

EL MECENAZGO MUSICAL BARROCO: LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO DEL PODER



CLARA BEJARANO PELLICER
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
cbejarano@us.es

RESUMEN:

Entre las artes, la música no fue la menos utilizada durante el Barroco como herramienta para la proyección social. Esta investigación se propone analizar bajo qué tipos de mecenazgo se componía en el Barroco y cuáles fueron los marcos para la creación por iniciativa propia, a través de ciertas reflexiones y una panorámica de los principales mecenas en la sociedad.

Palabras claves: música, mecenas, Barroco, patronazgo, comitente.

THE BAROQUE MUSICAL PATRONAGE: MUSIC AS AN INSTRUMENT OF POWER

ABSTRACT:

Among the arts, music was not the less recurring one in Baroque age as a tool for social projection. This research plans to analyze musical composition under Baroque kinds of patronage and which were the frames for creation on their own, through some reflections and a panoramic view of main sponsors in baroque society.

Keywords: music, sponsor, Baroque, patronage, contracting party.



La definición de mecenazgo alude al patrocinio ejercido sobre creadores artísticos, literarios o científicos para que desarrollen su actividad, o incluso para que ejecuten el encargo de una obra. Aunque este patronazgo se revista de una retórica desinteresada, es evidente para todas las partes implicadas que los beneficios que el mecenas aspira a recoger residen en la vanidad, la satisfacción moral, el placer estético y muy especialmente la reputación social. Dicho lo cual, serán tomados como objeto de mecenazgo tanto la creación de una obra como la ejecución de la misma, tareas que en el caso de la música son independientes e incluso recaen en figuras separadas.

En el Barroco, como más adelante veremos, la composición musical dependió en gran medida de la protección o la demanda de un mecenas. El genio creador que obedece a los impulsos incontrollables de su espíritu libre, que tan familiar nos resulta al imaginario colectivo de principios del siglo XXI, en realidad no existió hasta fines del siglo XVIII, cuando nació el concepto de genio de la música, y se desarrolló en el transcurso del cambio de siglo siguiente, en el que la figura del músico se emancipó socialmente. Este concepto se ha hecho popular en nuestros días a través de hagiografías cinematográficas de los principales compositores clásico-románticos de ámbito centroeuropeo, modelo que en modo alguno se puede universalizar. A continuación, veremos bajo qué tipos de mecenazgo se componía en el Barroco y cuáles fueron los marcos para la creación por iniciativa propia.

Por otra parte, es necesario tomar conciencia de que la música, como otras artes escénicas y a diferencia de las artes plásticas, necesita de un intérprete para que la creación pueda completar el proceso de comunicación de su mensaje. La actividad de los intérpretes musicales también estuvo sujeta al patrocinio y revistió grandes implicaciones sociales. En esta investigación trataremos que atender a ambos tipos de músicos, pues demasiado tiempo la Historia de la Música se ha olvidado de los intérpretes en aras de los creadores. Todo lo que en este epígrafe se diga tendrá especial relación con lo expuesto para el teatro del Siglo de Oro, en el que, dicho sea de paso, el componente musical era muy relevante y casi imprescindible.

Para un compositor musical del Barroco, las posibilidades de conquistar el favor de un mecenas personal eran bastante más remotas que las opciones para ser escogido por un mecenas institucional. Las corporaciones de las que se componía la sociedad del

Antiguo Régimen, cuyo poder de decisión residía en un órgano colegiado, tenían necesidades de representación pública que, en ocasiones, aconsejaban proveerse de servicios musicales.

Para comprender el impacto de esta realidad en el mercado, debemos tener muy presentes las siguientes premisas. En tiempos anteriores a la invención de la fonografía, toda música ineludiblemente se interpretaba en directo, lo cual requería servicios de profesionales tantas veces como fuera necesaria una representación del mecenas en sociedad. Por otro lado, en el Barroco todavía no existía un repertorio estandarizado de obras musicales, de calidad aceptada por la comunidad, que se pudiera denominar clásico. La formación del canon de la música clásica que se ha transmitido hasta el día de hoy se inauguró en Inglaterra en el siglo XVIII, encabezado por la obra de George Friedrich Haendel, que no es sino un gran epígono del Barroco. Antes de eso, apenas existían obras que conservaran su vigencia intacta a través de las generaciones. El repertorio musical era renovado constantemente, aunque se reutilizara material para las nuevas creaciones, y era especialmente valorada la composición *ex profeso* y el estreno de obras nuevas para acontecimientos señalados. Las obras musicales, salvando las distancias, se entendían como producto de uso y consumo más o menos local, con una vida útil limitada salvo el corpus gregoriano interpretado ininterrumpidamente desde la Edad Media y las composiciones de grandes maestros como Guerrero o Palestrina, que se atesoraban y gozaban de gran difusión, incluso internacional. Aun así, la evolución estética terminaba relegando a una obra al olvido, ya que no existiría un concepto de patrimonio histórico hasta bien entrado el siglo XVIII.

Todo lo dicho significa que, para determinadas instituciones, contar con las composiciones de un músico no era tanto evergetismo como necesidad. La música no era un placer privado, sino una tarjeta de presentación en público que se precisaba continuamente. Para ciertas instituciones, formaba parte de la rutina de su dinámica y por lo tanto no se trataba de un lujo prescindible. Durante el siglo XVII, Europa vivió una contracción económica y una convulsión política y social en la franja central de la centuria que indudablemente afectó a la inversión en música, puesto que los principales estados vieron limitados sus recursos disponibles. Sin embargo, en tiempos inciertos la música como instrumento propagandístico se volvió más necesaria que nunca.



I. LA IGLESIA

El mecenas más obvio de los compositores barrocos era la Iglesia. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el estamento eclesiástico fue el mayor productor y consumidor de música de la sociedad en el Antiguo Régimen. Más aún, la mayoría de las experiencias musicales del común de la población europea en el Barroco tenían lugar en contexto religioso. Superaban a otras posibles en frecuencia, calidad y grado de elaboración. Tanto en la Europa católica como en la protestante, la música tenía funciones culturales muy frecuentes, aunque la que se interpretaba en las ocasiones más solemnes era la más elaborada y moderna. Además, la Iglesia necesitaba un sostén retórico para ejercer influencia sobre las conciencias, aún más que el poder civil, y los teóricos de la época eran muy sabedores de los efectos que la música tenía sobre las emociones. Por todo ello y por razones de conservación de patrimonio, no podemos extrañarnos de que la música en las catedrales y las colegiatas haya constituido el objeto de investigación más recurrente de la Musicología española.

