



JANUS 3 (2014) 185-219

ISSN 2254-7290

Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla

Clara Bejarano Pellicer
Universidad de Sevilla

JANUS 3 (2014)

Fecha recepción: 4/3/14, Fecha de publicación: 23/9/14
<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=37>>

Resumen

La vinculación de la mujer con la música en el Siglo de Oro no es fácil de abordar como objeto de estudio debido a la escasez de fuentes. Los testimonios literarios constituyen un rico filón, especialmente los géneros *a priori* más realistas como la novela picaresca. Este artículo confronta los modelos ofrecidos por novelas del Siglo de Oro con las huellas que han quedado en la documentación histórica de Sevilla, con el objetivo de conocer los perfiles de la práctica musical femenina y los ámbitos privados o públicos en los que tenía lugar.

Abstract

The relationship between woman and music in the Golden Age is not easy to address as a study objective due to the shortage of sources. Literary testimonies are a rich vein, especially the *-a priori-* most realistic genres like picaresque. This paper compares the models provided by some novels of the Golden Age and the traces left in historical documents from Seville, with the objective of knowing the profiles of female musical practice and the public and private spheres where it placed.

Palabras clave: mujer, música, diletante, espectáculos, canto, baile, danza.

Key words: woman, music, amateur, spectacles, singing, dancing, dance.



El estudio de la relación entre la mujer y la música goza de buena salud desde los años 80 en países anglosajones (Neuls-Bates, 1982; Zaimont

y Overhauser, 1983; Macy, 1992), y recientemente también en España aunque no al mismo nivel (Ramos López, 1995; Vega Toscano, 2008; Cuevas Romero, 2011; Muntané, 2012). Ha habido un gran interés por las actividades compositivas e interpretativas de las mujeres a lo largo de la Historia, así como por la alfabetización musical femenina, resaltando las dificultades que secularmente han tenido y su exclusión del canon histórico de músicos consagrados (Rieger, 1986).

Para estudiar la práctica musical de las mujeres en los siglos XVI y XVII es necesario aproximarse a fuentes literarias, puesto que muchos de los registros documentales se refieren a la vida pública, en la que, salvo excepciones, las mujeres no desempeñaron papel alguno. De hecho, las aportaciones que existen han partido de este tipo de fuentes (Sanhuesa Fonseca, 1998, 2002, 2004b). Entre otros géneros de novela, la picaresca, por su interés en las escenas cotidianas¹, viene a ser un filón de moderado interés, en tanto que contiene abundantes escenas musicales relacionadas con las mujeres pero muy tamizadas por el velo de los tópicos, por lo que su verosimilitud queda ensombrecida (Miñana, 2002: 170-178; Cabo Aseguinolaza, 1992: 18-32). La obra literaria no tiene carácter de documento sobre una época, pero sí refleja aspectos de la sociedad y de su manera de percibir la realidad. En este estudio se ha reunido un grupo de novelas que, sin ser exhaustivo, pretende resultar representativo de las escenas de costumbres –que afectan a las mujeres– que suele presentar la novela aurisecular.

Si en el Siglo de Oro escasean las fuentes documentales para profundizar en el tema, siempre se ha afirmado que se debe a que las mujeres raramente practicaban música profesionalmente y, por lo tanto, sus actuaciones estaban frecuentemente restringidas a la vida privada. La mujer era una diletante musical por definición. Como representación de los *amateurs*, varias iconografías de publicaciones de canzonetas mostraban a una joven antes de casarse o tomar los hábitos cantando o tocando en la intimidad (Kendrick, 2002: 188). Pietro Cerone en 1611 consideraba que la afición musical era intrínsecamente femenina, con las peores connotaciones: “cantar es oficio de frailes y sacristanes, no de caballeros ni gente hidalga. Es recreación dañosa para varones esforzados, ejercicio de mujeres y personas afeminadas y holgazanas” (Ramos López, 1995). En los estratos sociales elevados, la música formaba parte de la educación femenina porque la mujer debía producir música para ofrecer belleza a través del oído tanto

¹ El concepto de picaresca como género literario ha sido muy debatido, recibiendo variadas definiciones (Cabo Aseguinolaza, 1992: *passim*). En este estudio nos limitaremos a tomar como picaresca, de forma esquemática, a las novelas auriseculares de carácter antiheroico y socialmente satírico, tendentes al realismo.

como de la vista, por ser una criatura creada para el amor. En una educación aristocrática no faltaba la música y la danza, que en el caso de las jóvenes casaderas se convertían en una excusa para la exhibición pública de sus dones, aunque en círculos íntimos y como señalado favor (Castiglione, 1930: II, 18-19; Welch, 1993; Flórez Asensio, 2006, 410-418). Conforme se descende en la escala social, la reticencia a la música era cada vez mayor por razones morales. En lo que a las clases bajas se refiere, el aprendizaje no se realizaba de forma reglada sino a través de la tradición oral (Sanhuesa, 1998).

En esta ocasión nos proponemos comprobar qué tipos de acercamientos de la mujer a la práctica musical presenta la novela y qué verosimilitud tienen estos testimonios en relación a las evidencias no literarias. Puesto que no se trata de fuentes estrictamente históricas, las novelas deben someterse a una comparación con los (escasos) datos fehacientes que se conservan. Se trata de contrastar lo ficticio con lo histórico para comprobar en qué medida la realidad de las mujeres se ajustó al modelo teórico, si efectivamente la práctica musical estaba ligada a la educación musical y si sólo tuvo lugar en ámbito privado y *amateur*. Estas preguntas tienen sentido dentro de un estudio crítico de las fuentes literarias y sus respuestas aspiran a contribuir a la historia social de la música en la España del Siglo de Oro, hasta ahora en gran medida dominada por este tipo de fuentes. En tanto que la mayoría de las fuentes documentales procederán de la ciudad de Sevilla, las conclusiones serán aplicables a su ámbito geográfico.

La ficción: la novela aurisecular²

Los personajes nobles y bien educados de las *Novelas Ejemplares* cervantinas son músicos diletantes, tanto hombres como mujeres jóvenes. La música y la poesía, frecuentemente en comunicación, son citadas dentro de una relación de virtudes y buenas cualidades y se entiende que hacen referencia a la sensibilidad. Sirvan como ejemplo los protagonistas de *La señora Cornelia*:

“Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales de una edad, muy discretos y grandes amigos, siendo estudiantes en Salamanca, (...) Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis, y adornaban esta buena edad con ser muy

² Los ejemplos literarios seleccionados no serán introducidos por orden cronológico ni de autor, sino de acuerdo con una gama que discurre desde los grupos sociales mejor situados y urbanos a los más desfavorecidos y rurales.

gentilshombres, músicos, poetas, diestros y valientes, partes que los hacían amados y bien queridos de cuantos los comunicaban” (Cervantes, 1983: II, 181).

A las doncellas de cierta posición les servía de joya no sólo las labores manuales y la alfabetización, sino también el canto acompañado del tañido de instrumentos. Es testigo de ello Cervantes en *La española inglesa* donde, al describir someramente la educación de la virtuosa protagonista, hace hincapié en los efectos seráficos de su canto, olvidándose de referir cuáles eran los instrumentos propios de las doncellas:

“Después de haberle enseñado todas las cosas de labor que puede y debe saber una doncella bien nacida, la enseñaron a leer y escribir más que medianamente. Pero en lo que tuvo extremo, fue en tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos, y esto con toda perfección de música, acompañándola con una voz que le dio el cielo, tan extremada, que encantaba cuando cantaba” (Cervantes, 1983: I, 246).

Vicente Espinel nos ayuda a despejar tal incógnita. En la vida de Marcos de Obregón aparece la música en el contexto cortesano de Milán, concretamente en la casa de una figura ilustre de la política, que funcionaba como centro neurálgico para la vida musical urbana. Allí se reunían los mejores músicos, se hablaba de ellos y se teorizaba acerca del sistema musical (Espinel, 2001: 743). Los instrumentos mencionados en aquella academia, a saber, teclados, arpas, vihuelas de cuerda pulsada y frotada, son en su mayoría polifónicos, propios de diletantes por su capacidad para producir música en solitario. La interpretación colectiva que se describe tiene lugar entre un teclado, un arpa y una vihuela de siete órdenes, muy desarrollada, que se imitaban entre sí en una textura claramente contrapuntística. La interpretación individual que aparece en esta novela consiste en canto acompañado de vihuela. El mismo individuo que cantaba con la vihuela también tañía el teclado, al igual que su hija que también era muy versátil al tocar el arpa y el teclado, lo cual nos informa sobre la ilustración musical igualitaria –y polifacética– que recibían hombres y mujeres en ambiente doméstico. No obstante, si para los hombres distinguidos la formación musical no tenía otro objeto que la virtud y el placer, para la mujer noble podía representar una opción profesional en tanto que la convertía en una pieza deseable para un convento, susceptible de ser admitida sin dote. De hecho, la dama que aparece en la novela, una virtuosa de los instrumentos, acabó siendo monja.

Podemos dar fe de la verosimilitud de estos hechos mediante protocolos notariales que recogen conciertos entre particulares y maestros de

música para enseñar a las doncellas a tocar el órgano, el bajón u otros instrumentos con vistas a su profesión religiosa. Por ejemplo, el ministril de la catedral de Sevilla Damián de Tejeda firmó un contrato en 1620 para enseñar a tañer el bajón grande y pequeño en un año a la doncella Catalina de San Juan, contratado por el cuñado de la misma por 800 reales³.

