglo de Oro apunta a que la música podría haber sido objeto de un consumo privado auditivo con un sentido meramente estético.

Ante todo, se interponen razonables dudas sobre la verosimilitud de la ficción, la cual no se debe tomar como fuente histórica sin someterla a crítica. Existen numerosos estudios sobre los arquetipos y tópicos creados por la novela renacentista y el teatro aurisecular y respetados escrupulosamente en aras del éxito comercial⁴. El rastreo de pruebas de posesión de instrumentos musicales en las fuentes notariales de los siglos XVI y XVII no ha dado

1. Tess Knighton y Carmen Morte García, "Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a christian king", *Early Music History*, 18 (1999), pp. 119-163. Miguel Á. Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002. Robert L. Kendrick, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Ian Fenlon, "La magnificencia como imagen civil: música y espacio ceremonial en Venecia a principios de la Edad Moderna", en Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 193-218. Pilar Ramos López, "Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna", en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana...*, pp. 243-254.

2. Clara Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013. Gretchen Peters, "Las redes sociales y profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500", en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana...*, pp. 107-113.

3. María Sanhuesa Fonseca, "Templar, tañer, cantar: la novela española del siglo XVII", *Sulcum sevít. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004, vol. 2, pp. 893-915.

4. Carmelo Caballero Fernández-Rufete, "La música en el teatro clásico", en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 677-716.

grandes frutos. Ni siquiera los inventarios de bienes *postmortem* de las élites revelan la corriente disponibilidad de instrumentos que la novela nos inspira, a excepción de individuos relacionados profesionalmente con la música. En la superpoblada metrópoli de Sevilla, por ejemplo, pocos inventarios *post mortem* incluyen algún instrumento, y sobre todo textos musicales⁵. Si en la segunda mitad del siglo XVI tan sólo un 25% de inventarios *postmortem* sevillanos incluyen libros de lectura, un 1,8% incluían libros de música. Entre ellos, la aplastante mayoría eran clérigos, algunos nobles y algún profesional liberal⁶. Ante la imagen que arrojan estas cifras se acentúa la desconfianza que la literatura puede suscitar en el historiador.

Este estudio ofrece un muestrario de los contextos en los que la audición privada de música es presentada como recreativa en la novela aurisecular, con objeto de determinar las principales tendencias, valorar en qué medida tienen una contrapartida en fuentes no literarias y comprobar la presencia de funciones secundarias en el uso de la música.

Como ejemplo de la relación de la música recreativa y el agua, citemos a Mateo Alemán. La primera noticia en la novela picaresca, cronológicamente hablando, nos viene dada por el *Guzmán de Alfarache*, primera parte. En el capítulo segundo se da cuenta de la relación entre los padres del protagonista, en que tuvo lugar una velada deliciosa entre ambos, que compartieron en una heredad o hacienda rústica que los había acogido cuando, en medio de un viaje, ella se había indispuerto. La tarde constó de los siguientes entretenimientos: conversación, juego, cena y paseo fluvial en una barca adornada para la ocasión. La música interviene en este paradisíaco entorno porque el río era un marco habitual para el solaz del espíritu: “oyendo de otros que andaban por el río gran armonía de concertadas músicas; cosa muy ordinaria en semejante lugar y tiempo”⁷. Por parte de los protagonistas se trata de mera audición; por parte de otros, también práctica musical.

Rogelio Miñana, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark, 2002.

5. Klaus Wagner, “Los libros de canónigo y vihuelista Alonso Mudarra”, *Bulletin Hispanique*, 92 (1990), pp. 655-661. Klaus Wagner, “Lecturas y otras aficiones del inquisidor Andrés Gasco”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 176 (1979), pp. 149-181. Natalia Maillard Álvarez y Manuel F. Fernández Chaves, “Música, libros y torneos: don Pedro de Zúñiga y el patrimonio cultural de un segundón de la nobleza castellana”, en Manuel F. Fernández Chaves, Carlos A. González Sánchez y Natalia Maillard (comps.), *Testigo del tiempo, memoria del universo*, Sevilla, Rubeo, 2009, pp. 59-98.