Para servir a la Iglesia, los compositores eran contratados por los deanes y cabildos de las catedrales y colegiatas. El procedimiento más ortodoxo de selección de personal de este tipo era la prueba oposición convocada mediante edicto general enviado en todas direcciones, pero no fueron pocas las ocasiones en que las oposiciones fueron restringidas a unos candidatos preseleccionados. A veces estos órganos colegiados admitieron a compositores afamados por mera decisión colectiva, tras deliberación interna. Tampoco fueron raros los casos en que el propio cabildo demostró su interés por determinado compositor y, aunque éste no ofreciera sus servicios porque ya tuviera otro patrón, captó su voluntad a través de suculentas ofertas¹. El salario era negociado entre el cabildo y el aspirante a la hora del reclutamiento, lo cual nos habla de una posición de fuerza por parte del músico. En el Barroco, contar con un prestigioso músico entre el personal de una institución constituía un motivo de reputación para la misma, luego estaba dispuesta a hacer esfuerzos a la hora de atraérselo. Es cierto que la Iglesia se sentía obligada a ser patrona de músicos, sin los cuales no habría podido desarrollar plenamente sus actividades de culto, pero no debemos pasar por alto el hecho de que la calidad de sus servidores musicales suponía una importante fuente de prestigio para una sede, con la que

¹ Álvaro TORRENTE, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama*, 12, 1996-7, pp. 217-236.



podía competir y medirse no sólo con las demás sedes eclesiásticas, hasta el punto de existir una jerarquía entre ellas, sino también con las otras instituciones y corporaciones locales en las festividades en que cada una de ellas ponía en la calle sus principales bazas musicales para, *a priori*, homenajear juntas a la misma causa. El servicio de buenos músicos constituía un recurso muy destacable a la hora de competir simbólicamente por el poder.

El generoso salario que un cabildo podía asignar a un músico famoso, que podía entrañar una ración de prebendado, conllevaba grandes contrapartidas, pues la institución esperaba obtener un gran rendimiento de esa inversión. Los compositores estaban obligados a producir creaciones nuevas en grandes cantidades, sometidos al calendario de actos litúrgicos y extralitúrgicos en los que se esperaban estrenos que no llegaban a imprimirse, sino que caían pronto en el olvido una vez interpretados por varias instituciones. Pero no sólo se dedicaban a la creación, sino que su presencia física se requería en los espacios de la institución con asiduidad. Además de componer, desempeñaban el papel de directores a la hora de la interpretación, función que se denominaba «magisterio de capilla». Los maestros de capilla eran los responsables de la ejecución de sus propias obras y las de sus predecesores, por lo que estaban a la cabeza de la agrupación de cantores e instrumentistas denominada capilla de música, cuyos miembros también estaban contratados por el cabildo exclusivamente para dicha función. Por lo tanto, no sólo respondían por el nivel interpretativo de sus subordinados, sino también por su observancia de la disciplina. A su cargo y juicio permanecían y se multiplicaban los libros de polifonía, tesoro acumulado por el cabildo durante generaciones. El maestro de capilla debía elegir qué repertorio comprar y qué músicos contratar, incluso los niños. Por si fuera poco, un compositor también desempeñó en ciertas épocas y lugares la tarea de educador de los niños cantorillos o seises. Este coro de voces blancas de varones entre los 6 y los 12 años, del que estaban dotadas todas las sedes, suponía una distracción notable, incluso abusiva, para el compositor, que no sólo debía enseñarles las primeras letras y los rudimentos de la música, sino también educarlos en su propia casa. No olvidemos que el propio Johann Sebastian Bach durante siglos ha sido fuente inagotable de material pedagógico en el aprendizaje de la música no porque sea un clásico consagrado, sino por la sencilla razón de que, en tanto que pastor protestante de la iglesia de Leipzig, tuvo que producir ingentes cantidades de ejercicios



para sus impuestos pupilos. Las labores pedagógicas de los maestros de capilla no se limitaban a los niños cantorcillos, sino que sus lecciones de música estaban abiertas a todo el personal de la catedral².

En definitiva, entrar al servicio de la Iglesia significaba tener un mecenas previsible, estable, buen pagador, poco caprichoso pero muy exigente, que demandaba del compositor gran capacidad de trabajo, dedicación absoluta (de hecho, muchos de los maestros de capilla fueron clérigos) y polifacetismo. La mayor parte de los conflictos entre mecenas y protegido giraron en torno a la exclusividad de sus actividades, pues las sedes eran muy celosas de que de las obras o los servicios de su personal pudieran beneficiarse otros clientes, especialmente instituciones. Esto nos revela claramente que el mecenazgo musical que la Iglesia ejercía se proyectaba más hacia el exterior de sus muros que hacia los altares, y que funcionaba como una señal de identidad social. Aunque se castigaba pecuniariamente a los compositores cuando faltaban a su trabajo o desviaban parte de su tiempo a otros comitentes, las sedes tendieron a mantenerlos a su servicio durante todo el tiempo en que ellos quisieron quedarse, antes de dejarse seducir por los cantos de sirenas de los mejores postores.

II. LA MONARQUÍA

La monarquía también actuó como mecenas de la música en el Barroco. La corte española yuxtaponía dos modelos de casa real, la de Borgoña y la de Castilla, y en su organigrama existían tres cuerpos musicales: la capilla real con su maestro, cantores, ministriles y organistas, la caballeriza con su música heráldica de trompetas y atabales, y la cámara con sus tañedores de instrumentos de cuerda³. La capilla real era el cuerpo más

² Sobre el magisterio de capilla, consúltese Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *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, pp. 168-174. Samuel RUBIO, *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 13-48. Carlos MARTÍNEZ GIL, «El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la Edad Moderna», *Memoria ecclesiae*, 31, 2008, pp. 131-172. Javier SUÁREZ PAJARES, «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 149-198.

³ Luis ROBLEDO ESTAIRE, «La estructuración de las casas reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida», en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, eds. Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordás Ibáñez y Juan José Carreras López, Madrid, Alpuerto, 2000, pp. 1-34.



consolidado e institucionalizado, mientras que el ejercicio de la música profana en el Barroco era poco estable, dependiendo de las preferencias de los patronos. Si Felipe II reglamentó las actividades musicales de la corte con el objetivo de consolidar las instituciones de esta naturaleza, invirtiendo prudentemente en ellas⁴, su hijo Felipe III en el siglo XVII experimentó un entusiasta cultivo de la música que le llevó a imponer sus preferencias personales sobre los intereses estatales. Abrió la capilla y la cámara a instrumentos nuevos de origen italiano, a los maestros y cantores españoles, institucionalizó la cámara, aunque sin perder la flexibilidad en el proceso de reclutamiento⁵. El mecenazgo institucional, que es inmutable a las generaciones, regido por el protocolo, y se encarna en la capilla musical, dio paso al mecenazgo humanístico, centrado en la música escénica y de cámara, que cambia con cada comitente para reflejar su personalidad y gustos⁶.

En cualquier caso, a lo largo de los siglos la capilla real siempre ha sido la mejor representante de la música en la corte real. Constituía el modelo para las capillas del resto del país. La máxima aspiración de un músico profesional consistía en formar parte de la real capilla, para así disponer de una renta fija y tener acceso a numerosos trabajos eventuales complementarios. Con la llegada de la dinastía borbónica, fue reformada en su planta, fijándose sus cargos, acceso, funciones y salarios. Contaría con un maestro de capilla, un organista, dos arpistas, un archilaúd, cinco violinistas, tres violones, dos clarines, cuatro bajones, cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores y dos bajos, más un colegio de niños cantores con sus propios rectores. Los músicos pasaron a recibir un salario fijo, y no rentas acumulables procedentes de varios departamentos. En los años 20 del siglo XVIII, la capilla real se desdobló en otra capilla para el palacio de La Granja de San Ildefonso, nutrida fundamentalmente de músicos italianos. A pesar de la importancia de la real capilla, debido a la ambigüedad de su encuadre administrativo y a la diversidad de las fuentes, ha sido objeto de estudios muy concretos, carentes de una visión global⁷.

⁴ Luis ROBLEDO ESTAIRE, «Sobre la capilla real de Felipe II», *Nassarre*, 4:1-2, 1988, pp. 245-248.