Asimismo, suscribe esta impresión la documentación conventual que recibe a las doncellas músicas sin dote (Bejarano Pellicer, 2013: 412-425; Vega García-Ferrer, 2005; Sanhuesa, 2004a; Aguirre, 2004; Masseti Zannini, 1993; Baade, 1992), como sucedía en el monasterio de San Clemente de Sevilla: “Doña Ysabel Josepha de Flores professó en primero de maio de 1650 con nuevezientos ducados y el resto de la dote ordinaria se suplió por música”⁴. Cosa que también se suscribe en otros documentos afines. Por ejemplo, se conserva el protocolo notarial de 1624 que alude a la aceptación de Luisa de Esturizaga como cantora y tañedora de bajón, en el convento del Socorro de Sevilla “en uno de los lugares que por cláusula de la fundadora deste dicho monesterio se pueden recevir sin dote y de balde músicas para el coro del dicho monesterio”⁵. Como se puede ver, esta clase de admisiones no era infrecuente, sino contemplada institucionalmente, y en el documento queda expresado que no actuaría en detrimento de la categoría y los derechos de monja que Luisa adquiriría con su profesión (Bejarano Pellicer, 2013: 145).

Las propias novelas dan cuenta del sistema educativo que las formaba, el de la lección particular por parte de un docente especializado. No en vano las dos protagonistas huérfanas casaderas de *Las harpías en Madrid*, completaban su rutilante belleza con

“la más dulce voz que había en España, cultivada con la destreza de un gran maestro que la dio las liciones bastantes para saber cantar diestramente a un harpa, y a una guitarra, dando admiración a quien la ohía: dançar y baylar lo hazía con grandísima gallardía y donayre, pero que fuera de que la disposición y gentileza del hábito le ayudavan a esto, ella lo avía deprendido con tanto cuydado que era la prima del orbe” (Castillo Solórzano, 1631: 3v-4r).

En efecto, los acuerdos para clases particulares para doncellas tenían lugar en la vida real, como prueba este protocolo notarial de 1590: “más me deve el licenciado Alonso de la Torre que vive junto a san Martín dies reales de

³ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPdS), Protocolos Notariales de Sevilla (PNS), oficio 17, leg. 10937, libro 3º de 1620, 8 de mayo de 1620, fols. 724r-725v.

⁴ Archivo del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla (AMSC), Sec. Mayordomía, leg. 51, libro 7, fol. 315.

⁵ AHPdS, oficio 3, leg. 1708, 31 de enero de 1624, fol. 416.

resto de lo que me da cada mes que dose reales por enseñar a cantar a una sobrina suya”⁶.

Entre los instrumentos para acompañar al canto, el arpa era uno de cuerda pulsada asociado a la delicadeza y la virtud que debían caracterizar a la doncella, como figura en la novela de don Gregorio Guadaña, en que su amada marcha a la fuente del Prado a tocar el arpa en solitario mientras cantaba con “suave voz”, deleitando a la concurrencia de la Carrera de San Jerónimo (Enríquez Gómez, 2001: 1050). Aparece en seis novelas cervantinas, igualmente en manos masculinas y femeninas (Calvo-Manzano, 1999: 12-19). El arpa es el instrumento más recurrente después de la guitarra en las novelas y tiene connotaciones nobles y frecuentemente femeninas, como acompañante del canto en el estrado. Cuando las nobles tañen el arpa, las criadas hacen lo propio con la guitarra. En los saraos también la tocaban músicos profesionales varones, así como en las capillas musicales eclesiásticas. Los pícaros que en la literatura se hacen pasar por nobles asimismo recurren a ella (Sanhuesa, 2004b).

Asimismo sabemos, por las comedias de Lope y Calderón y los entremeses de Salas Barbadillo, que no sólo las nobles recibía lecciones de danzas cortesanas en casa y en academias, publicándose incluso tratados de arte del danzado como el de Juan de Esquivel de 1642 (Brooks, 2003: 228-232; Deleito y Piñuela, 1988: 60-61). En cualquier caso, la dama aristocrática excelente en todas las disciplinas no es más que un arquetipo de la literatura, pues presumiblemente su nivel de alfabetización musical sería tan bajo como los demás (Sanhuesa, 1998). También las doncellas de grupos sociales populares tienden a formarse musicalmente como solistas de cordófonos, siguiendo la estela de las damas de la corte imitadoras de *Il cortigiano* como una forma de sobrevalorarse socialmente. Así se entiende que Mateo Alemán en la segunda parte de su Guzmán de Alfarache mencione la vihuela para caracterizar a Gracia, hija de mesonera, la muchacha que se casaría con el protagonista. Añade a sus perfecciones el arte de tañer con destreza el instrumento para acompañarse el canto. Puesto que la describió con los términos más elogiosos (“Toda ella era una caja de donaires”) (Alemán, 2001: 316), en la línea de pensamiento de Sebastián de Covarrubias al principio del siglo XVII el nombre de vihuela tenía connotaciones, aunque de diletantes, mucho más meritorias que la guitarra. En la novela picaresca, las mujeres la utilizan para revestirse de decoro y honestidad (Sanhuesa, 2004b).

Como instrumento para la práctica musical privada, la vihuela vivió un momento de esplendor en el siglo XVI en España, atribuyéndosele un

⁶ AHPdS, oficio 13, leg. 7825, 28 de marzo de 1590, fol. 145.

prestigio social superior al de la guitarra por el virtuosismo que exigía en comparación. El diccionario de Covarrubias de 1611 sostenía que la guitarra era “instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuyzio de la música que antes se tañía en la vigüela”. En la voz *vihuela*, continuó con su tesis de su desplazamiento por parte de la guitarra, más fácil de tañer por los aficionados:

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

Por lo tanto, ya en el siglo XVII la vihuela estaba en decadencia y desde luego no se encontraba frecuentemente en manos de personas populares, por lo que probablemente las novelas quieren decir guitarra donde dicen vihuela. No en vano la guitarra fue la clave de cierta democratización de la práctica instrumental, al menos en el medio urbano. No obstante, el prestigio de la vihuela parece persistir, porque durante el siglo XVII son numerosas las novelas picarescas y cortesanas que emplean este término para un instrumento cuyos usos y prácticas no son otros que los de la guitarra.

La convivencia entre ambos vocablos se demuestra más adelante en la misma novela, cuando precisamente entre las delicias y la prosperidad de los primeros tiempos de su matrimonio, Guzmán menciona el contexto en el que su mujer hacía uso de sus artes musicales: en la sobremesa de los días festivos, cuando él mandaba sacar la guitarra y cantar a su esposa (Alemán, 2001: 322). Quizá no sea casualidad la transformación que ha sufrido la denominación del instrumento de la ocasión anterior a ésta, vulgarizándose para expresar la impresión que causaba al narrador su tañedora después de desposada. Posteriormente, para referirse al ejercicio de la prostitución por parte de Gracia, Guzmán utiliza las habilidades musicales de su esposa como una metáfora para aludir a ello, dando por hecho que la honra casaba mal con una mujer tañedora de guitarra: acudir a las casas de los hombres a ofrecer canto y música instrumental es el más descriptivo símbolo de la impudicia, y eso nos habla de la concepción erótica que se tenía de la música de instrumentos de cuerda pulsada como lenguaje de seducción. Yendo aún más lejos, podríamos identificar la silueta curvada del instrumento con la anatomía femenina, aun cuando tenía escotaduras notablemente más suaves que las de la guitarra de los siglos XIX-XX.

Pero el tipo de cordófono no nos ayuda a distinguir entre grupos sociales. No todas las que tocan el arpa en la intimidad pueden clasificarse como damas de refinada educación o diletantes sin objetivos concretos. No pocas pícaras y estafadoras en las novelas del Siglo de Oro se adornan con una práctica musical más que interesada, tratando de embaucar a sus víctimas. Feliciano, la pícaro protagonista de *Las harpías de Madrid* también hacía uso de sus artes musicales para seducir o embaucar a sus víctimas: pidió al rico milanés un harpa o una guitarra, y “aviéndola templado diestramente, siguiendo un término de un sonoro pasacalle, cantó así”, en agradecimiento por la actuación musical de él (Castillo Solórzano, 1631: 27). De hecho, los efectos seductores de su música no se hicieron esperar: “acabó con tan sonoros pasos de garganta y tanta destreza, que Oracio (que era aficionadísimo de la música) quedó suspenso, absorto, y elevado, contemplando en la hermosura de la dama”. Idéntica estrategia empleó la hermana menor, Luisa, con su propio pretendiente. Respondió a la ofrenda musical de él con su propio concierto nocturno, cantando con el acompañamiento guitarrístico y vocal de su hermana (Castillo Solórzano, 1631: 47-48). Dorotea, la tercera harpía del clan, también respondió a las ofrendas musicales de su enamorado y víctima tocando la guitarra para él y cantando con ella posteriormente (Castillo Solórzano, 1631: 93).

Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* también nos presenta otro modelo de dama engalanada por la práctica musical: no la dama cortesana o sus imitadoras (puesto que en sus novelas más nobles apenas hay mención a la música), sino la heroína popular. *La Gitanilla Preciosa* adquiere su celebridad por su donaire en el canto y la danza tañendo los instrumentos más populares. El párrafo que la describe es intensamente musical, lo que tal vez responda a un tópico que basa la caracterización de los gitanos en el arte musical. Se destacan los géneros musicales que cultivaba, netamente populares, enraizados en la poesía tradicional castellana: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire”. Aunque su actuación aparece en contexto religioso y la danza en homenaje a las figuras sagradas era una práctica común y promovida por los concejos municipales, Preciosa no se limita a tomar parte en una danza de invención típica del Corpus y otras festividades religiosas. Su figura se destaca especialmente porque al baile le acompaña el canto solista. La heroína es versada en canto, baile e interpretación instrumental simultáneas, cualidades que se caracterizando por ser muy apreciadas en los espectáculos de naturaleza teatral, confiadas frecuentemente a las actrices:

“De entre el son del tamborín y castañetas, y fuga del baile, salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a

verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, allí fue ello; allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla y, de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente.” (Cervantes, 1983: I, 99-100).