6. Natalia Maillard Álvarez, *Lectores y libros en la ciudad de Sevilla (1500-1600)*, Sevilla, Rubeo, 2011, pp. 199-201.

7. Mateo Alemán, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Coimbra, Antonio de Mariz, 1600, en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *La novela picaresca. Toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, 2001, p. 61.

Lejos de constituir un tópico literario como pudiera parecer a primera vista en una escena tan amorosa, la vinculación entre la música y las embarcaciones está probada en diferentes ambientes desde el siglo XVI al XVIII. Muy conocido es el caso de la visita del joven Felipe IV en marzo de 1624 a Sevilla. Una de las jornadas la empleó en hacer una travesía en falúa por el río Guadalquivir con muchos ministriles a bordo⁸. En 1647, la visita de don Juan de Austria al puerto de Málaga también estuvo honrada por la ofrenda musical de las embarcaciones de recreo: “Toda la noche anduvieron muchos barcos alrededor de las Galeras, dándoles música con Clarines y Chirimías, y otros instrumentos sonoros, que con la frescura de la noche parecía un retrato del Parayso”⁹. La novela de Mateo Alemán nos invita a pensar que la costumbre de aderezar los paseos fluviales con música al anochecer no era un fasto exclusivamente real del siglo XVII, sino que desde el siglo XVI se practicaba este pasatiempo. Esta tendencia irá en auge a lo largo de la Edad Moderna, de forma que para festividades especiales relacionadas con la monarquía, era corriente que la música navegase los ríos y puertos a bordo de naves de recreo, y el mayor exponente es la Música Acuática que compuso Haendel para el monarca británico en el siglo XVIII¹⁰.

No era necesario que la embarcación fuera de recreo para que se recurriese a la música a bordo. Incluso cuando Marcos de Obregón con sus compañeros cayó prisionero de los turcos y se convirtió en esclavo, el amo le ordenó que tomase su guitarra y cantase durante la travesía: “fueron con el viento en popa, mientras yo cantaba en mi guitarra, muy alegres”¹¹. Esto viene a confirmar, aparte de la conjunción de la armonía y estética de la música con la favorable condición meteorológica y la apacibilidad de la travesía, que la música vocal con guitarra era el entretenimiento perfecto para

8. Lucas García Piñaño, *BREVE RELACIÓN / DE LA VENIDA Y RECEBIMIEN / TO EN SEVILLA DE SU Magestad EL REY / don Felipe Quarto nuestro señor, que Dios guarde / muchos años. El de 1624*, Sevilla, Francisco de Lyra, s/f. Franco, *RELACIÓN DE LA ENTRADA, Y RECIBIMIENTO / Real de la Magestad de el Rey don Philipe IIII en este nombre, nuestro señor, en la / Ciudad de Sevilla, viernes primero de Março de mil y seyscientos y veynte y quatro / años día de el Ángel de la Guarda*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1624. Joaquín Mercado Egea, *Felipe IV en las Andalucías*, Jaén, Joaquín Mercado Egea, 1980, p. 27.

9. *RELACIÓN / VERDADERA DEL / GRANDIOSO RECIBIMIENTO / que la Ciudad de Cádiz hizo a la entrada / del Sereníssimo señor Don Juan de Austria, / Príncipe de la mar: aprestos de la Armada / Real de España: vasos de que se componen: / y viage que ha hecho hasta el Puerto / de Málaga. Año de 1647*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1647.

10. Julia K. Wood, “A flowing harmony: music on the Thames in Restoration London”, *Early Music*, 24 (1995), pp. 553-581.

11. Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, en F. Sevilla Arroyo (ed.), *La novela picaresca...*, p. 727.

amenizar la tediosa vida a bordo. De hecho, la misma novela da a entender que la práctica musical en el mar no era tan sólo improvisada. Ésta no es la única ocasión en que la música vocal con acompañamiento de guitarra juega su papel a bordo de una nave, en este caso genovesa: “mandó el general a los músicos que cantasen, y tomando sus guitarras, lo primero que cantaron fue unas octavas que se glosaban (...)”. Que se trataba de música solística vocal con acompañamiento instrumental no cabe duda, en tanto que se menciona que comenzó el tiple. Esta distinción nos invita a pensar que las voces de estos músicos estaban diversificadas para poder entonar polifonía a bordo, pero el tiple en cualquier caso tuvo su momento solístico de carácter virtuosístico con “excelentísimos pasajes de garganta”. Esto nos hace concebir esperanzas sobre un carácter madrigalesco de esta música. La letra apenas se transcribe, pero se adivina que se trataba de un tema sentimental puesto que Marcos de Obregón suspiraba en cada pausa. Esta aventura nos ilustra sobre la dotación musical de la flota de los Doria a comienzos del siglo XVII, cuando la música era tanto un producto de lujo y refinamiento como una necesidad a la hora de amenizar y dulcificar la vida a bordo.

Aunque no responde exactamente a este perfil porque se trataba de instrumentos de viento, de hecho se conoce la presencia de músicos especializados en las naves desde la Edad Media. En la Contaduría mayor de Castilla durante el siglo XVI y el XVII se documentan compras de sacabuches, chirimías y trompetas viejos para la galera real¹². No obstante, la recreativa no es la única función que desempeñaban los músicos de a bordo en un navío de viaje: marcaban las horas, gobernaban el estado de ánimo de la tripulación, evitaban colisiones en casos de escasa visibilidad, transmitían mensajes, animaban a la batalla, etc. La música de aerófonos desempeñaba funciones comunicativas y ceremoniales a bordo, aunque secundariamente prestaría una asistencia lúdica¹³. En Portugal los galeotes turcos en la galera capitana ejercían de ministriles, según la carta de Felipe II a sus hijas en 1581 y otras fuentes como el cronista Isidro Velázquez¹⁴.

El segundo de los contextos recurrentes para la audición privada de música parece ser el sarao. También en las novelas se da cuenta de la función que desempeñaba la música en las fiestas interiores reservadas a la realeza, la corte y la élite urbana. “Diferentes instrumentos” amenizaban la cena y posteriormente ofrecían música para danzas de sociedad en la segunda parte

12. Ian Woodfield, *English Musicians in the Age of Exploration*, Nueva York, Pendragon Press, 1995, p. 13. Margarita Gil Muñoz, *La vida religiosa de los marcanes. Devociones y prácticas*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2004, pp. 62-63.

13. C. Bejarano Pellicer, *El mercado de la música...*, pp. 367-368.

14. Pepe Rey, “Apuntes sobre música naval y náutica”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 96-99.

del *Guzmán de Alfarache*¹⁵. En 1620, Lazarillo de Manzanares cuenta las costumbres sociales de los señores y sitúa una copia de ministriles *y otros instrumentos* en sus saraos domésticos¹⁶. Ciertamente, aunque las copias de ministriles eran muy versátiles en su repertorio y capaces de adaptarse a todo tipo de celebraciones, su perfil se corresponde más generalmente con fiestas públicas de corte religioso o civil. Los instrumentos más relacionados con la danza de sociedad o de cuenta eran precisamente los de cuerda pulsada, que deben de incluirse en el apéndice “otros instrumentos”. Nos consta porque Covarrubias en 1611 así lo define:

“Violones: juego de vigüela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama violín; tañense con el arquillo. Vigüela de arco, las que se tañen con el arquillo y tienen trastes. La una y la otra música es propia para los palacios de los reyes y para los saraos”¹⁷.

Para un sarao real que tuvo lugar el 16 de junio de 1603 en Valladolid, la música encontró unas instalaciones específicas y distribuidas estratégicamente en altura por todo el perímetro de la sala:

“En el lado derecho se hizo un tabernáculo bajo para los contrabajos o violines, y otros dos coros se ordenaron en las ventanas de las galerías, una enfrente del otro, para los demás instrumentos, y músicos de una parte y otra alrededor de la sala”¹⁸.