⁵ Luis ROBLEDO ESTAIRE, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53, 1998, pp. 95-110. Luis ROBLEDO ESTAIRE, «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III», en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, coords. Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 93-122.

⁶ José María DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Mecenazgos musicales en Nápoles a finales del siglo XVII», en *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, coords. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen, Madrid, Polifemo, 2012, I, pp. 151-164.

⁷ Como especialistas en la Capilla Real, hay que destacar a Luis Robledo y Begoña Lolo. Las principales publicaciones sobre ella son Juan José CARRERAS LÓPEZ y Bernardo José GARCÍA GARCÍA, eds., *La*



No obstante, en la corte también se organizaban espectáculos escénicos musicales con motivo de acontecimientos políticos o dinásticos, representados por las compañías de teatro y danza. Precisamente la ópera nació en Italia, como un productor cortesano en 1600, restringida a los cortesanos, y no fue hasta 1637 que se convirtió en un producto público al alcance de cualquier espectador con posibles para pagar una entrada en Venecia. Las primeras óperas dependían de la logística de organización de principescos mecenas y su contenido era mitológico con valor simbólico. Otro tanto se puede decir de la zarzuela, puesto que en la corte real española del siglo XVII encontramos ambos tipos de espectáculo musical, amén de las comedias que no estaban exentas de números musicales y música incidental⁸. En cualquier caso, tengamos en cuenta que la música que se producía en los escenarios teatrales y saraos de la corte no sólo cumplía funciones obvias relacionadas con el placer estético o el entretenimiento, sino que existen estudios que demuestran cómo la música escénica se empleó políticamente dentro de una estrategia de propaganda dirigida a los extranjeros visitantes de la corte española y al público europeo a través de las gacetas y críticas musicales. El teatro musical en el fasto cortesano contribuía a la imagen de magnificencia de la monarquía española en sus relaciones diplomáticas y redes de información y era conscientemente utilizado por los gobernantes⁹. Tampoco podemos olvidar que durante el siglo XVII los Estados intentaron reafirmar su autoridad y centralizar el poder en torno a la monarquía absoluta, por lo que

capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001. Begoña LOLO HERRANZ, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988. José MARTÍNEZ MILLÁN y Esther JIMÉNEZ PABLOS, «La Capilla Real: la transformación ideológica de la monarquía y su reflejo en la Capilla Real», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, coords. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, Madrid, Polifemo, 2015, I, pp. 700-763. Rubén MAYORAL LÓPEZ, «La Capilla Real», en *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, dirs. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, I, pp. 349-458. Begoña LOLO HERRANZ, «La recepción del primer Barroco en la Real Capilla», *Recerca musicològica*, 17-18, 2007, pp. 67-81. Begoña LOLO HERRANZ, «Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)», *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 117-132. Begoña LOLO HERRANZ, *La Real Capilla de Música de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738): memoria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991. Begoña LOLO HERRANZ, *La Música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990. Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, *La música de la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*, Madrid, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1989, pp. 109-120.

⁸ José María Díez BORQUE, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

⁹ José María DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada», *Berceo*, 169, 2015, pp. 11-53.



el monarca diletante de la música dará paso al empleo explícitamente ideológico de la música para la representación social y la propaganda¹⁰.

Pero en el patronazgo musical de la monarquía no sólo aludimos a la corte, cuya necesidad de un flujo de espectáculos de entretenimiento es evidente, sino también a las fundaciones de capillas de música sacra. Nos estamos refiriendo a instituciones protegidas por la corona como el monasterio de la Encarnación, el de las Descalzas Reales o la Capilla Real de Granada¹¹. Aun en las clausuras femeninas, el cuerpo musical era una capilla compuesta por maestro, cantores e instrumentistas varones¹².

III. LA NOBLEZA

El tercer mecenas musical más destacable de la sociedad barroca fue la nobleza, que no aspiraba más que a imitar el modelo de mecenazgo de la monarquía. La música adscrita a determinadas casas nobiliarias ha sido objeto de estudios musicológicos, aunque en menor medida que las catedrales y colegiadas, y esto se debe a las dificultades de acceso a la documentación. Los fondos nobiliarios permanecen bajo la custodia de instituciones privadas a pesar de los esfuerzos realizados por el Archivo Histórico de la Nobleza, archivo estatal situado en Toledo. Lamentablemente, el patrimonio documental que conservan las casas nobiliarias rara vez incluye obras musicales como el excepcional Cancionero de la casa de Medinaceli de la segunda mitad del siglo XVI, pero los datos reflejados en su contabilidad sí revelan actividades musicales barrocas. La mayor parte de las obras publicadas optan por un período cronológico decimonónico, o como muy pronto dieciochesco, épocas en las que los fenómenos de la diletancia musical y la filarmonía estaban extendidos por todas las capas de la sociedad. Suelen escoger un

¹⁰ Lorenzo BIANCONI, «El siglo XVII», en *Historia de la música*, Madrid, Turner Música, 1986, vol. V.

¹¹ Antonio GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, Madrid, CSIC, 1952. Lázaro y M^a Josefa GILA MEDINA, «Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: aspectos ceremoniales», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24, 1993, pp. 335-343.

¹² Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Música y liturgia en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández De Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 563-586. Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, *La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Anales de Instituto de Estudios Madrileños, 1997, pp. 215-226. Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Alpuerto, 1997.



período de años reducido que coincide con la presencia de un músico más o menos conocido.

En los últimos tiempos el tema de la música nobiliaria se está abordando con nuevas perspectivas y empieza a llegarle el turno a períodos correspondientes a la música antigua. Se está desarrollando una toma de conciencia de la importancia de las élites urbanas en la vida musical del Antiguo Régimen, que contra lo que la tradición historiográfica refleja no estuvo dominada por las fuerzas eclesiásticas o monárquicas¹³. El Renacimiento ha sido abordado por Roberta Freund Schwartz en una visión panorámica de todas las casas nobiliarias, Ferrán Escrivá Llorca, Francisco Roa Alonso y Lucía Fernández Gómez en casas nobiliarias y figuras concretas. En el siglo XVII, las principales casas mecenas de la música fueron la ducal de Medinaceli en la ciudad de Sevilla, la ducal de Medina Sidonia en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, la ducal de Alba en Alba de Tormes, la condal de Santisteban en Castellar (Jaén)¹⁴, la ducal de Lerma en la villa de Lerma, la ducal del Infantado en la ciudad de Guadalajara, la ducal de Arcos en la villa de Marchena, la condal de Benavente en Toledo¹⁵.

A partir del Renacimiento, las principales casas de los Grandes de España también experimentaron necesidades musicales, aunque en su caso era más suntuarias que rituales. Para reivindicar su influencia social y política en el nuevo contexto del Estado Moderno, necesitaban proyectar su imagen pública a través de recursos sensibles como la música, lo cual intervino en el paisaje sonoro de su sociedad¹⁶. Para conservar su prestigio como aristocracia, los duques mantuvieron a su propio personal interno para la interpretación de música profana en su palacio e incluso actuaron como benefactores de una capilla musical sita en una iglesia de su devoción, expresamente ligada a su linaje, para la vertiente religiosa. La liberalidad, es decir, el gasto en lujos como entretenimientos, música y otros placeres efímeros, era esgrimida por los nobles como una herramienta más de competición, ya que la reputación militar caía en desuso. La inversión en música estaba destinada más a proyectar una imagen de liberalidad y grandeza que a satisfacer o reflejar gustos estéticos, siguiendo el modelo de la corte borgoñona. *El cortesano* de Castiglione

¹³ Lucía GÓMEZ FERNÁNDEZ, *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017, pp. 27-30.