El protagonismo de estos números musicales individuales femeninos era moralmente dudoso en el contexto social. Precisamente, es uno de los elementos más condenados por teólogos y moralistas en las controversias sobre la licitud del teatro, que empiezan a proliferar a finales del siglo XVI y se intensifican durante todo el siglo XVII (Flórez Asensio, 2006: 62-71; Rodríguez Cuadros, 1998a: 573-658)⁷. Por citar ejemplos contemporáneos a la novela, nos referiremos al *Tratado de la tribulación* de Pedro de Ribadeneira, que data de 1589, en que se hace hincapié en el escándalo que suponen los bailes (meneos) y los cantos (voz blanda y suave) de las actrices. Con semejantes herramientas, la mujer se asimila a una sirena, símbolo por excelencia de los efectos perniciosos de la música:

“Pues las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con los meneos y gestos de todo el cuerpo y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman los hombres en bestias, y les dan tanto mayor ocasión de perderse (Cotarelo y Mori, 1997: 523)”.

En 1592 fray Marco Antonio de Camos escribía en su *Microcosmia* que la zarabanda, uno de los bailes que Cervantes atribuye a Preciosa, era un invento diabólico incompatible con la honestidad de la mujer que la interpretase:

“Aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro (...) ¿cómo diremos ser la doncella honesta bailando con tanta soltura y deshonestidad?” (Cotarelo y Mori, 1997: 129).

Exaltar a la protagonista de la novela cervantina como una heroína con semejante conducta habría resultado un escándalo, además de poco acorde con los secretos orígenes nobiliarios del personaje. Por esta razón, Cervantes

⁷ Se conserva infinidad de textos parecidos a éste, desde 1468 hasta 1868, reunidos por Emilio Cotarelo y Mori, 1997.

se cuida de recalcar lo intachable de la conducta de Preciosa desde el punto de vista moral. El alto grado de idealismo de estas novelas queda patente en la virtud moral de la protagonista, que aun empleando los instrumentos y las formas poéticas propias de los bailes, jamás hace concesiones a la vulgaridad. Antes de mencionar nada relativo a la música, el autor la disculpa con benevolencia: “Era algo desenvuelta; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; (...) en su presencia, no osaba alguna gitana vieja, ni moza, cantar cantares lascivos” (Cervantes, 1983: I, 99-100).

Así era como se revelaba su naturaleza aristocrática. De hecho, lo más llamativo viene cuando comprobamos que por sus habilidades musicales los oyentes la comparan con las damas de alta alcurnia: “El cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban. Unos decían: “Dios te bendiga la muchacha”, otros “Lástima es que esta mozuela sea gitana; en verdad, que merecía ser hija de un gran señor” (Cervantes, 1983: I, 101). Esto es, las cualidades artísticas de Preciosa –no ensombrecidas por la deshonestidad– conquistaban el favor y la benevolencia por doquier, elevándola por encima de su (aparente) nivel social en base a sus méritos. Al margen del nivel de irrealidad de esta caracterización, lo que nos interesa destacar es que el talento musical puro aparece como la gran virtud de la protagonista, por lo que todos la reverencian y por lo que la elevan por encima de su categoría social. Su gracia era tal que actuando en la calle fue invitada por el teniente a actuar ante su esposa. Esta admiración de la aristocracia hacia las manifestaciones artísticas más llanas nos inspira una corriente de interpenetración entre cultura popular y elitista.

En *Rinconete y Cortadillo*, los personajes son aún más populares: pertenecen al entorno de los jaques y se dan cita en la cárcel real. Su encuadre social y su desafío de las convenciones sociales explica que improvisen instrumentos burlescos de percusión propios de una pandorga o una máscara juvenil, dentro de la tradición carnavalesca. Esta escena también ha sido interpretada como la parodia de una academia literaria (Jiménez Arnaiz, 2008).

“La Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer con él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, y hizo dos tejoletas que, puestas entre los dedos, y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba (...) parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar” (Cervantes, 1983: I, 236).

Destaquemos el protagonismo de las mujeres como tañedoras de pequeña percusión y cantantes solistas, hecho que viene avalado por testimonios tanto literarios como documentales, los cuales serán presentados más adelante. Su papel como animadoras de las fiestas improvisadas y privadas resulta fundamental (Ancos Carrillo, 2006).

Es preciso confrontar esta “academia” popular con la que *El diablo cojuelo* ambienta en Sevilla, en un círculo selecto de la poesía lírica hispalense, en torno a figuras influyentes de la vida urbana. Aunque no sea tan imaginativa como la cervantina, esta reunión no deja de ser una parodia de las verdaderas academias. La intervención de las mujeres, entre otras cosas, contrasta con la que describió Vicente Espinel ambientada en Milán⁸. Vélez de Guevara no presenta a una candorosa doncella destinada al claustro tocando el arpa, sino tres damas tapadas (ocultando su identidad para salvaguardar su honra, costumbre social censurada por las autoridades e incluso prohibida en 1563) que cantan a tres voces un romance con acompañamiento de guitarra de una de ellas (Vélez de Guevara, 1986: 114). Las tapadas de medio ojo eran una figura arraigada especialmente en Sevilla desde los años 60 del siglo XVI (Arizmendi, 1988).

No obstante, es la cervantina *El celoso extremeño* la novela aurisecular donde la relación entre la música y las mujeres desempeña el papel más relevante, puesto que es precisamente por la reprimida afición femenina a la danza por la que se desencadena toda la trama. En la novela, cuanto más sensual es la música que se les ofrece, más se deleitan las mujeres de todas las edades en el baile en corro: “Al final llegaba de su canto y baile el corro de las mozas, guiado por la buena dueña” (Cervantes, 1983, II: 71). El baile⁹, según el discurso moralista, era reprobable porque se basaba en el cuerpo. Un cuerpo que, desde todos los puntos de vista morales, estaba cargado de connotaciones negativas. Para subrayar lo escandaloso, Cervantes menciona la zarabanda (el más censurado de todos los bailes), el colmo de la irreverencia aunque atemperado por el texto religioso que lo torna “a lo divino”, así como la seguidilla. No en vano la separación entre música profana y religiosa estaba muy presente en la conciencia pero no en la práctica, pues sabemos había muchos intercambios (Rey Marcos, 2000).

El baile en general se identificaba con lo femenino, como se trasluce en el diccionario de Covarrubias (Ramos López, 1995). La zarabanda sobre

⁸ Véase la página 4 de este artículo.

⁹ Los términos de baile y danza son empleados indistintamente por las fuentes originales, pero algunos investigadores encuentran diferencias entre ambos conceptos, siendo el baile más desenvuelto que la danza e implicando el concurso de los brazos y manos, que tendían a la pasividad en las danzas (Flórez Asensio, 2006: 62).

todo, y también otros bailes como la chacona y el escarramán (Pinto, 2005: 28-32), fueron muy censuradas en el siglo XVII por los moralistas contemporáneos (Leó Cañal, 1992: 42). En 1583 tenemos la primera noticia de cantarla, precisamente una prohibición bajo la pena de 200 azotes, galeras para hombres y destierro para mujeres. Se incorporó su coreografía después, en 1588. Los gestos y movimientos (requiebros, ojos y rostro) eran muy censurados pero no se describen. En el concurso de los brazos estribaba la diferencia entre las danzas aristocráticas (que sólo movían los pies) y los bailes populares. En Sevilla es donde más arraigó, donde se cruzan las culturas africana y gitana (ed. Suárez García, 2004: 185-189). Ya en 1593 se ejecutó en la procesión del Corpus de esta ciudad, aunque desató la ira del padre Mariana:

“Sabemos por cierto haberse danzado este baile en una de las más ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo, nuestro Señor, dando a su Majestad humo a narices con lo que piensan honrarle. Poco es esto, después sabemos que en la misma ciudad, en diversos monasterios de monjas y en la misma festividad se hizo, no sólo este son y baile, sino los meneos tan torpes, que fue menester que se cubriesen los ojos las personas honestas que allí estaban (...)” (ed. Suárez García, 2004: 187).

Entre sus críticas es especialmente célebre y difundido el capítulo que el padre Mariana le dedica de su *Tratado contra los juegos públicos*, en 1609, en que ya aparece relacionado con la figura femenina.

En 1599 la zarabanda parecía un baile de pareja; luego da la impresión de estilizarse para ser interpretado por mujeres solistas (Carretero Munita, 1980: 29). Relacionada con la zarabanda está la chacona, que fue su heredera barroca, porque ambas se bailaban sin pareja, con castañuelas. Debieron de ser danzas criollas remodeladas en Sevilla por los esclavos negros. Con el escarramán tenían en común su carácter sensual, que les acarrea condenas moralistas. Se difundieron con gran rapidez y popularidad (Caballero Bonald, 1991: 166). Parece que la lascivia de la zarabanda estaba en las manos y los brazos, la de la chacona en los pies, y la del escarramán en los quiebros del cuerpo y los saltos. Sabemos que eran bailes de compases de doce tiempos y que su ritmo no podía ser rápido, porque el peso y el perímetro de las enaguas no permitía una velocidad superior a 66 blancas con puntillo (compases de 3/4) por minuto (Ruiz Mayordomo, 2003). En la misma línea, la folía, baile portugués con acompañamiento de varios tipos de percusión, también fue considerado un baile de mala reputación e increíble éxito. En *El diablo cojuelo*, Luis Vélez de Guevara atribuye la invención de la zarabanda, la chacona y otros bailes a

este travieso diablo, junto con juegos de mesa, espectáculos musicales carnavalescos como la pandorga y la jácara, así como los de títeres y acróbatas (Vélez de Guevara, 1986: 16). Lo cual refleja el carácter censurable que se atribuía a todas estas desordenadas y populares manifestaciones¹⁰.