Incluso cuando las danzas aristocráticas salían a la calle con ocasión de la procesión del Corpus, con la pérdida de acústica que ello supone, sabemos que sus instrumentos característicos no eran los de viento madera, sino “biguelas, bigolón, y biguela de arco, y laúd”, como se comprometió la autora Ana de Medina para el Corpus sevillano de 1640¹⁹. Los instrumentos más habituales eran violas de mano y de arco, laúdes, arpas, vihuelas (que acabarían sustituidas por guitarras andando el tiempo) y violones, con castañuelas o sin ellas. En las danzas del Corpus de Toledo se encuentran vihuelas de

15. Mateo Luján de Saavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Bruselas, Roger Velpius, 1604, en F. Sevilla Arroyo (ed.), *La novela picaresca...*, pp. 214-215.

16. Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares, con otras cinco novelas*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620, en F. Sevilla Arroyo (ed.), *La novela picaresca...*, p. 843.

17. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943, “violones”.

18. Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1989, p. 154.

19. Archivo Municipal de Sevilla [AMS], Sec. IV, tomo 11, 45, Corpus de 1640, p. 295. Piedad Bolaños Donoso, “Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641”, *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 43-60.

arco, violas da gamba, violones, violines y fídulas, además de la valdosa, un cordófono enigmático²⁰. Ésta se introdujo en las danzas del Corpus madrileño a la llegada de Isabel de Valois en el siglo XVI²¹.

De todo lo cual se puede dar fe por otras fuentes no ficcionales. Desde los tiempos medievales de la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo, los instrumentos de cuerda amenizaban las colaciones y los saraos o bailes posteriores²². Así definía Covarrubias el sarao en su diccionario de 1611:

“La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la tal fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos, y también suele aver música de cantores”²³.

En este contexto, la música no sólo se escucha sino que también se danza, por lo que aparece claramente supeditada a una función.

En tercer lugar, la música era la acompañante indispensable, a juzgar por la narrativa picaresca, de una comida, una velada agradable o una sobremesa ociosa después de una colación, ya en casa o fuera de ella. El rico milanés de *Las harpías de Madrid* “mientras le prevenían la cena estaba gozando el fresco a una rexa de una ventana baxa en calças y jubón, entreteniéndose en una tiorba”, instrumento que intercambiaba con el laúd²⁴. Este contexto de relajación previo al placer gastronómico es un conglomerado de deleites físicos: a la música se une la comodidad de la vestimenta y la temperatura agradable. La guitarra era instrumento por antonomasia para el tiempo de solaz. Huyendo de la peste en Sevilla, Marcos de Obregón en la novela de Vicente Espinel narra que se refugió con otros compañeros en la isla de Cabrera y que un día llevó a cabo una excursión a una gruta subterránea en un paraje natural. El lugar era tan placentero que “enviamos por nuestra comida y una

20. François Reynaud, «Contribution a l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVIe et XVIIe siècle», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 10 (1974), pp. 133-168.

21. María A. Flórez Asensio, “Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año. Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI y XVIII”, en *Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 2008, pp. 463-480. Lynn, M. Brooks, *The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, Edition Reichenberger, 1988, pp. 152-157.

22. José Rodríguez Molina, “El mundo festivo del condestable Iranzo”, en Antonio Garrido Aranda (comp.), *El mundo festivo en España y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, pp. 57-59.

23. S. Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua...*

24. Alonso Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631, p. 18.

guitarra, con que nos entretuvimos con grandísimo contento, cantando y tañendo como los hijos de Israel en su destierro”²⁵. Complemento inseparable de una colación parece ser la música (vocal con acompañamiento de guitarra) como fuente de placer o *contento* estético que armoniza con el bello entorno natural, y como fuente de *entretenimiento*. El deleite del sentido de la vista y la satisfacción biológica del alimento combinaban cabalmente en el Antiguo Régimen con el placer del sentido del oído. Este disfrute de la estética de la vida es el que dulcifica a los fugitivos los rigores de la huida, sintiéndose tan favorecidos como el pueblo bíblico en éxodo.