¹⁴ Javier MARÍN LÓPEZ, «Música y patronazgo musical el Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685», *Boletín de Instituto de Estudios Giennenses*, 187, 2004, pp. 549-595.

¹⁵ Roberta FREUND SCHWARTZ, *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Iowa, University of Illinois, 2001.

¹⁶ Lucía GÓMEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 36.



provocó una mutación en el mecenazgo musical de la música, al establecer que el carácter de la música simbolizaba el rango del mecenas. Para ello, los nobles realizaron el menor gasto posible para obtener la música más efectista posible: se beneficiaban de los servicios del personal musical de una institución vecina bajo su protección como si de su capilla privada se tratase, mantenían escaso personal estable en sus cortes y para las fiestas alquilaban los servicios eventuales de muchos más, cuando debían abandonar su sede durante largas temporadas despedían al personal musical durante su ausencia, y también ha sido destacada su preferencia por adquirir esclavos músicos o con cualidades musicales, procedentes de América o de África¹⁷.

Para la música profana contaban con músicos de cámara, con frecuencia tañedores de cuerda pulsada o ministriles bajos. Para las fiestas ecuestres preferían ministriles altos y trompetas, los mejor pagados. Bajo sus órdenes no podía faltar una capilla de música para interpretar música sacra, con su maestro de capilla, cantores, ministriles y organista, frecuentemente con sede en una iglesia o convento bajo su protección. En casos excepcionales, fueron mecenas de varias capillas de iglesias y conventos cercanos. Este interés se esconde detrás de muchas fundaciones nobiliarias de colegiatas y conventos en el siglo XVII, cuando el fenómeno declinaba en el resto de Europa debido a la crisis. La fundación de una capilla de estas características no estaba ligada al capricho del mecenas, sino que se formalizaba a través de constituciones aprobadas por las autoridades religiosas, aunque la influencia del mecenas fuese innegable en los procesos de selección de algunos cargos. Los cultos funerarios y *post mortem* de la familia de fundadores estaban recogidos en la Consueta y constituían uno de los eventos musicales de estas iglesias¹⁸. Quizá sea éste el aspecto más investigado hasta el momento sobre el mecenazgo musical nobiliario. Asimismo, en el Barroco las casas nobiliarias incluso fundaron orfanatos o instituciones caritativas orientadas a la formación musical de niños desfavorecidos. Estos colegios nutrieron de jóvenes músicos las capillas de música sacra que los propios nobles mantenían en las iglesias bajo su protección¹⁹. Además de animar musicalmente su palacio e iglesias, los nobles patrocinaron fiestas públicas locales –en

¹⁷ Roberta FREUND SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 479-498.

¹⁸ Mercedes CASTILLO FERREIRA, «Patronazgo musical indiano en Granada: la familia Vaca de Castro y la abadía del Sacromonte en el siglo XVII», en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. y eds. María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 69-88.

¹⁹ Por ejemplo, el de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVII. Lucía GÓMEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 297-307.



las que podían tener lugar *Te Deum*, fuegos artificiales, serenatas públicas, bailes–, y espectáculos de ópera italiana, cuyos libretos eran escritos y dedicados para ellos²⁰.

Por lo general, la nobleza española se inclinó por el talento musical local, por los músicos en formación, y los animó a componer sin demasiados requisitos, más bien preservando las tradiciones locales. Bajo sus auspicios trabajaron puntualmente las grandes figuras de la literatura y la música. Por ejemplo, bajo el V duque de Alba trabajó Lope de Vega, cuyos poemas ponía en música el vihuelista y cantor Juan Blas de Castro, revelando una actividad de creación y colaboración bajo el patronazgo nobiliario²¹.

Tampoco faltan obras de música publicadas con dedicatoria a algunos arzobispos, que a los efectos eran miembros de la nobleza y, aprendida esta liberalidad en la juventud, ejercieron como mecenas desde sus solios, especialmente en el Barroco contrarreformista, en que la figura episcopal gana tanto protagonismo en la jerarquía y la acción pastoral de la Iglesia católica²².

IV. OTROS MECENAS

Obras compuestas *ex novo* también necesitaban las parroquias y los conventos, pero para ello no tenían a un compositor a su servicio, sino que pagaban las creaciones en cada ocasión requerida, encargándolas a personajes ilustres de la ciudad que no necesariamente tenían una vinculación con sus clientes. A veces se trataba del maestro de capilla de la catedral, otras veces era un clérigo con talento. El evento anual en el que el estreno de obras musicales nuevas revestía relevancia social era la noche del gallo, en que se interpretaban villancicos en lengua vernácula en medio de la liturgia en latín de la hora canónica de maitines, en la noche previa a festividades como la Natividad, la Epifanía, Pentecostés y la Inmaculada Concepción. La interpretación de los villancicos generaba una gran expectación entre los fieles, de modo que era el momento idóneo de exhibirse socialmente²³. En ocasiones, tenían tanto éxito que incluso se mandaban imprimir los

²⁰ Miguel Ángel PICÓ PASCUAL, «El mecenazgo musical del XII conde de Cocentaina», *Alberri*, 24, 2014, pp. 73-122.

²¹ Roberta FREUND SCHWARTZ, *op. cit.*, pp. 123-134.

²² José María DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «El cardenal José Sáenz de Aguirre en el contexto cultural romano de finales del siglo XVII», *Berceo*, 166, 2014, pp. 31-62.

²³ Tess KNIGHTON y Alvaro TORRENTE, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007. Paul R. LAIRD, *Towards a History of the Spanish*



textos a costa del templo donde se habían estrenado, pues tenían potencial como producto editorial²⁴. Por ejemplo, en la biblioteca de la Universidad de Sevilla conservamos ingentes cantidades de villancicos publicados, muchos de ellos compuestos en el siglo XVIII, aunque lamentablemente sólo contienen la letra. Esta colección se debe a que en la biblioteca de la Universidad de Sevilla han revertido los fondos de las instituciones jesuitas después de su expulsión en 1767 y los de otros conventos de la ciudad a raíz de la desamortización de Mendizábal. De los compositores que escribieron estas obras, Pedro Miguel Rabassa es el mejor representado, lo cual es comprensible dado el largo período de su vida que habitó Sevilla como maestro de capilla de la catedral (1728-1767)²⁵. El resto de autores identificados en estas publicaciones son maestros de capilla de otras sedes españolas e incluso mejicanas, lo cual nos revela quiénes eran los músicos a los que los conventos se dirigían preferentemente para obtener este tipo de composiciones. Los fondos musicales de los conventos están aún por estudiar de forma sistemática salvo excepciones, pero parece que para hacerse con piezas a la moda bastaba con asomarse al mercado editorial o recibir donaciones de miembros recién llegados a la comunidad claustral, que también podían traer instrumentos musicales. El convento de por sí era institución abierta para la circulación e intercambio artístico y cultural, como

villancico, Michigan, Harmonie Park Press, 1997. María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, «La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad», *Nassarre*, 17, 2001, pp. 77-114. Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, «Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII», en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, eds. Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, Córdoba, Cajasur, 2006, pp. 665-722. José Vicente GONZÁLEZ VALLE, *La música en las catedrales en el siglo XVII: los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*, Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 1997. Josep Maria GREGORI, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, pp. 373. Miguel Ángel MARÍN, «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)», *Revista de Musicología*, 23:1, 2000, pp. 103-130. Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, «*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, p. 178. María de la Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, «Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional*, eds. María de la Cruz García De Enterría et al., Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 167-176.