En *El celoso extremeño*, la verborrea persuasiva del seductor Loáisía da por sentado que la música profana doméstica debía ser vocal con acompañamiento de cordófonos, “ora sea de guitarra o clavicímbalo, de órganos o de harpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos” (Cervantes, 1983: II, 64). Entre las clases populares, la intención de imitar la sofisticación de las élites humanistas siempre acaba desembocando en la guitarra por razones prácticas. La guitarra es el instrumento más conveniente por economía de esfuerzo y de dinero. Dado el uso que se daba a la guitarra en la música profana y en ambientes populares, no debe sorprendernos que se la califique como un instrumento “indecente”. En 1608 el obispo Rovirola en Cataluña mandó que

“en el día y Octavas del Corpus y otras solemnidades pongan ramas y adornen bien las calles, no bailen ni dancen delante del Santo Sacramento, ni en las procesiones hombres y mujeres, aunque estén en edad infantil, canten o toquen letras y tonadas profanas y lascivas, ni usen guitarras u otros instrumentos indecentes” (Kamen, 1998: 171).

En *El celoso extremeño*, la guitarra en la novela logra efectos pastoriles sobre las mujeres al tomar posesión de su espíritu: “y tocando mansamente la guitarra, tales sonos hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba” (Cervantes, 1983: II, 69). Probablemente Cervantes está entroncando con la vinculación tan íntima que se registra en la cultura del Siglo de Oro entre el canto solista con acompañamiento de guitarra y la seducción de las damas (Labrador López de Ancona, 2008; Valcárcel, 2003; Lobato, 2002), puesto que no de otra forma puede explicarse que la música detenga el razonamiento de las mujeres y las reduzca a la condición de ganado. El propio Baldassare Castiglione se refiere a las bondades de las habilidades musicales para conmover e impresionar a las damas (1930: I, 121). No en vano la introducción del seductor en el

¹⁰ Emilio Cotarelo y Mori recogió una amplia variedad de textos correspondientes a este tipo de manifestaciones en su obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII* [NBAE 17], Madrid, Bailly Balliére, 1911. Incluye abundante información sobre música, en especial en el apartado III dedicado a los bailes.

gineceo satisface las demandas de diversión musical de las mujeres pero su objetivo último es el adulterio: la música es la herramienta más potente en manos de quien se propone lo deshonesto, porque debilita la fuerza moral de las damas, superpone lo sensorial sobre lo racional y por ende las incita al pecado.

Con esto no necesariamente queremos identificar a Cervantes como moralista o conservador, puesto que no hay un autor aurisecular más aficionado a la música a juzgar por su omnipresencia en su obra. Después de todo, la desgracia del adulterio recae sobre el celoso extremeño precisamente como consecuencia de su exceso de moralismo, por negar radicalmente a las mujeres la diversión que la música y la danza les suponen, por lo que podría pensarse que precisamente Cervantes es un defensor del acceso a la música que ridiculiza a los moralistas más rigoristas e intransigentes. Más bien podríamos pensar que Cervantes no hace sino reflejar una vinculación arraigada en la mentalidad aurisecular, la del placer auditivo –o al menos cierta clase– con el placer erótico como formas ambas de goce sensorial, que tal vez las propias mujeres compartían y practicaban por asociación asimilada culturalmente.

Posteriormente a Cervantes, la música sigue apareciendo en la novela del Siglo de Oro como un elemento popular y espontáneo que quizá responde a una realidad social que en otras fuentes no queda registrada. En la novela de Mateo Alemán, por la mañana temprano el protagonista fue despertado, habiéndose quedado dormido en una iglesia, por el bullicio de las mujeres que llegaron a la iglesia con el objetivo de “velar”, esto es, honrar la festividad mediante la ofrenda de sus bailes, cantos y tañidos de panderos (Alemán, 2001: 63). De la misma forma que las corporaciones urbanas rendían homenaje al Santísimo Sacramento en exposición contratando copias de ministriles, la población más sencilla también recurría a la música como signo de deferencia dentro del templo.

Nuevamente comprobamos cómo el canto, el baile y el pandero como único instrumento eran los medios de expresión musical asignados a las mujeres. Tan aficionadas a cantar y bailar a coro tañendo panderos y adufes, son un tópico recurrente en el teatro y la literatura de ambiente popular, pero no sin raíces en la vida cotidiana¹¹. Tenemos constancia de este fenómeno por el diccionario de Covarrubias de 1611, que presenta una atención inusitada a los aspectos musicales:

“Pandero: instrumento muy usado de las moças los días festivos, porque le tañen una cantando y las demás bailan al son es para ellas de tanto gusto,

¹¹ Incluso en la música tradicional actual se constata este vínculo entre pandereta y género, como se puede comprobar a través de estudios etnomusicológicos. Ver Tuzi, 2010.

que dize el cantarcillo viejo: Más quiero panderico, que no saya. Al principio devió de ser redondo; después los hizieron quadrados y guarnécense con sendas pieles adelgaçadas en forma de pergaminos; dentro tienen muchas cuerdas, y en ellos cascavelillos y campanillas que hazen resonar el instrumento, como si fuesen muchos”.

Los panderos eran un instrumento propio de los bailes y de las danzas de cascabel, aquellos de ritmo más vivo, ondulante, rápido, que las danzas de cuenta o sarao, consideradas más académicas y cortesanas (Flórez Asensio, 2006: 103-106; Brooks, 1988: 172-177; Sentaurens, 1984: 769-774).

En la novela *La pícara Justina*, de las mismas fechas (1605), podemos comprobar qué papel desempeñaba la danza popular en las ceremonias religiosas, en una iglesia de León. La danza de doncellas de hasta 18 ó 20 años al son de atambores era un fenómeno rural equivalente a la danza de los seises o donceles en las catedrales (López de Úbeda, 2001: 469). Constituía un alarde de pureza y un presente de la población a la divinidad. La danza sagrada fue muy bienvenida en el interior de los templos en ocasiones solemnes, tanto en León como en Sevilla, hasta que a fines del siglo XVII se alzaron voces críticas como la del arzobispo de Sevilla, Palafox, quien tras grandes conflictos con las autoridades locales consiguió expulsar a las mujeres de esta actividad. Obviamente, en 1605 cuando esta novela se publica, la costumbre está en su apogeo y las compañías de danza se están profesionalizando (Brooks, 1988: 325-338; Sentaurens, 1984: 727-820).

Las vinculaciones de la mujer con la música continúan documentándose en la misma novela, en que la protagonista describe un baile popular en una romería a comienzos del libro segundo, que comienza directamente con los versos de una canción. El autor de la novela pone en boca de su heroína el tópico que repetirá Covarrubias poco después: que una moza daría cualquier cosa por un pandero. En la novela se introduce una llamativa explicación sobre la afición de la mayoría de las mujeres al baile: supone una liberación de la opresión social que les impide pasear y caminar a su antojo (López de Úbeda, 2001: 436). Realmente, Justina profesa una afición desmedida al baile y en no pocos momentos de la novela se obliga a refrenarse con gran esfuerzo de autocontrol y un amplio abanico de excusas: por ejemplo, al ser “mujer de manto” (López de Úbeda, 2001: 487). Ya casada, Justina se dedicó a cultivar su talento musical escribiendo versos para coplas, cuyos clientes eran tanto enamorados con objetivos de seducción, como ciegos que vivían de revender sus cantos, como personas del entorno religioso demandando villancicos. El género del villancico era uno de los más exitosos y cultivados en el Antiguo Régimen en diversas festividades del año litúrgico, en las ceremonias religiosas y fuera de los

templos (Bombi, 2007; Bègue, 2007; González Barrionuevo, 2006; Marín, 2000; Rubio, 1979: 25). Esta actividad creativa revela que las mujeres no sólo interpretaban un repertorio de tradición oral, sino que lo enriquecían.

Este personaje se define como “gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera”, lo cual vuelve a asociar lo femenino con el baile, con la danza más viva y con los instrumentos de pequeña percusión. Ella proclama su propio talento tañendo el pandero con el título de Orfea, hasta el punto de hacer bailar a una moza montañesa de poca aptitud para la danza, y lo mismo logró con una serie de estudiantes del colegio dominico de Sahagún, tocando las castañuelas (López de Úbeda, 2001: 444). Justina tenía tanta soltura al tañer las castañuelas que era capaz de tocarlas sin darse cuenta, incluso en momentos tan inoportunos como el período de luto, por lo que recibirá una reprensión (López de Úbeda, 2001: 437). En su visita al baile de la romería citada, la joven fue invitada a su llegada a reemplazar a la que estaba tocando el adufe o pandero cuadrado, instrumento femenino por excelencia. Asimismo cantó en falsete unas endechas, aunque haciéndose de rogar “como es uso y costumbre de todo tañedor”, lo cual está en conexión con las normas cortesanas que dictaba Castiglione a inicios del siglo XVI para las damas de la élite de la sociedad cuando practicaban música de recreo: “Pero si alguna vez le dixeran que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco” (ed. Suárez García, 1930: 18-19). Probablemente, aunque su personaje nunca hubiera oído hablar de *El Cortesano*, Francisco López de Úbeda el autor sí debía de conocer este libro tan difundido por la Europa renacentista. Los bailes y cantos en las romerías también aparecen documentados por Lope de Vega en su comedia *Santiago el Verde*, los músicos cantando y la mujer bailando (Deleito y Piñuela, 1988: 38-39).