La música estaba tan relacionada con la satisfacción sensorial y carnal que estaba presente en las ventas y posadas. Con una innegable irreverencia carnavalesca, Guzmán de Alfarache asimila la invitación a comer y el ruido del caldero al placer sonoro producido por el arpa de Orfeo, “sus acordados acentos” y el canto de órgano. Incluso realiza una conexión entre las tripas de las cuerdas de la vihuela y el deleite de sus propias tripas²⁶. Marcos de Obregón confiesa que sólo después de haber calmado su sed pudo prestar atención a la música que había al mediodía en la venta andaluza en la que se detuvo, puntual a la hora de la colación. El narrador confiesa que la ausencia de otras bellezas que compitieran con la musical, que no obnubilaran los demás sentidos, favorecía la apreciación de la música. Se confiesa expresamente que la música era necesaria después de comer para el sosiego necesario para la digestión y para ayudar a conciliar el sueño de la siesta, provocando una suspensión de las pasiones: “cantaron con tanta gracia, que después de haber comido, se pasó la siesta alegremente”²⁷. También en *El cortesano descortés* se dice que la música contribuye a la calidad del descanso: “No te suene tan bien que te duermas con más descuido, que la música suele hacer ese efecto”²⁸.

Aunque si no tenía a otra persona que interpretara música para él, el individuo debía hacerlo por sí mismo, preferentemente se trataba de mera audición para poder simultanearla con la acción de comer o el descanso posterior. Esto se evidencia en la comedia en prosa de 1621 de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en la que dos caballeros invitan a Marcelillo a que los entretenga cantando en romance y tañendo la guitarra mientras cenan. Él se resiste en principio porque no quiere perderse la cena, pero cuando se le desdeña entonces accede a hacerlo²⁹. Entre las delicias y la prosperidad de los primeros tiempos de su matrimonio, Guzmán de Alfarache menciona el

25. V. Espinel, *Relaciones de la vida del escudero...*, p. 725.

26. M. Luján de Saavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro...*, p. 147.

27. V. Espinel, *Relaciones de la vida del escudero...*, p. 755.

28. Alonso J. Salas Barbadillo, *El cortesano descortés*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1621. Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1894, p. 34.

29. A. J. Salas Barbadillo, *El cortesano descortés...*, pp. 25-26.

contexto en el que su mujer hacía uso de sus artes musicales: en la sobremesa de los días festivos, cuando él mandaba a su esposa sacar la guitarra y cantar³⁰.

Tampoco en este tercer caso las novelas introducen un tópico poético, sino que se inspiran en la vida cotidiana. La asociación entre banquete y música profana parece un tópico recurrente en las crónicas y relaciones de fiestas. Aliviaba la fatiga y el tedio de comer y elevaba el espíritu cultivado en una actividad tan fisiológica y cotidiana como la alimentación³¹. Lo más frecuente es 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 tiene lugar en un espacio interior. No obstante, también hay ejemplos principescos de banquetes aderezados con instrumentos de viento³². No sólo las comidas de las élites se amenizaban con música, pues en las ceremonias universitarias era costumbre. En el siglo XVI sucedía en la Universidad de Alcalá de Henares: “Estos mismos colegiales, a continuación que se aparearon después en el Colegio mayor, donde cenaron con gran música de vihuela, arpa y rabel, habiendo hecho al fin una representación”³³. Está documentado que todavía en el siglo XVIII en los vejámenes de grados universitarios en Salamanca, en las cenas correspondientes se contrataba a ministriles para amenizar la colación³⁴.

En cuarto y último lugar, la audición musical privada aparece en el contexto sanitario. Otra de las funciones que se le atribuían a la música en la sociedad de principios del siglo XVII era la terapéutica. Las cualidades curativas de la música eran un tópico procedente de la Antigüedad, íntimamente relacionado con la teoría de los afectos³⁵, de manera que las enfermedades más susceptibles de recibir tratamiento musical eran las psicológicas. Aunque durante el Humanismo se tendió a hacer hincapié en la relación música-texto, en 1650 Atanasius Kircher en *Musurgia universalis* teorizó los ocho afectos que la música podía lograr con elementos técnicos-formales precisos: amor, dolor, alegría/exaltación, furor, compasión, temor, audacia y sorpresa³⁶. Di-

30. M. Luján de Saavedra, *Segunda parte de la vida...*, p. 322.

31. José M^a Llorens, “Estudio de los instrumentos musicales que aparecen descritos en la relación de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara”, *Anuario musical*, 25 (1970), p. 4.