²⁴ Alejandro LUIS IGLESIAS, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes 2. Apuntes y documentos para una Historia de Osuna*, 4, 2004, pp. 5-42.

²⁵ Rosa ISUSI FAGOAGA, «Todos los elementos (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la colegiata de Olivares (Sevilla)», en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 105-152.



demuestra que su repertorio sea tan profano como religioso y provenga de compositores y poetas estrechamente vinculados al círculo de la corte²⁶. Muy excepcionalmente se pueden encontrar composiciones de miembros de la propia comunidad como el organista.

En el seno de parroquias y conventos, existen los casos en los que una hermandad encarga la composición de una obra musical en el Barroco. De hecho, el caso español más célebre e ilustrativo puede ser el de la obra orquestal *Las Siete Palabras* que la hermandad de la Santa Cueva de la ciudad de Cádiz recibió del propio Josef Haydn. Este evento se ha citado hasta la saciedad porque evidencia que la cosmopolita sociedad gaditana estaba al corriente y aceptación del clasicismo que recorría las cortes europeas, pero también han circulado numerosos bulos e inexactitudes. El compositor austríaco, en la fecha de 1786 (que ya no se puede considerar parte del período barroco), era ya un veterano maestro de capilla consagrado a la corte del príncipe de Esterhazy, aristócrata húngaro con sede en Eisenstadt, aunque desde 1779 ya tenía permiso para componer música instrumental por encargo para otros mecenas. Aunque apenas viajó durante su vida, su obra tuvo gran difusión y al final de su existencia era un autor muy prestigioso a nivel europeo. Por su parte, el oratorio de la Santa Cueva fue construido a fines del siglo XVIII bajo la iglesia del Rosario, era un exponente del neoclasicismo andaluz y fue consagrado en 1796. Por lo tanto, tratándose de una corporación pujante, con liquidez para levantar un templo en una ciudad cosmopolita como era la Cádiz que vivía el apogeo del comercio entre España y sus colonias americanas, se comprende que estuviera en condiciones y tuviera la aspiración de estrenar música de una gran figura de la música neoclásica europea. Es significativo que el propio Haydn creyera que se trataba de un encargo de la catedral de Cádiz, pues las dimensiones y el presupuesto debieron de parecerle más propios de una sede catedralicia. Tengamos en cuenta que era tradición de esta institución de Cádiz estrenar un oratorio cada Cuaresma, luego la iniciativa de esta hermandad quería hacerse un hueco en el calendario musical y reclamar el prestigio social que esta actividad benefactora le reportaba. Máxime teniendo en cuenta que la capilla musical de la catedral vivía horas bajas, despidiendo a personal y restringiéndose al repertorio antiguo para

²⁶ María Julieta VEGA GARCÍA-FERRER, «La música en los conventos rurales femeninos de Granada», en *La clausura femenina en España: actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández De Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, pp. 293-319. Alejandro VERA AGUILERA, «Música vocal profana en el convento del Carmen de Madrid. “El libro de tonos humanos (1656)”», en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Angel Marín, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 367-381.



expulsar corrientes teatralizantes del templo²⁷. El oratorio quiso suplir el hueco que la catedral no podía ocupar en lo que se refiere a música sacra actual. Con todo, no fue una iniciativa enteramente corporativa: la nobleza local también estuvo involucrada, concretamente el noble que levantó el templo, llegando a encargar a Goya los cuadros del oratorio, y su amigo músico con buenas conexiones en la corte. Concedor del proverbial sentido del humor de Haydn, el comitente de la hermandad envió las monedas de oro del pago dentro de una tarta de chocolate.

La obra fue encargada para engalanar la predicación de la mañana del Viernes Santo de nueve a doce, aunque también fue estrenada en París, Berlín y Viena, adaptada para cuarteto de cuerda y finalmente convertida en oratorio musical. Constaba de una introducción, siete piezas de diez minutos para ilustrar cada una de las frases de Cristo en la cruz, y el terremoto mencionado en el Evangelio de San Marcos como colofón. No se trataba de una ceremonia litúrgica, sino una devoción privada de origen hispanoamericano conocida como de las Tres Horas, popularizada por los jesuitas desde el siglo XVII. El templo se vestía de negro y las palabras eran recitadas y comentadas brevemente para dejar espacio a la reflexión. Por lo tanto, no era una vieja tradición, sino una práctica moderna de meditación sobre la pasión, lo cual nos invita a valorar el papel de las hermandades como mecenas de la renovación del panorama de la música sacra, y el caso de Cádiz no era el primero en España, aunque sí el primero del cual se conserva la música. Por su parte, la partitura de Haydn también estuvo a la altura del carácter innovador que inspiraba la iniciativa²⁸.

Este comportamiento debió de gestarse a más pequeña escala durante el período precedente. De hecho, la mayor parte de la música que se conserva y se interpretaba en las parroquias, que carecían de personal musical salvo contadas excepciones, fue encargada por las hermandades y cofradías con sede en ellas. De hecho, aunque todas las cofradías se hicieron visibles participando en acontecimientos urbanos y festejando con música, existieron hermandades para las que los eventos musicales constituyeron una seña de identidad al ser una forma de devoción institucionalizada y no casual, por ejemplo las sacramentales madrileñas estudiadas de la Magdalena y del Caballero de Gracia, que

²⁷ Marcelino DÍEZ MARTÍNEZ, «Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza», *Revista de Musicología*, 26:2, 2003, pp. 491-512.

²⁸ Juan José CARRERAS LÓPEZ, «El fondo español de las Siete Palabras de Ntro. Salvador en la Cruz de Joseph Haydn: descripción e interpretación del Terremoto», *Artigrama*, 1, 1984, pp. 341-358.



contaban con cargos destinados a velar por las actividades musicales y una asignación monetaria, enumeraban entre sus filas a más hermanos artistas y literatos y por lo tanto arrastraban a la concurrencia hasta el punto de tener que tomar medidas restrictivas. El repertorio musical abarcó composiciones en latín y en romance, litúrgicas y extralitúrgicas, y se ejecutó a lo largo de hasta 40 fiestas al año en sus mejores momentos del siglo XVII²⁹.

V. LOS INTÉRPRETES

Esto en lo que se refiere a la composición musical. Por su parte, los intérpretes musicales tenían ante sí un mercado más amplio. Primeramente, debemos distinguir entre los que se pueden llamar mecenas, aquellos demandantes de servicios musicales permanentes, que admitían bajo su protección a un personal musical estable. Muy diferentes a los que tan sólo necesitaban actuaciones puntuales en momentos álgidos del calendario social urbano. Aquellos que contaban con un elenco de músicos a su entera disposición, a través del pago de un salario, no eran otros que los cabildos eclesiásticos y civiles y los altos nobles, si bien tampoco podemos ignorar el hecho de que el resto de las instituciones solían llegar a acuerdos con determinados músicos para que les sirvieran periódicamente en las ocasiones que se ofrecieran³⁰.