La vinculación del pandero al baile vuelve a salir a relucir cuando la narradora de la novela de López de Úbeda se titula “la princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos”. El talento musical, en su caso femenino, consagrado al canto, el baile y a los instrumentos de pequeña percusión, tuvo su contrapartida en su versión masculina, su abuelo que tocaba la flauta, el tamboril y la gaita y que murió por su propia afición a tañerlos (López Úbeda, 2001: 435). Abuelo y nieta representan el rostro de la música popular del momento: voz femenina, melodía masculina, percusión mixta y baile femenino.

El canto y el baile eran habilidades destacables en las mujeres rurales, tópico hartamente repetido en varias novelas. Teresa de Manzanares, *La niña de los embustes*, lo afirma así de su madre gallega y fregona: “Ella, con el buen despejo en hablar, voz en cantar y donaire en el baile de la Capona”, atraía la atención de los lacayos y “llevó la palma de hermosa entre el gremio fregatriz” (Castillo Solórzano, 2001: 969).

Así pues, a juzgar por los testimonios novelescos, la práctica musical femenina, siempre diletante, basculaba entre dos extremos, el culto y el popular, entre el ámbito doméstico y el público, mostrando una diversidad de manifestaciones, objetivos y contextos pero siempre basado en el canto con acompañamiento de cordófono polifónico, la danza y el tañido de pequeña percusión.

La documentación histórica

Con todo, se pueden encontrar algunas huellas en la documentación histórica que apuntan a que la práctica musical femenina no se restringió exclusivamente al ámbito privado o a las fiestas populares de preferencia informal, que es la imagen que transmite la novela. La documentación de archivo muestra a mujeres que convirtieron la música en una fuente de ingresos y quizá en una profesión.

Mientras que la figura medieval del juglar había sido tanto femenina como masculina, su evolución hacia la del ministril hacia el siglo XIV había supuesto la consagración de la profesionalidad musical en manos masculinas. El oficio se había convertido en un gremio respetable y relativamente a salvo de la mala reputación. Cuando el componente histriónico y vocal desapareció del oficio, las mujeres lo hicieron conjuntamente y tuvieron que resignarse al mero diletantismo. Sólo cuando el intérprete musical profesional recuperó estas cualidades, en la segunda mitad del siglo XVI, las mujeres emergieron a escena. En Italia, con el interés por la voz femenina gracias a la llegada del madrigal. En España, sobre todo a bordo de los carros de las festividades y en las compañías teatrales.

En primer lugar hallamos noticias de mujeres músico en las cámaras nobiliarias como asalariadas. Las casas nobiliarias de altura solían disponer de su propia organización musical doméstica. Las cortes nobiliarias imitaban la corte real. Solían tener una capilla personal en su palacio y otra en una institución religiosa de su patronazgo, pero al margen de las capillas musicales duchar en canto llano y canto de órgano, encontramos solistas de cámara que probablemente cantaban con acompañamiento instrumental. El ducado de Alcalá perteneciente a la casa de Medinaceli¹², por ejemplo,

¹² La música en Marchena bajo los duques de Arcos ha sido estudiada, junto con el resto de casas nobiliarias españolas del Antiguo Régimen, por Freund Schwartz, Roberta, *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Iowa, University of Illinois, 2001. También hay que mencionar el reciente estudio de Fernández-Cortés, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de

documenta contratos a tres mujeres bien entrado el siglo XVII, en 1644 las dos primeras y en 1664 la tercera: Leonor y Quiteria de la Peña, músicas, a buen seguro parientes de Juan y Pedro de la Peña, que son contratados al mismo tiempo con la misma función, y Juliana de Briçuela, música de Cámara del duque. Las dos primeras recibieron la misma retribución: 100 ducados de vellón al año “mediante la ocupación que han de tener en mi casa el día que yo u la duquesa las embiare a llamar”¹³. De estas palabras sacamos en conclusión que no residían en el palacio ducal sino en un domicilio particular, y que sus funciones musicales tenían lugar sólo cuando sus señores las demandaban. En cambio las condiciones económicas del contrato de Juliana de Briçuela, que duró del 17 de octubre de 1664 hasta el 30 de junio de 1668, son más explícitas:

“he tenido por bien de reçevoir a Juliana de Briçuela por música de mi cámara, i que con dicha ocupación aya y tenga de salario en cada un año cien ducados y veinte ducados para casa; i cada día dos panes de a dos libras, una libra de carnero carnícera, i catorce maravedíes para vino, medico y votica en sus enfermedades de todo lo qual ha de goçar des diez y siete deste presente en adelante durante el tiempo de mi voluntad”¹⁴.

Asimismo, en el ducado de Medina Sidonia¹⁵, encontramos su equivalente en las figuras de Doña Ana María, Elena, Constanza y Polonia (sin apellidos), músicas de cámara en 1636. Su salario era muy inferior al de los músicos de cámara de las mismas casas nobiliarias: ración y 6.000 maravedíes al año para Ana María y 4.500 para el resto. En comparación con Lorenzo de Espinosa, músico de cámara del duque Manuel VIII por los años de 1628, que contaba con ración y 30.000 maravedíes de acostamiento, la

Musicología, 2007. Gómez Pintor y Solar-Quintas a su vez han escrito artículos sobre el particular.

¹³ Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli (ACDM), Libro registro de oficios y salarios nº 325.

¹⁴ ACDM, Libro registro de oficios y salarios nº 326.

¹⁵ La música en Sanlúcar y la casa de Medina Sidonia ha sido estudiada por Moreno Ollero, Antonio, *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1983. Más recientemente, con perspectiva más musicológica, en sendas tesis doctorales por Salvador Daza Palacios y Lucía Gómez Fernández. Daza Palacios, Salvador, *Música y sociedad en Sanlúcar de Barrameda*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010. Gómez Fernández, Lucía, “El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 59-68. Roberta Freund introduce una parte de un capítulo sobre la música en esta casa en su tesis doctoral: Freund Schwartz, Roberta, *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Iowa, University of Illinois, 2001, pp. 472-475.

remuneración de las mujeres resultaba ridícula. Es muy probable que sus cometidos fueran muy diferentes, pero su título no nos permite establecer ninguna diferencia (Velázquez Gaztelu, 1996: 183).

Pero no todas las mujeres tuvieron que refugiarse en los interiores palaciegos para poder obtener un beneficio de su talento musical. Su actividad no sólo fue remunerada, sino también pública gracias a la demanda de los concejos municipales. Las necesidades ceremoniales urbanas se multiplicaron en el Siglo de Oro al calor de la Contrarreforma, la multiplicación de corporaciones urbanas y su prurito devocional. Los entes públicos financiaron un proceso de enriquecimiento y revolución en los lenguajes iconográficos y artísticos entre los siglos XVI y XVII, cuyos puntos álgidos del calendario anual fueron la festividad del Corpus Christi y la de la Inmaculada Concepción (Bejarano Pellicer, 2013: 550). Por el derroche y la magnificencia de un espectáculo se juzgaba la nobleza y consideración social de quien lo organizaba, de ahí el celo de los comisarios concejiles para los eventos festivos (Pérez del Campo y Quintana Toret, 1985: 35-39).

En este contexto, las compañías profesionales que representaron danzas de invención (en especial la de cuenta o sarao) o autos sacramentales representados sobre carros experimentaron un notable desarrollo, en las cuales la participación –e incluso la organización– femenina tuvo un papel tan destacable como el masculino. Durante el siglo XVI dominan los hombres entre los autores de danzas, aunque también se encuentran mujeres. Al siglo siguiente, no obstante, eran más las autoras que los autores de danza. En cuanto a los intérpretes, las compañías de danzas de sarao se formaban de igual número de damas y galanes estrenando flamante vestuario en cada temporada y llevando instrumentos en las manos. Solían ser doce y llevar distintos instrumentos. No tenemos constancia del sexo de los danzantes de cascabel, pero las danzas de cuenta o sarao exigían el mismo número de hombres que de mujeres, al representar un baile cortesano. Sacaban instrumentos de cuerda de sabor aristocrático como violas de arco, laúdes, arpas, vihuelas de cuerda pulsada (que acabarían sustituidas por guitarras andando el tiempo) y violones, a veces incluso castañuelas. La orquesta usual eran seis instrumentos, dos intérpretes por cada uno. Nunca se dice que los danzantes los toquen, sólo que los llevan, pero se cree que sí los tocaban aunque fuera por turnos. En cualquier caso, en los saraos y máscaras de la época se bailaba y tocaba laúd a la vez. Esto significaba una gran limitación para la danza, que sólo se trazaba con los pies, requisito indispensable para no convertirse en baile y exceder los límites de la decencia (Very, 1962: 86-88; Reynaud, 1974; Aranda Doncel, 1977;

Sentaurens, 1984: II, 771-773; Brooks, 1988: 168-172; Lleó Cañal, 1992: 38-42; García Fraile, 2001; Flórez Asensio, 2009).