32. Massimo Troiano, *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati*, Munich, s/e, 1568, pp. 35-40.

33. *Fiestas de la Universidad por alçar los pendones por el Rey don Philipe*, Alcalá de Henares, s/e, 1556.

34. Luis Rodríguez-San Pedro Bezares, “Protocolo académico: tradición y ceremonial de 1720”, en Luis Rodríguez-San Pedro BezareS (coord.), *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, vol. II, p. 873.

35. Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008, *passim*.

36. Lorenzo Bianconi, *Historia de la música. El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1986, p. 52.

cho intelectual sostenía que del movimiento de las fibras de que se compone el cerebro, transmitido a través del oído, resultan diferentes efectos en el estado de ánimo³⁷. El músico y literato Vicente Espinel en el siglo XVI afirmó haber comprobado mediante la experiencia que la música podía contagiar estados de ánimo y empujar a las personas a comportarse de determinada manera³⁸.

Precisamente, en su novela de Marcos de Obregón, el protagonista en sus tiempos de esclavo en Argel se vio obligado a tratar de melancolía, hoy diríamos de depresión, a una dama casada con un hombre influyente, y el recurso al que recurrió fue realizar una terapia de música vocal con guitarra. El novelista le atribuye éxito a la primera sesión, puesto que la joven “quedó riendo y rogando que volviese allá muchas veces”, y en este contexto la música ejerce sus propios efectos sin intervención del texto, ya que Marcos se expresó en un latín macarrónico que él mismo describe como “mil disparates”, ya que no hablaba la lengua de la paciente³⁹. El arpa también aparece en este contexto, por ejemplo en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, en que doña Beatriz rechazó la petición de cantar por encontrarse de un estado de ánimo bajo, y una de sus criadas afirma que para la melancolía cantar “es el mejor alivio”⁴⁰. La música vocal estaba relacionada especialmente con las alteraciones psíquicas en el imaginario colectivo, cuando se dice “cante ahora Marcelo, que para templar tanta locura no hay instrumentos que baste”⁴¹.

La melancolía y otros desórdenes psicológicos se explicaban por un desequilibrio entre los cuatro humores que se suponía fluían en la sangre, porque en el Antiguo Régimen la salud del cuerpo y el alma se concebía inextricablemente ligada. El exceso de bilis negra provocaba una ralentización del sistema y una postración conocida como melancolía⁴². No son pocos los pensadores españoles que reflexionaron sobre los efectos de la música en el

37. Antonio Martín Moreno, “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 22 (2003), p. 339.

38. Dámaso García Fraile, “Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)”, en María A. Virgili, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997, p. 342.

39. V. Espinel, *Relaciones de la vida...*, p. 729.

40. M. Sanhuesa Fonseca, “Templar, tañer, cantar...”, pp. 893-915.

41. A. J. Salas Barbadillo, *El cortesano descortés...*, p. 86.

42. Christine Orobítz, “El sistema de las emociones: la melancolía en el Siglo de Oro español”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009, pp. 71-98. Álvaro Zaldívar Gracia, “La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés: afectos y efectos modales”, *Revista de Musicología*, 34, 2 (2011), pp. 133-156.

estado de ánimo durante la Edad Moderna⁴³, pero no hay constancia de que la musicoterapia se aplicara comúnmente para los desórdenes del espíritu, fuera del ámbito novelesco⁴⁴.

Naturalmente, en la sociedad del Antiguo Régimen existían otros contextos en los que los habitantes de la ciudad podían disfrutar de la audición de música que no mostraba una función explícita ni festejaba ningún acontecimiento en concreto, sino que tenía como objetivo el recreo de los sentidos durante el paseo, como por ejemplo la música instrumental que los concejos municipales ofrecían en las Alamedas durante las veladas estivales⁴⁵. Sin embargo, no dejaban de ser entretenimientos públicos costeados por una institución sin que mediara la iniciativa de los ciudadanos, con el propósito evidente del reforzamiento de su propio prestigio social. Por ello, estas manifestaciones no son objeto de este estudio.