Los músicos al servicio permanente de la Iglesia eran indiscutiblemente privilegiados entre sus colegas. Disfrutaban de una nómina mensual que les garantizaba una estabilidad, y que venía incrementándose conforme ganaban antigüedad y promocionaban en la jerarquía interna. Por si fuera poco, podían solicitar al cabildo ayudas de costa, préstamos y adelantos de salario en circunstancias adversas, permisos para desplazamientos, bajas por enfermedad, jubilación pagada, protección para sus viudas y oportunidades profesionales para sus hijos y aprendices. Su contrato se prolongaba tanto tiempo como el cabildo decidiera, pero salvo absentismo reincidente o falta de respeto sus carreras se mantenían toda su vida, si ellos no la abandonaban antes

²⁹ Luis ROBLEDO ESTAIRE, «Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés», *Revista de Musicología*, 29:2, 2006, pp. 481-520.

³⁰ Clara BEJARANO PELLICER, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013, p. 490.



para ingresar en otra sede. Para formar parte de esta élite de intérpretes, era necesario superar una oposición o una prueba de ingreso, cuya difusión no siempre era pública, pues no pocos músicos se presentaban *motu proprio*, con avales internos o sin ellos, para ser oídos por el cabildo de una sede. Obviamente, los cabildos no se conformaban con mediocres: entre sus filas tocaba lo más granado de los intérpretes de la época. Lo único que el cabildo les pedía, a diferencia de los compositores, era que asistieran a los ensayos que les competían y a las actuaciones internas y externas, pero no era fácil conseguir que cumpliesen con su cometido, pues les asaltaban frecuentes tentaciones por parte de otros comitentes. Se puede decir que los ministriles, instrumentistas de viento madera, eran los de más flaca fuerza de voluntad ante las oportunidades que les ofrecía el mercado, por lo que casi siempre faltaba alguno a su puesto. La seguridad económica que les brindaba su nómina mensual permitía a los músicos eclesiásticos diversificar sus actividades y tener relaciones con todos los ámbitos musicales de la ciudad y su entorno³¹.

Muy diferente era el mecenazgo ejercido por los cabildos civiles, que pagaban nóminas anuales (con grandes retrasos y dificultades, por cierto) a un grupo de instrumentistas muy relacionado con la catedral, con el que firmaban un acuerdo por varios años. Se les exigían muchas menos actuaciones que en la Iglesia, por lo que su retribución era significativamente menor. El cabildo municipal en ningún momento requería la exclusividad de sus servicios, sino que se comportaba como el primero de los cuerpos sociales desprovistos de personal interno, que tan sólo se acordaban de los músicos cuando llegaba un acontecimiento público en que necesitaban realizar una aparición deslumbrante. Entre los espacios destacados para la actuación al servicio del concejo, hay que mencionar como una constante las plazas mayores y los paseos recreativos como las alamedas, donde en fiestas cívicas y veladas veraniegas los músicos tocaban para divertir a la concurrencia encaramados en balcones, estrados, torrecillas o escenarios. Tampoco olvidemos las corridas de toros, donde la música parecía indispensable. Los ayuntamientos a su vez celebraban algunas funciones litúrgicas al año en algún templo significativo de la ciudad en honor a algún culto ancestral de carácter local, y en estos casos solían contratar *ad hoc* una capilla musical de entre las más prestigiosas de la ciudad, con preferencia por la de la catedral. En definitiva, desprovisto de un ritual interno, casi todas las actuaciones musicales pagadas por el concejo tenían

³¹ *Ibid.*, pp. 157-220.



lugar en la vía pública e indefectiblemente estaban orientadas a proyectar sobre la institución una imagen de evergetismo y esplendor. Por lo tanto, se trataba de un caso claro de utilización de la música para obtener prestigio social³².

Un convento se podía considerar como una institución mecenas de la interpretación de la música porque siempre tenía plazas reservadas a los novicios que tuvieran formación musical, a quienes se eximía de pagar dote³³, fenómeno muy relevante en la clausura femenina porque constituía casi el único ámbito de la sociedad en que las mujeres podían ejercer el oficio de la música de forma profesional. El hecho de que existieran estas distinciones para las mujeres músico estimuló la alfabetización musical en los hogares que se lo podían permitir. Es más, el prestigio de algunas intérpretes conventuales llegó a traspasar los muros del claustro y saltar de boca en boca, pudiendo recibir clases de los mejores maestros en el interior del convento, e incluso algunas llegaron a realizar una carrera de éxito en el entorno de la corte. Por otro lado, los conventos también contrataron a músicos externos para que interpretaran polifonía en celebraciones puntuales, fundamentalmente Semana Santa y los maitines de Navidad, tanto cantores como instrumentistas, pues la comunidad religiosa estaba entrenada para ejecutar canto llano, pero difícilmente podía encargarse del canto de órgano que requerían las festividades³⁴.

Pero el suelo sagrado era lugar tanto para el mecenazgo institucional como para el particular. Los gastos para sufragar la música en conventos y parroquias no siempre procedían de su fábrica, puesto que no eran preceptivos. Tanto en las parroquias como en la propia catedral existían fundaciones privadas de particulares devotos que habían realizado una donación de una renta perpetua para sufragar capellanías donde se decían misas por su alma o incluso para mantener una celebración litúrgica solemne con carácter anual, normalmente en honor a una o varias festividades del calendario litúrgico³⁵. Por ejemplo, en el monasterio de las Huelgas fueron las propias abadesas las que realizaron estas fundaciones a perpetuidad para que se solemnizase con música de profesionales el

³² *Ibid.*, pp. 221-301.

³³ Colleen BAADE, «Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI-XVIII», en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 545-562.

³⁴ Clara BEJARANO PELLICER, *op. cit.*, pp. 409-437.

³⁵ Juan RUIZ JIMÉNEZ, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia*, 17, 2014, pp. 243-277.



día de su onomástica³⁶. Estas fiestas solemnes incluían galas musicales entre sus ornamentos, aunque no siempre quede claro si se trataba de canto gregoriano o polifónico. Encontramos casos en cualquier iglesia, originarios de cualquier época, aunque el Barroco fue un momento propicio para las donaciones privadas debido a la incidencia moral y mortal de la crisis. Quizá el caso más paradigmático, el más relevante de nuestra ciudad a nivel musical, pueda ser la dotación del mercader flamenco Nicolás Sebastiansen, llevada a cabo en 1645 para que a su costa se celebrase en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla todos los miércoles una repetición del culto mariano que ya tenía lugar todos los sábados. Previamente, ya el noble Francisco Enríquez de Ribera había dotado en 1605 el canto de la Salve en la capilla durante los llamados *Nueve días de Nuestra Señora*. No por ser frecuente la Salve se realizaba de forma anodina, pues movilizaba al cuerpo de campanas, al órgano, a los seises y por supuesto a los músicos catedralicios³⁷. Esta devoción mariana se explica en la trayectoria concepcionista de la ciudad hispalense³⁸ pero en cualquier caso representa una buena muestra de hasta dónde podía llegar el mecenazgo privado ejercido por miembros acomodados de la sociedad que, aunque no fueran nobles, también gozaban de posibles y perseguían prestigio y respetabilidad.

³⁶ María Pilar ALONSO ABAD, «Mecenazgo musical en el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 230, 2005, pp. 149-176.

³⁷ Juan María SUÁREZ MARTOS, *Música sacra barroca en la catedral hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, tesis doctoral inédita, I, pp. 126-131.