Las danzas en las festividades tuvieron lugar en las procesiones por las calles y también en el interior de los templos, con el consiguiente impacto en la vida pública y en las estructuras mentales colectivas. La Iglesia se esforzó, durante toda la Edad Moderna, en delimitar lo sacro y lo profano, lo cual le llevó a atacar algunas tradiciones festivas populares (Lorenzo del Pinar, 2010: 162). Si bien fue expulsado de las iglesias el baile popular, propio de la participación de la masas en los ritos sociales y religiosos tales como romerías y vigiliás, en cambio la danza como homenaje a las figuras sagradas se mantuvo mucho más tiempo en espacio sagrado, no siendo debatido hasta finales del siglo XVII (Caro Baroja, 1976: 12-17; Kamen, 1998: 178; Arcangeli, 2008: 286; Martínez Gil y Rodríguez González, 2002).

Tan indispensables eran las mujeres para las compañías de teatro como para las de danza, y una de las razones era la musical: en la tradición hispánica a las mujeres se confiaba el peso de los papeles con números musicales, ya fueran de carácter polifónico o monódico. Por añadidura, eran necesarias e incluso protagonistas en el notable componente coreográfico de las obras teatrales y de los géneros menores que les acompañaban configurando el espectáculo teatral. Según el paradigma de la Comedia Nueva del Siglo de Oro, los números musicales y coreográficos eran elementos integrantes del espectáculo teatral, y lo fueron incluso más en el auto sacramental (Caballero Fernández-Rufete, 2003). El autor de comedias Lorenzo Hurtado (Bolaños Donoso, 1998 y 2006; Sánchez Arjona, 1898: 343), en la memoria de su compañía teatral en 1640, asegura al final de su concierto con el concejo de Sevilla que “Baylan seys hombres y seys mujeres, con que en cada carro aré bayles de a seys”¹⁶. En dichas compañías siempre había figuras definidas como músicos, bailarines o ambas cosas. Había actores y actrices especializados en ello, aunque prácticamente todos los actores y actrices eran capaces de entonar y todas las actrices de bailar (Sentaurens, 1984: 441). Cuando el autor de comedias Cristóbal Ortiz contrató a Francisco de Castro, representante, en 1618, sus tareas eran las siguientes, por este orden: “para tañer y cantar y representar en las comedias, bailes y entremeses que el dicho Christóval Hortiz hiciere” (nótese el orden de relación). Su mujer fue contratada “para bailar y representar y dançar y todo lo demás” (Flechniakoska, 1954). Este protagonismo del canto y el baile benefició a las mujeres, a quienes tradicionalmente se había asignado dichas actividades en la sociedad durante la Edad Moderna (González González,

¹⁶ Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. IV, Escribanías del Cabildo siglo XVII, tomo 11, 45, Corpus de 1640, p. 278.

1995; Santolaria Solana, 1998), atrayendo al público y produciendo un claro incremento de las ganancias (Rodríguez Cuadros, 1998a: 585). Alcanzaron gran protagonismo en el teatro musical profano del siglo de Oro, incluso interpretando papeles masculinos en teatros públicos y cortesanos (Buezo, 2000). Está hartamente estudiado el desarrollo de las mujeres en el ámbito teatral como intérpretes, como dramaturgas y como empresarias, desde los tiempos en que la *commedia dell'arte* italiana se introdujo en España (Ojeda Calvo, 1998 y 2000; Sanz Ayán, 2009; Rodríguez Cuadros, 1998; Reyes Peña, 1998; Ferrer Valls, 1995), por lo que no tiene sentido incidir aquí en el particular. De todas formas, el protagonismo de las actrices en España no estaba exento de crítica, controversias morales, y temporadas de prohibición (Cotarelo y Mori, 1997; García-Valdecasas, 1991). El teatro era la única área en la que la voz femenina era más valorada que la masculina (Ramos López, 1995).

Acabamos de ver que la música y el baile eran razones de peso para la pertenencia de las mujeres a las compañías de teatro y las de danza. En el proceso de hipertrofia de las manifestaciones escénicas propias del fasto público urbano, a fines del siglo XVI comenzaron a darse casos de verdadera asociación entre ambas artes. Llegó un punto en el que las danzas habían llegado a la culminación de su popularidad y comenzaban a invadir el territorio escénico, igual que sucedió con las danzas de invención que desarrollaban una narración.

El precedente lo encontramos a bordo de los carros de las máscaras que se organizaban para festividades de naturaleza más profana. En ellos aparecen muchas figuras femeninas. Tal vez eran actrices que formaban parte de las compañías teatrales; tal vez eran damas que practicaban el arte de la música por afición y participaban de estos espectáculos de forma anecdótica. En el Parnaso recreado en la muralla de Sevilla en 1570 con motivo de la entrada de Felipe II, entre las nueve musas, cinco eran doncellas cantando y tañendo arpas, cítaras, vihuelas de arco y violones, entre ellas una niña que despuntaba. Las otras cuatro musas eran representadas por unos músicos vestidos de mujer. Las acompañaban otros tres músicos representando las Gracias, que derramaban hojas de rosas, tañían y cantaban (Mal Lara, 1570: 102). Dando por supuesto que la cultura española prefería que una mujer interpretase a un personaje femenino antes que implicar a un actor, este detalle nos ayuda a suponer que no había en la ciudad más que cinco damas capaces de hacer un buen papel tañendo un instrumento de cuerda, lo cual no nos da esperanzas sobre la educación musical de la mujer. Sobre la posición social de estas intérpretes lo ignoramos todo. No sería extraño que fuesen miembros de la élite social sevillana, porque en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, la práctica

cortesana implicaba que las damas exhibieran su formación musical participando en espectáculos teatrales para sus iguales (Lobato, 2007).

Posteriormente, encontramos este tipo de carrozas en el mismo aparato del Corpus. Entre las danzas y los carros de representaciones teatrales, parece existir una tipología mixta. En 1585 Juan Bautista de Aguilar sacó una danza y también una nao o carro. En ella destaca su componente musical, cuyo perfil no es nada habitual en las danzas y carros: “(...) y una nao con su representación del Santísimo Sacramento con una danza de quatro niños e su música de bozes y clarines o menestres por preçio de çiento y çinquenta ducados (...)”¹⁷. Juan Bautista de Aguilar fue especialista en fundir la tradición del carro teatral y la de la danza en el mismo producto. Encontramos otra obra suya en 1591: “el carro mudo que saca Juan Bautista de Aguilar haziendo juegos de manos con páxaros bivos a uso de Ytalia, e una armada de galeras e otras piezas de fuego muy curiosas, con su música y romances y letras a lo divino, con un entremés gracioso”¹⁸. La calidad de semejante despliegue se traduce en su precio: la danza de invención que llevó a cabo el mismo autor le reportó cincuenta ducados, y la de Gigantes cien. Este caso es muy destacado porque incluye música vocal. Si bien la de las danzas suele ser música instrumental, en los carros como éste, llamados “carro de músicos e invenciones”, pueden aparecer representaciones teatrales, números coreo-musicales o ambas cosas, introduciendo música vocal. Entendemos que lo que ofrecía era un espectáculo de variedades. No pocas veces hemos visto pagar a los volatines sus servicios en el Corpus¹⁹. En esta categoría cabe insertar la nao a la que anteriormente hemos aludido. Este tipo de espectáculo se consideraba de menor dignidad e interés que el auto sacramental, pues constituía la segunda opción. En 1613 se expresaba así la comisión del Corpus:

“Acordóse de conformidad que (...) la rrepresenten los quatro autos que se acostumbra rrepresentar el día de la fiesta del corpus christe (...) y en casso que por falta de autor no se pudieren hazer quattro sino dos o tres, el resto del dinero que montaren y los carros de rrepresentación, que an ssido seiscientos ducados, caballeros lo gasten en carros o carro de músicos e ynbenciones como les paresiere (...)”²⁰.

¹⁷ AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 4, 11 de mayo de 1585.

¹⁸ AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 9, 6 de junio de 1591.

¹⁹ Los acróbatas, prestidigitadores y artistas de guiñol fueron frecuentes entre los comediantes italianos en España, que no siempre interpretaron *commedia dell'arte* (Sanz Ayán y García García, 1995: 493). En 1634 existía una compañía dedicada expresamente a ello, con título real, liderada por el francés Juan de Losa (Lorenzo del Pinar, 2010: 218).

²⁰ AMS, Sec. IV, tomo 11, 38, Corpus de 1613.

Por los mismos años, determinados carros parecen responder a un espectáculo meramente coreográfico y no teatral, como el preparado por Jerónimo Hurtado en 1587, el cual recibió

“(…) sesenta ducados en reales en que con él se concertó que a de sacar el dicho día de la fiesta, en un carro que la çiudad le da, çinco mugeres portuguesas con sus tamborines y sonajas e ynstrumentos, las quales an de baylar tañer y cantar por las calles por donde ha de pasar la dicha fiesta (...)” (Sánchez Arjona, 1898: 356-357)²¹.

En este caso, el elemento que atrapa al público depende del talento artístico de las mujeres. Los bailes protagonizados exclusivamente por ellas despertaban el fervor público por su sensualidad, y que las portuguesas y las africanas (en este caso y frecuentemente ambas cosas coincidían) eran célebres por ello. La presencia de instrumentos de percusión como las sonajas es indicio más que suficiente para suponer la naturaleza movida de sus bailes, emparentados con las danzas de cascabel, moralmente aceptadas y de hecho participantes en las fiestas religiosas, pero a su vez con los bailes como la chacona, la zarabanda, el escaramán, la folía, los más moralmente censurados. De hecho, a propósito de su popularidad, el Cabildo le concedió el primer premio o joya de carros por su espectacularidad:

“Yten deve por el dicho veynte ducados en reales que balen siete mill y quatroçientos y ochenta maravedíes que se libraron a leonor rica y consortes portuguesas por la primera joya de un carro en que salieron el día de la fiesta del Corpus Christi deste presente año tañendo y cantando con sus tamborines y sonajas por las calles por donde paso la dicha fiesta lo qual se libró en virtud del acuerdo referido en la partida antes desta en que se le mandó dar la dicha joya primera y los a de pagar el dicho mayordomo por el orden”²².