Visto el catálogo de contextos en los que la audición privada de música es presentada en la literatura del Siglo de Oro, estamos en condiciones de reflexionar sobre la pregunta inicial: ¿en esta sociedad la música tenía sentido por sí misma como recreación del espíritu? ¿O por el contrario siempre estaba al servicio de otras funciones sociales?

Quizá lo primero que haya que preguntarse sea si la audición de música como tal actividad era concebida, o si no era más que un mero efecto colateral de un fenómeno mucho más asentado en la sociedad del Siglo de Oro, que fue la práctica musical diletante. Entre los casos retratados por la novela picaresca, lo más frecuente es que los tañedores no fueran músicos profesionales, sino los propios particulares que deseaban paladear el placer de la música. No obstante, en estas fuentes abundan los casos en los que una reunión de personas impelían a uno de sus miembros a que interpretara música para el solaz de los demás, y en no pocas ocasiones el improvisado músico era uno de los individuos más subordinados a los demás, como por ejemplo la esposa (de Guzmán de Alfarache), el esclavo (Marcos de Obregón) o el joven Marcelillo que se resistió a hacerlo porque mientras tocaba no podría comer como el resto. En ambientes de mayor estratificación social o mayor disponibilidad económica, como en los bailes o en un barco, la ejecución de la música recreativa recaía en profesionales cualificados y contratados para ello. Lo cual viene a confirmar la impresión de que la necesidad de escuchar música nacía

43. Luis Lozano Virumbrales, "De efectos y afectos en la música", en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009, pp. 307-344. Francisco J. León Tello, "La musicoterapia en los siglos XVII y XVIII", *Bellas Artes*, 41 (1975), pp. 13-15.

44. María J. Lacarra, "Amor, música y melancolía en el Libro de Apolonio", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 369-379.

45. C. Bejarano Pellicer, *El mercado de la música...*, pp. 286-293.

por derecho propio, y secundariamente se buscaba a los encargados de interpretarla. Quien podía permitirse que otro lo hiciera por él, lo prefería en la mayor parte de los casos; quien no, se veía obligado a tocar en persona. Por lo tanto, es necesario disociar el placer de oír música del placer de interpretarla.

Para ser justos, debemos admitir que los hábitos de consumo de audición de música entre particulares se consolidaron en la sociedad del Antiguo Régimen a todos los niveles, ya hemos podido comprobarlo, en buena medida gracias a la difusión del diletantismo musical. Fue esta segunda moda la que propició la introducción y popularización de la primera. Este empleo cotidiano del repertorio musical fue posible debido a que el cultivo de las habilidades musicales para satisfacción privada alcanzó un notable desarrollo en España. Tres factores interrelacionados vienen a explicar este fenómeno. En primer lugar, el modelo de perfectos hombre y mujer modernos propuesto por Baldassare Castiglione en *El cortesano*⁴⁶. En segundo lugar, tengamos en cuenta las nuevas facilidades de acceso a repertorio musical, gracias al espectacular incremento de las publicaciones que permitió la invención de la imprenta⁴⁷. Íntimamente ligado a los intereses comerciales que desarrolló la imprenta está el fenómeno de los métodos pedagógicos para instrumentos musicales polifónicos⁴⁸.

Como se ha dicho, la audición musical era concebida como un placer por sí misma, pero ¿hasta qué punto? Según lo expuesto hasta el momento, los individuos recurrían a la audición de música en momentos tanto de distensión (comidas, siestas, paseos y reuniones de sociabilidad) como de tribulación (alteraciones psíquicas), y el efecto que perseguían podía ser tanto relajante, en la mayoría de los casos, como estimulante (danza). En cualquiera de los casos, la audición de música parecía estar relacionada con una actividad social convencional, por lo que se entiende que el género musical al que se recurría

46. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 7-226. Pilar Ramos López, "Music practice and idleness: a moral controversy in Renaissance Spain", *Acta Musicológica*, 81, 2 (2009), pp. 255-274.

47. Tess Knighton, "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana...*, pp. 337-349. Barry Ife, "La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español", en Pedro Cátedra y María Luisa López-Vidriero (eds.), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 225-236.