³⁸ Para conocer el alcance del fenómeno, consúltese María Jesús SANZ SERRANO, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008. María Jesús SANZ SERRANO, «El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros», *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 73-101. José Antonio OLLERO PINA, «*Sine labe concepta*: conflictos eclesiásticos e ideológicos en la Sevilla de principios del siglo XVII», en *Grañas del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, coords. Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 301-335. Juan BONNEFOY, «Sevilla por la Inmaculada en 1614-1617», *Archivo Ibero Americano. Revista de estudios históricos*, 57, 1955, pp. 7-33. Miguel CRUZ GIRÁLDEZ, «Religiosidad y literatura popular en la Sevilla del Barroco: las coplas de Miguel Cid», en *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, coords. Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 573-582. Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, «Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617). Catálogo descriptivo», en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coords. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 231-246. Jorge JIMÉNEZ BARRIENTOS y Manuel J. GÓMEZ LARA, «La ocupación del espacio urbano como instrumento propagandístico: ornatos efímeros en las fiestas inmaculadistas barrocas de Sevilla», *Stylistica*, 5, 1997-1998, pp. 119-139. Mercedes DE LOS REYES PEÑA, «Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII», en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coords. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-160.



No obstante, si hay un mecenas para la interpretación musical durante el Barroco, éste es el propio mercado de la música, puesto que las agrupaciones que ofrecían servicios musicales no se limitaron a aquellas que crearon las catedrales y colegiatas, sino que germinaron al calor de la demanda social, teniendo como principales clientes a las corporaciones urbanas. 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 e insustituibles desde la Baja Edad Media. Todo aquel que pudo preciarse de integrarse en algún tipo de agrupación socioprofesional, se congratuló de manifestarse así en público, y en el escenario de las fiestas cívicas se daba la ocasión perfecta para representar los eslabones de la escala social de forma explícita. De ahí que todas las corporaciones tuvieran necesidad de reivindicar su papel social en los fastos a través de muestras de liberalidad entre las que destacaba la música. 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. Entre ese maremágnum de corporaciones que carecían de efectivos musicales y demandaban servicios estaban las parroquias como representantes de las collaciones o vecindarios, los conventos como encarnación de las diversas congregaciones u órdenes religiosas, pero también la Universidad y los diversos colegios que dependían de ella o le hacían la competencia, los gremios o corporaciones profesionales, las cofradías y hospitales que nacieron de sus necesidades espirituales, los consulados de mercaderes e incluso instituciones sin competencia como podría ser la Inquisición local³⁹.

La demanda musical afectaba a todas las comunidades, puesto que excepto los dos cabildos, ninguna contaba con sus propios efectivos, sino que tenía que apresurarse a reservarlos antes que el resto. Las necesidades ceremoniales de cualquiera de estas corporaciones comprendían todo el año en determinados hitos, de manera que les resultaba especialmente rentable asegurarse los servicios de la misma agrupación de músicos mediante un concierto que habría de regir por varias anualidades. Lo más demandado eran capillas musicales y compañías de ministriles. Estas corporaciones necesitaban músicos para celebrar funciones solemnes en sus templos o fuera de ellos, para hacerse regalos y rendir homenajes sonoros a causas ajenas o comunes, para

³⁹ Clara BEJARANO PELLICER, *op. cit.*, p. 315.



acompañar a sus representantes en procesiones, para solemnizar actos internos, para amenizar fiestas nocturnas de luminarias y fuegos artificiales, para vivificar las parodias de sus mascaradas, o sencillamente para organizar una velada musical en sus dominios⁴⁰. Las cofradías, cuyo apogeo tuvo lugar precisamente en el siglo XVII, eran interclasistas, por lo que integraron influencias de la música culta y la popular en las fiestas que patrocinaban. Es imposible abarcar toda la casuística que se podía dar en el uso social de la música ejecutada por profesionales, pero baste con afirmar que la mera dinámica de las fiestas cívicas ya constituía un estímulo para la formación de agrupaciones musicales y su desarrollo. Tanto es así, que los músicos catedralicios se encontraban imposibilitados de cubrir toda la demanda y tenían que dar paso a sus colegas *freelance* para que atendiesen aquellos encargos que a ellos les estaba vedado asumir.

* * * * *

Todo lo dicho hasta el momento, tanto para la creación como para la interpretación, parece actuar en lo de la práctica del mecenazgo, clave explicativa de la existencia de música en el Barroco. No obstante, las relaciones entre patronos y protegidos no siempre fueron idílicas. En materia musical y en otras artes, la exclusividad que los mecenas pretendieron ejercer sobre sus músicos supuso un motivo distanciamiento entre ambos grupos. Si bien la protección permanente de un patrón daba al músico la posibilidad de obtener los mejores frutos de su creatividad, gracias a una estabilidad laboral, no es menos cierto que ése era el caldo de cultivo para excitar la avidez del músico, que ya no estaba preocupado por su supervivencia y entonces se permitía el lujo de alimentar aspiraciones relacionadas con el prestigio, la fama o la abundancia. Sueños que le movían a actuar por su propia cuenta y que entraban en conflicto con los intereses del mecenas. Por ejemplo, a la orden del día estaban en el Barroco los casos de ejecutantes que, tentados por las ofertas de servicios puntuales, caían en negligencias ante sus patronos originales por copar la demanda de otros clientes, lo cual daba lugar a escenas de conflictividad laboral, penas pecuniarias, revisión de normativas e incluso despidos si la ausencia no justificada se prolongaba⁴¹. Yendo más allá, cuando un músico ascendía a un determinado status

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 441-491.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 336-348.



quería y actuaba para acceder al siguiente escalafón de la jerarquía, prestando oídos a los salarios que pudiera ofrecerle la competencia. Sin ponernos en casos de deslealtad, no se puede negar que los maestros de capilla que han sido catalogados como grandes polifonistas de nuestra historia publicaron sus propios libros de composiciones para explotarlos en el mercado editorial a título personal, e incluso emprendieron su difusión por otros centros valiéndose del prestigio y las conexiones que les proporcionaba aquel en el que trabajaban⁴². Los cabildos tuvieron conocimiento de estas actividades y no las estorbaron porque el prestigio del compositor significaba el prestigio de su propia sede, mencionada en la propia portada⁴³. Si los maestros de capilla llegaron a escribir estas obras fue a pesar de la absorbente ocupación que les suponía su trabajo rutinario, pero alcanzaron la fama gracias a las facilidades de gozar de dicho puesto. Por lo tanto, el mecenazgo es una buena base para la creación artística pero no siempre la favorece.

Otra observación que quisiera introducir como colofón es que, aunque la historiografía sostiene que los músicos antes de fines del siglo XVIII eran meros artesanos dependientes de un patrón que los contratara, las investigaciones de primera mano en los archivos revelan que este punto de vista no puede ser generalizado. El hecho de que la música no se considerara una actividad exactamente artística, sino manual, no implica que no existiera iniciativa privada entre los músicos o que no fueran apreciados socialmente. El servicio a los patrones no absorbió a toda la población musical, puesto que existieron músicos *freelance* que consiguieron desarrollar carreras completas, incluso con un talante precapitalista, al paio del mercado, y tampoco absorbió todas las actividades de los músicos a los que el fenómeno del mecenazgo sí afectó, como acabamos de ver en el caso de los grandes polifonistas en el mercado editorial. Algunos de ellos incluso fueron reconocidos como hombres de talento y admitidos como miembros en academias y círculos de intelectuales y creadores, como fue la academia de Juan de Mal Lara o la de Francisco Pacheco en Sevilla⁴⁴, entre el Renacimiento y el Barroco. Entre ellos, músicos punteros como Francisco Guerrero, Francisco de Peraza o Juan de Armijo, a quienes sus colegas literatos les dedicaron semblanzas⁴⁵. No en vano el libro

⁴² Javier MARÍN LÓPEZ, «“Era justo comenzar por la de Jaén”: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, 2008, pp. 97-136.