Entre las cinco bailarinas, el texto confiesa que destacó Leonor Rica. Se trataba de una mulata portuguesa con una compañía de baile exótico que llegó a Sevilla en 1574. Además de esta noticia, también bailó en los corrales de comedias con una compañía de portugueses, los cuales constituían una numerosa colonia en Andalucía y Castilla (Brooks, 1988: 243). Obtuvo notable popularidad, aunque muy criticada por los moralistas por su profanidad. Gracias a su éxito, los portugueses permanecieron en el repertorio del Corpus sevillano desde entonces (Sentaurens, 1984: 207).

²¹ AMS, Sec. XV, Mayordomazgo, libro 6, 26 de mayo de 1587.

²² AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 6, 30 de junio de 1587.

La siguiente libranza que encontramos para la propia Leonor Rica – ya no estaba subordinada al autor Jerónimo de Hurtado– en la documentación municipal sevillana es de 1590, en que el contenido es bastante parecido aunque resulta más explícito:

“La fiesta del Corpus Christi deste año de 1590 debe, por pedro lópez gavilán mayordomo de sevilla este dicho año, quarenta ducados en reales que valen 14.960 maravedíes que se libraron a Leonor Rica mulata por la mitad de los ochenta ducados en reales en que con ella se consertó salir el día de fiesta del corpus Christi deste dicho presente año en un carro baylando y danzando y tañendo con sus guitarras sonajas e tamboril ella y otras quatro mulatas y dos hombres como todo consta por una fee de mateo de villarreal que queda entre los acuerdos 1590 y por un auto del señor asistente y don andrés de monsalve don silbestre de guzmán ricardo suárez va con la librança”²³.

No hay duda de que ejecutaban un baile en toda la extensión de la palabra, a juzgar por la popularidad de sus instrumentos, los más profanos. En su exotismo y sensualidad radicaría su éxito. Los dos hombres eran músicos, mientras que las mujeres acompañaban el baile de Leonor Rica. De hecho, a propósito de su popularidad, el carro obtuvo nuevamente el primer premio o joya: 20 ducados.

En 1594 llevó a cabo el mismo producto artístico, a juzgar por la descripción, y por lo tanto se le libró exactamente el mismo dinero, cuya cantidad no era nada desdeñable: 80 ducados²⁴. La música corrió a cargo de dos instrumentistas, pero no se descarta que las danzarinas tañeran instrumentos de percusión, tan afines a los bailes:

“La fiesta del Corpus deste año de nobenta y quatro debe por Francisco de Torres, mayordomo deste dicho año, beynte y nuebe mill y noveçientos y beynte maravedíes que se libraron a Leonor Rica, mulata, por tantos que con ella se conçertó el señor Fernando Días de Medina, benti quatro diputado de la dicha fiesta, por sacar como sacó el dicho día ella y tres mujeres en un carro dançando y baylando, y tañendo dos músicos”²⁵.

Al año siguiente aparece en las libranzas acompañada de su marido, Pedro de Magallanes, pero el espectáculo es el mismo. Probablemente él se dedicaría también a la representación, porque añade al conjunto “un corcobado con mússica y un carxo dançando y otras cosas de reguçixo”, que

²³ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 9, 16 de junio de 1590.

²⁴ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 11, 15 de julio de 1594.

²⁵ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 11, 15 de julio de 1594.

hacen crecer el precio hasta los 100 ducados²⁶. En diciembre del mismo año se paga a Leonor Rica 12 ducados por salir danzando con sus compañeras en la procesión de San Jacinto²⁷.

Al año siguiente, ella y su marido cobraron 120 ducados por intervenir en el Corpus con el tradicional carro “con otras mulatas y hombres folixando por las calles por donde avía de pasar y haziendo otras cossas de regoçijo y más dos ducados que se le dieron para ayuda llevar el dicho carro”²⁸. En 1598 introduce una novedad porque, a pesar de carecer de la más elemental información, el carro de Leonor Rica parece seguir una línea diferente, más teatral y menos étnica, de temática mitológica como las que solían representar las compañías de danza locales, con once participantes y no sólo seis como de costumbre:

“Gastos de la fiesta de corpus christi deste año de 1598 deve por Juan despinosa mayordomo año de 1598 veynte y seis mill y çiento y ochenta maravedíes que se libraron a leonor rica portuguesa de color morena que fueron por tantos quel señor don Andrés de Monsalve alcalde mayor diputado por la çiuudad para esto le mandó librar a la susodicha por quenta de una dança la mitad de los 112 ducados en que se conçertó sacar para el dicho día una dança yntitulada el dios pan lo qual se libra en virtud de una fee de la comission que fue con la librança”²⁹.

Todo apunta a que Leonor Rica se ha convertido en una empresaria del espectáculo y ha acabado adoptando la estética y las técnicas del hábitat en el que había encontrado acomodo. Tal vez la novedad de su producto se había agotado en un período de grandes transformaciones en las preferencias estéticas, o tal vez optó por adecuarse a un perfil menos desafiante en el aspecto moral. En cualquier caso, su talento como intérprete musical fue el que le otorgó el acceso al mercado, al que posteriormente tuvo que plegar su propia identidad musical.

Quizá estas muestras basten para conocer que, aunque minoritarias, las oportunidades de ejercer profesionalmente como intérpretes musicales también estaban al alcance de las mujeres en determinadas coyunturas, y que la música y la danza que ellas ejecutaban no era ajena a la vida pública.

²⁶ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 12, 24 de abril de 1594.

²⁷ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 13, 12 de diciembre de 1595.

²⁸ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 13, 25 de junio de 1596.

²⁹ AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 15, 8 de mayo de 1598.

Conclusiones

Existían dos perfiles de acercamiento de la mujer a la música en el mundo hispánico retratado en las novelas. Por un lado la práctica musical de tipo diletante, que tiene lugar en ámbito doméstico mediante lecciones, con repertorio culto aprendido a través de la notación musical y con instrumentos polifónicos de cuerda pulsada, cuyo fin último era el refinamiento y la estilización relacionada con el ideal cortesano propugnado por Castiglione. Por el otro lado, la música como práctica social en un contexto festivo, ejecutada en público ante una audiencia nutrida, y muy vinculada al repertorio tradicional y a los instrumentos más populares, con objetivos preferentemente lúdicos. Ambas prácticas estaban relacionadas tanto con la autocomplacencia como con el agasajo del público.

Se observa una especialización en la actividad musical de las mujeres que radica no tanto en el género ni en el tipo de espectáculo como en el instrumento asignado. A las mujeres se asociaba el canto y el baile. Si tañían instrumentos, la preferencia por los de cuerda pulsada y pequeña percusión salta a la vista. Excepto en contexto conventual, no aparecen intérpretes femeninas de ningún instrumento de viento. Esta asociación entronca con la tradición estética y moral griega de la Antigüedad. Los instrumentos que las mujeres practicaban en el Siglo de Oro eran aquellos que no implican la deformación momentánea de las facciones ni el esfuerzo físico en aras de la expresividad. Aunque ninguna de estas disciplinas es privativa de las mujeres, sino que los hombres las practicaron en igual medida.

No obstante, aunque la práctica musical femenina fuera mayoritariamente de carácter diletante, a través de fuentes no narrativas encontramos algunas mujeres sacando partido profesional o meramente lucrativo a sus dotes musicales, abordando campos en los que su femineidad era bien recibida, si no moralmente al menos sí en aras del éxito del espectáculo. Hubo mujeres que consiguieron ejercer una profesión musical, bien al servicio de las cámaras nobiliarias, o bien protagonizando los espectáculos coreo-teatrales a bordo de los carros que patrocinaban las ciudades en los grandes hitos del calendario festivo. Aunque ninguna de estas disciplinas es exclusiva de las mujeres, es cierto que en ellas tuvieron la oportunidad de despuntar y lo hicieron, atrayendo el favor del público.



Bibliografía

- Aguirre Rincón, Soterraña, “Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 290.
- Alemán, Mateo, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Coimbra, Antonio de Mariz, 1600, en *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001, pp. 47-138.
- Alemán, Mateo, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1605, en *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001, pp. 222-339.
- Ancos Carrillo, María Victoria de, “Introducción a la música en la obra de Miguel de Cervantes. Entre danzas, panderos y sonajas”, en *Homenaje académico al Quijote en el IV centenario de su publicación*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, pp. 73-96.
- Aranda Doncel, Juan, “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 98 (1977), pp. 173-194.
- Arcangeli, Alessandro, “Moral views on dance”, en *Dance, spectacle, and the body politick, 1250-1750*, Jennifer Nevile (ed.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 2008, p. 286.
- Arizmendi Amiel, María Elena de, “Las tapadas”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 43 (1988), pp. 53-58.
- Baade, Colleen, “Nun musicians as teachers and students in Early Modern Spain”, en *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, Russell Murray, Susan Forscher Weiss, Cynthia Cyrus (eds.), Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992, pp. 262-283.
- Bègue, Alain, “A literary and typological study of the late 17th-century villancico”, en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, p. 232.
- Bejarano Pellicer, Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Focus-Abengoa, 2013.