48. Giuseppe Radole, *Laúd, guitarra y vihuela. Historia y literatura*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1982. Germán Labrador López de Ancona, "Fiesta, quejas y duelos de amor en el imaginario cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela", *Anales cervantinos*, 40 (2008), pp. 229-242. John Griffiths, "La vihuela en la época de Felipe II", en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas...*, pp. 415-448.

estaba tipificado. Siempre que se quería obtener un clima de placidez, encontramos el recurso al canto solístico con acompañamiento del sonido polifónico y suave de la cuerda pulsada. En cambio, cuando se pretendía obtener una respuesta física del oyente (en saraos y a bordo de las naves), la música seleccionada podía ser tanto de cuerda como de viento.

En cualquiera de los casos, el tipo de escucha que se describe parece ser un tanto pasiva. Los oyentes no se detienen a prestar atención a la música que les recrea o a valorar sus cualidades estéticas o los elementos que la componen (costumbre que la cultura burguesa desarrollaría a partir del siglo XVIII), sino que la simultanean con otras actividades y fundamentalmente le atribuyen efectos placenteros y beneficiosos para la salud. El placer auditivo se pone al servicio de otras necesidades más primarias, como la digestión, el sueño y el estado de ánimo.

Así pues, parece que la música siempre se utilizó para potenciar otros placeres. En los jardines manieristas, como por ejemplo la Alameda de Sevilla⁴⁹, se convirtió en un elemento indispensable para recrear la armonía del entorno paradisíaco. La composición matemática de la música y sus capacidades sosegadoras del espíritu estaban en consonancia con el efecto armónico al que el esteta del Renacimiento aspiraba⁵⁰. La música de por sí no produce sentimientos unívocos, pues necesita de unas connotaciones convencionalmente compartidas por la sociedad: lo que sí provoca indiscutiblemente es la intensificación del sentimiento que origina aquello a lo que acompaña⁵¹.

También en el contexto festivo la música desempeña esta función. En el Antiguo Régimen se asoció frecuentemente a conglomerados de estímulos sensoriales de todos los tipos, como representante del sentido del oído, a la hora de contribuir a los aparatos iconográficos. Por ejemplo, en la prolija descripción del engalanamiento de la casa profesa jesuita en el contexto de las fiestas por la canonización de san Francisco de Borja que celebró Sevilla en 1671, en que en la fuente del patio los autómatas danzaban al son del clavicordio⁵². Los conglomerados artísticos que hacían gozar la vista con

49. Antonio J. Albaronedo Freire, *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, Guadalquivir, 2002, pp. 194-195. Manuel F. Fernández Chaves, "El agua en la Alameda de los Hércules en el siglo XVIII: gestión de un recurso para la organización del espacio", *Archivo Hispalense*, 273-275 (2007), pp. 77-111.

50. Alfredo Aracil, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 257-295.

51. Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 45.

52. Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], provincia Baetica, leg. 21, doc. 34, f. 277, ms. *Breve suma de las fiestas que la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla dedicó a san Francisco de Borja*.

profusión de recursos necesitaban una compensación auditiva para restablecer el equilibrio entre los sentidos.

Aquí hay que remitirse a la definición de Stefani: el del Siglo de Oro es un público premusical, que oye pero no escucha porque la música no tiene tanto valor estético como funcional, y su objetivo primordial es conducir la atención hacia otros aspectos⁵³. A la misma conclusión llega Josep Martí en referencia a la música y la fiesta pública: se interpreta para ser sentida, pero no escuchada, y el público la percibe tan sólo intermitentemente porque sus sentidos están abstraídos en la percepción de otros muchos estímulos simultáneos⁵⁴.

En conclusión, la audición privada de música existía como categoría independiente a la ejecución doméstica, pero no se concebía el placer musical por sus virtudes estéticas sino por los efectos beneficiosos que causaba en la salud (el cuerpo y el estado de ánimo), por lo que se recurría a la audición en contextos convencionales.

53. Gino Stefani, "Musica e festa nell'Italia barocca", *Analecta Musicologica*, 12 (1973), pp. 143-168.

54. Josep Martí, "Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva", *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 277-293.