⁴³ Lourdes BONNET, «Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la Catedral de Las Palmas», *El museo canario*, 54:1, 1999, pp. 339-350. Alejandro Luis IGLESIAS, *art. cit.*, pp. 5-42.

⁴⁴ Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, Sevilla, s/e, 1599*, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

⁴⁵ Clara BEJARANO PELLICER, *op. cit.*, pp. 107-112.



del polifonista Alonso Lobo, titulado *Liber primus missarum* (1602), está prologado por epigramas laudatorios de poetas y dramaturgos contemporáneos: José de Valdivieso, Martín Chacón, Juan Luis de la Cerda y Juan Arze Solórzano⁴⁶. Por lo tanto, aunque el mecenazgo artístico es una realidad que no se puede soslayar al explicar el Barroco, no se le puede atribuir toda la responsabilidad de nuestra historia del Arte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO ABAD, María Pilar, «Mecenazgo musical en el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos», *Boletín de la Institución Fernán González*, 230, 2005, pp. 149-176.
- BAADE, Colleen, «Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI-XVIII», en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 545-562.
- BEJARANO PELLICER, Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013.
- BIANCONI, Lorenzo, «El siglo XVII» en *Historia de la música*, Madrid, Turner Música, 1986, vol. V.
- BONNEFOY, Juan, «Sevilla por la Inmaculada en 1614-1617», *Archivo Ibero Americano. Revista de estudios históricos*, 57, 1955, pp. 7-33.
- BONNET, Lourdes, «Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la Catedral de Las Palmas», *El museo canario*, 54:1, 1999, pp. 339-350.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, «*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997.

⁴⁶ Javier MARÍN LÓPEZ, *art. cit.*, pp. 97-136.



- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música de la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*, Madrid, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1989.
- , *La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Anales de Instituto de Estudios Madrileños, 1997a.
- , *La música en el monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Alpuerto, 1997b.
- , «Música y liturgia en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 563-586.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «El fondo español de las Siete Palabras de Ntro. Salvador en la Cruz de Joseph Haydn: descripción e interpretación del Terremoto», *Artigrama*, 1, 1984, pp. 341-358.
- , y Bernardo José GARCÍA GARCÍA, eds., *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- CASTILLO FERREIRA, Mercedes, «Patronazgo musical indiano en Granada: la familia Vaca de Castro y la abadía del Sacromonte en el siglo XVII», en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 69-88.
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel, «Religiosidad y literatura popular en la Sevilla del Barroco: las coplas de Miguel Cid», en *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, coords. Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 573-582.
- DÍEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, «Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza», *Revista de Musicología*, 26:2, 2003, pp. 491-512.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, «Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617). Catálogo descriptivo», en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coords. Mercedes de los Reyes



- Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 231-246.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, José María, «Mecenazgos musicales en Nápoles a finales del siglo XVII», en *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, coords. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen, Madrid, Polifemo, 2012, I, pp. 151-164.
- , «El cardenal José Sáenz de Aguirre en el contexto cultural romano de finales del siglo XVII», *Berceo*, 166, 2014, pp. 31-62.
- , «Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada», *Berceo*, 169, 2015, pp. 11-53.
- FREUND SCHWARTZ, Roberta, *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Iowa, University of Illinois, 2001.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *La Capilla Real de Granada*, Madrid, CSIC, 1952.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María de la Cruz, «Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional*, eds. María de la Cruz García de Enterría et al., Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne-Universidad de Alcalá, 1996, pp. 167-176.
- GILA MEDINA, Lázaro, y M^a Josefa GILA MEDINA, «Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: aspectos ceremoniales», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24, 1993, pp. 335-343.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía, *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad», *Nassarre*, 17, 2001, pp. 77-114.
- 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.
- , «Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII», en *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*, eds. Carmen



- Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo, Córdoba, Cajasur, 2006, pp. 665-722.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, *La música en las catedrales en el siglo XVII: los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*, Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 1997.
- GREGORI, Josep María, «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, eds. María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, pp. 373.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa, «Todos los elementos (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la colegiata de Olivares (Sevilla)», en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, coords. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 105-152.
- JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge y Manuel J. GÓMEZ LARA, «La ocupación del espacio urbano como instrumento propagandístico: ornatos efímeros en las fiestas inmaculadistas barrocas de Sevilla», *Stylistica*, 5, 1997-1998, pp. 119-139.
- KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- LAIRD, Paul R., *Towards a History of the Spanish villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997.
- LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- , «Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)», *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 117-132.
- , *La Música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- , *La Real Capilla de Música de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738): memoria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- , «La recepción del primer Barroco en la Real Capilla», *Recerca musicològica*, 17-18, 2007, pp. 67-81.



- LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes 2. Apuntes y documentos para una Historia de Osuna*, 4, 2004, pp. 5-42.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y patronazgo musical el Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685», *Boletín de Instituto de Estudios Giennenses*, 187, 2004, pp. 549-595.
- , «“Era justo comenzar por la de Jaén”: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, 2008, pp. 97-136.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)», *Revista de Musicología*, 23:1, 2000, pp. 103-130.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos, «El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la Edad Moderna», *Memoria ecclesiae*, 31, 2008, pp. 131-172.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José y Esther JIMÉNEZ PABLOS, «La Capilla Real: la transformación ideológica de la monarquía y su reflejo en la Capilla Real», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, coords. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, Madrid, Polifemo, 2015, I, pp. 700-763.
- MAYORAL LÓPEZ, Rubén, «La Capilla Real», en *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, dirs. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, I, pp. 349-458.
- OLLERO PINA, José Antonio, «*Sine labe concepta*: conflictos eclesiásticos e ideológicos en la Sevilla de principios del siglo XVII», en *Grañas del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, coords. Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 301-335.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, s/e, 1599, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel, «El mecenazgo musical del XII conde de Cocentaina», *Alberri*, 24, 2014, pp. 73-122.



- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII», en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coords. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-160.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «Sobre la capilla real de Felipe II», *Nassarre*, 4:1-2, 1988, pp. 245-248.
- , «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53, 1998, pp. 95-110.
- , «La estructuración de las casas reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida», en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, eds. Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordás Ibáñez y Juan José Carreras López, Madrid, Alpuerto, 2000, pp. 1-34.
- , «Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés», *Revista de Musicología*, 29:2, 2006, pp. 481-520.
- , «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III», en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, coords. Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 93-122.
- RUBIO, Samuel, *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Música, 1983.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia*, 17, 2014, pp. 243-277.
- SANZ SERRANO, María Jesús, «El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros», *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 73-101.
- , *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.
- SUÁREZ MARTOS, Juan María, *Música sacra barroca en la catedral hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, tesis doctoral inédita.



- SUÁREZ PAJARES, Javier, «Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 149-198.
- TORRENTE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama*, 12, 1996-7, pp. 217-236.
- VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta, «La música en los conventos rurales femeninos de Granada», en *La clausura femenina en España: actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández De Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, pp. 293-319.
- VERA AGUILERA, Alejandro, «Música vocal profana en el convento del Carmen de Madrid. «El libro de tonos humanos (1656)»», en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 367-381.



<https://doi.org/10.14643/71A>

RECIBIDO: JULIO 2018
APROBADO: SEPTIEMBRE 2018