- Bolaños Donoso, Piedad, "Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)", en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 77-94.
- Bolaños Donoso, Piedad, "Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640-1641", *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 43-60.
- Bombi, Andrea, "The third villancico was a motet: the villancico and related genres", en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, p. 150.
- Brooks, Lynn Matluck, *The art of dancing in seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his world*, Lewisburg, Burcknell University Press, London Associated University Presses, 2003.
- Buezo, Catalina, "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera", en *Autoras y actrices en la Historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, Festival de Almagro, 2000, pp. 267-286.
- Caballero Bonald, José Manuel, *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, Planeta, 1991.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, "La música en el teatro clásico", en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (coord.), Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, pp. 677-716.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Calvo-Manzano, María Rosa, *El arpa en la obra de Cervantes. Don Quijote y la música española*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- Caro Baroja, Julio, *Baile, familia, trabajo*, San Sebastián, Thertoa, 1976.
- Carretero Munita, Concepción, *Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas*, Sevilla, Patronato de la I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, 1980.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, Augusto F. de Avilés (ed.), Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.
- Castillo Solórzano, Alonso, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1632, en *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- Castillo Solórzano, Alonso, *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.

- Cervantes Saavedra, Miguel, *Novelas Ejemplares*, Julio Rodríguez-Luis (ed.), Madrid, Taurus, 1983.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII* [NBAE 17], Madrid, Bailly Ballière, 1911.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Facsímil Granada, Universidad de Granada, 1997.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943.
- Cuevas Romero, Sara, “La alfabetización musical de la mujer española en el siglo XIX”, en *Actas de III congreso universitario nacional Investigación y género*, Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 410-420.
- Daza Palacios, Salvador, *Música y sociedad en Sanlúcar de Barrameda*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010.
- Deleito y Piñuela, José, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Enríquez Gómez, Antonio, *El Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, Rohan, Laurentio Maurry, 1632, en *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, en *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- Fernández-Cortés, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- Ferrer Valls, Teresa, “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Sonia Mattalía y Milagros Aleza (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 91-108.
- Flechniakoska, Jean-Louis, “Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits”, *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), pp. 14-37.
- Flórez Asensio, María Asunción, “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”, *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 463-480.

- Flórez Asensio, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2006.
- Freund Schwartz, Roberta, *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Iowa, University of Illinois, 2001.
- García Fraile, Dámaso, “La danza en la Iglesia española durante el reinado”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Begoña Lolo (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 505-527.
- García-Valdecasas, Amelia, “Los actores en el reinado de Felipe III”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 369-385.
- Gómez Fernández, Lucía, “El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 59-68.
- González Barrionuevo, Herminio, “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*, Carmen Álvarez Márquez y Manuel Romero Tallafigo (eds.), Córdoba:, Cajasur, 2006, pp. 665-722.
- González González, Luis Mariano, “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), pp. 41-70.
- Jiménez Arnaiz, Miguel Ángel, “Una lectura de *Rinconete y Cortadillo*”. *Inter-American Music Review*, 18 (2008), pp. 175-184.
- Kamen, Henry, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1998.
- Kendrick, Robert L., *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Labrador López de Ancona, Germán, “Fiesta, quejas y duelos de amor en el imaginario cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”, *Anales cervantinos*, 40 (2008), pp. 229-242.
- Lobato, María Luisa, “El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 601-618.
- López de Úbeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Medina del Campo, Christóval de Lasso Vaca, 1605, en *La*

- novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- Lorenzo del Pinar, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- Lleó Cañal, Vicente, *Fiesta grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1992.
- Macy, Laura W., "Women's history and early music", en *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Tess Knighton y David Fallows (eds.), Nueva York, Schirmer Books, 1992, pp. 93-97.
- Mal Lara, Juan de, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey don Felipe nuestro señor*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570.
- Mariana, Juan de, *Tratado contra los juegos públicos*, José Luis Suárez García (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2004.
- Marín, 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, Fernando y Rodríguez González, Alfredo, "Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: el Corpus Christi", en *De mentalidades y formas culturales en la Edad Moderna*, Gloria Ángeles Franco Rubio (coord.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 151-175.
- Masseti Zannini, Gian Lodovico, "Suavità di canto e purità di cuore: aspetti della musica nei monasteri femminili romani", en *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1993, pp. 123-141.
- Miñana, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark, 2002.
- Moreno Ollero, Antonio, *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1983.
- Muntané, María del Carmen, "La mujer y la música en el Medioevo", en *Dones i literatura entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Ricardo Bellveser (coord.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012, pp. 555-578.
- Neuls-Bates, Carol, *Women in music: an anthology of source readings*, New York, Harper and Row, 1982.
- Ojeda Calvo, María del Valle, "Barbara Flaminia: una actriz italiana en España", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*:

- ficción teatral y realidad histórica*, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 375-394.
- Ojeda Calvo, María del Valle, “El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos”, en *Autoras y actrices en la Historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, Festival de Almagro, 2000, pp. 237-253.
- Pérez del Campo, Lorenzo y Quintana Toret, Francisco Javier, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Biblioteca popular malagueña, 1985.
- Pinto, Elena di, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 2005.
- Ramos López, Pilar, “Mujeres, música y teatro en el siglo de Oro”, en *Música y mujeres: género y poder*, Marisa Manchado (comp.), Cuadernos inacabados, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 39-62.
- Rey Marcos, Juan José, “La música del Barroco madrileño. Armonías en un mundo inarmónico”, en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, Miguel Morán y Bernardo José García García (eds.), Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Cajamadrid, 2000, pp. 297-305.
- Reyes Peña, Mercedes de los, “En torno a la actriz Jusepa Vaca”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- Reynaud, François, « 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.
- Rieger, Eva, “¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música”, en *Estética feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona, Icaria, 1986, pp. 175-196.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina”, en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Mercedes de los Reyes Peña (ed.), Almagro, Junta de Andalucía, Festival de Almagro, 1998b, pp. 33-65.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998a.
- Rubio, Samuel, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Diputación Provincial, 1979.

- Ruiz Mayordomo, María José, “Jácara y zarabanda son una misma cosa”, *Edad de Oro*, 22 (2003), 283-307.
- Sánchez Arjona, José, *Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Enrique Rasco, 1898.
- Sanhuesa Fonseca, María, “Laurela y Serafina. La música en *Amar sólo por vencer* (María de Zayas) y *Las manos blancas no ofenden* (Calderón)”, en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 827-837.
- Sanhuesa Fonseca, María, “Mujeres y música en la novelística del XVII español: personajes, actitudes y peculiaridades”, en *Scripta. Estudios en homenaje a Elida García García*, Oviedo:, Universidad de Oviedo, 1998, vol. II, pp. 939-955.
- Sanhuesa Fonseca, María, “Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII”, en *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I)*, Francisco Javier Campos y Fernández De Sevilla (dir.), Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2004a, pp. 167-180.
- Sanhuesa Fonseca, María, “Templar, tañer, cantar: la novela española del siglo XVII”, en *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 2, 2004b, pp. 893-915.
- Santolaria Solano, Cristina, “Teatro y mujer en el Siglo de Oro: la traición en la amistad de doña María de Zayas y Sotomayor”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, María de la Cruz García de Enterría (ed.), Vol. 2. 1998, pp. 1479-1490.
- Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo José, “El oficio de representar en España y la influencia de la *commedia dell'arte* (1567-1587)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 476-500.
- Sanz Ayán, Carmen, “Éxito y crédito: funciones del ható de una actriz en la empresa teatral áurea”, en *Damas en el tablado. XXXI Jornadas de teatro clásico*, Pedraza Jiménez, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha, 2009, pp. 53-82.
- Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984.
- Tuzi, Grazia, “*La pandereta es de las mujeres: strumenti musicali ed identità di genere*”, *Trans. Transcultural Music Review*, 14 (2010).

- Valcárcel, Carmen, “Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI”, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106.
- Vega García-Ferrer, María Julieta, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- Vega Toscano, Ana, “Mujeres en la música hispánica de los siglos XVII y XVIII”, en *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Antonio Álvarez Cañibano (coord.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 43-54.
- Velázquez Gaztelu, Juan Pedro, *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se a podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, Sanlúcar, 1760, Fernando Cruz Isidoro (ed.), Sanlúcar, Ayuntamiento de Sanlúcar, 1996.
- Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, Enrique Millares (ed.), Barcelona, Planeta, 1986.
- Very, Francis George, *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia: s/e, 1962.
- Welch, Evelyn S., “The chapel of Galeazzo Maria Sforza”, *Early Music History*, 12 (1993), p. 157.
- Zaimont, Judith y Overhauser, Catherine, *The musical women: an international perspective*, Westport, Greenwood, 1983.

Referencias documentales consignadas a pie de página

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPdS), Protocolos Notariales de Sevilla (PNS):

- Oficio 17, leg. 10937, libro 3º de 1620, 8 de mayo de 1620, fols. 724r-725v.
- Oficio 3, leg. 1708, 31 de enero de 1624, fol. 416.
- Oficio 13, leg. 7825, 28 de marzo de 1590, fol. 145.

Archivo del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla (AMSC), Sec. Mayordomía, leg. 51, libro 7, fol. 315.

Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli (ACDM), Libros registros de oficios y salarios:

- N° 325

- N° 326.

Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. IV, Escribanías del Cabildo siglo XVII, tomo 11:

- Doc. 38, Corpus de 1613.
- Doc. 45, Corpus de 1640, p. 278.

Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. XV, Mayordomazgo,

- Libro 4, 11 de mayo de 1585.
- Libro 6, 26 de mayo de 1587 y 30 de junio de 1587.
- Libro 9, 6 de junio de 1591 y 16 de junio de 1590,
- Libro 11, 15 de julio de 1594.
- Libro 12, 24 de abril de 1594.
- Libro 13, 12 de diciembre de 1595 y 25 de junio de 1596.
- Libro 15, 8 de mayo de 1598.