

LA MÚSICA Y SU CELOSÍA. LAS IDEAS Y USOS MUSICALES DE LAS GRANDES CASAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO DE ORO (1580-1640) COMO CASO DE “ESTADO LATENTE”

MUSIC AND ITS VEILING. MUSICAL IDEAS AND CUSTOMS OF THE SPANISH GREAT HOUSEHOLDS IN THE GOLDEN AGE (1580-1640); A STUDY CASE OF “LATENT STATE”

Ignacio Rodulfo Hazen*

Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid

irodulfo@ucm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6063-9880>

Resumen

Desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII, en pleno Siglo de Oro, la música se retira de la documentación española. La crítica insiste en el fenómeno aduciendo razones económicas y sociológicas: entre ellas, que la aristocracia española no cultivó la música. Retomando la obra de Menéndez Pidal y su concepto de “estado latente”, plantéase aquí la posibilidad de que aquello en realidad no sucediera, sino que la música fuera entonces conscientemente velada, tomando formas nuevas que sólo pueden comprenderse en la vida aristocrática de la época; formas que de hecho pudieron ser razones del triunfo de la música española en la Europa del momento.

Palabras clave

Historia Cultural, Música, Aristocracia española, Siglo de Oro, Guitarra, Siglo XVII, Músicos, estado latente.

Los fenómenos históricos no yacen sólo en los archivos: siempre –y de forma primordial en algunas épocas– hay quehaceres del hombre que se desarrollan sin dejar huella documental. Viven entonces en *estado latente*, ofreciendo si acaso manifestaciones aparentemente dispersas, que sólo adquieren su justa razón histórica si se miran en conjunto. Fue doctrina recurrente de don Ramón Menéndez Pidal para combatir la “crítica

Abstract

From late 16th century to mid-17th century, at the height of the Spanish Golden Age, music withdrew from historical sources. Modern authors have underlined the importance of this phenomenon, trying to find its economic and social roots and stressing how the lack of a Spanish aristocratic patronage may have caused it. This article puts forward the possibility that this did not actually happen, arguing that music was consciously concealed, taking new forms that can only be understood within the aristocratic ideals of that time. In fact, this hidden way of cultivating music may have been key to the popularity of Spanish music in seventeenth century Europe, and can be considered an example of what Ramón Menéndez Pidal called “latent state”.

Key words

Cultural History, Music, Spanish Aristocracy, Spanish Golden Age, Guitar, Seventeenth Century, Musicians, latent state.

positivista”, que estaba obsesionada por el dato, “que no tiene oídos para oír el delicado canto a media voz” en que se nos revela buena parte de la vida pasada¹. Aunque la sola recolección

* Este artículo forma parte de los estudios de doctorado financiados con un contrato de Formación de Personal Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid. Un primer esbozo

de datos sigue siendo hoy el supuesto anatema del historiador, las líneas quebradas de la historiografía española de la Edad de Plata han dejado la noción de *estado latente* circunscrita al campo histórico labrado por la escuela pidalina; allí donde acaba su obra comienza a sentirse la falta de aquel concepto que aún puede esclarecer numerosos problemas de la vida histórica española. Tal es el caso de algunos rasgos de la música del Siglo de Oro que este estudio pretende evidenciar.

En las postrimerías del siglo XVI la música dimite de las grandes fuentes de la vigencia cultural en España: escasean los impresos musicales²; huyen las melodías de las canciones; es difícil encontrar músicos profesionales al servicio de los grandes señores. En otras palabras: faltan los datos. Ante esta situación, nos encontramos con que la erudición especialista ha decretado la muerte de la música en los ambientes aristocráticos en los que antes se había cultivado con fruición. Olvidados del concepto de latencia, ni los eruditos más proclives al ensalzamiento de la tradición hispánica han sabido negarlo: la falta de una imprenta musical española y de grandes obras como las europeas es achacable al desdén aristocrático hacia la música³.

La acusación lanzada contra las minorías rectoras se ha demostrado enormemente efectiva⁴ por varias razones. Primeramente, porque casa perfectamente con un materialismo socorrido, que ha visto en las bancarrotas de la Monarquía un condicionante de la vida musical⁵. Además, la ausencia de una música culta española ha sido un baldón más de la leyenda negra⁶, y como tal, tanto más perdurable y efectivo se ha mostrado cuanto más espurio. Sin embargo, el gran sostén es el dato; en realidad, un solo dato, una cita personal, aislada, pero dato al fin. Sólo un tratadista, extranjero y receloso, Pietro Cerone, co-

mentó en su *Melopeo* las carencias musicales de los españoles, y especialmente la de sus cabezas aristocráticas: “no hay ninguno” –dice– “(que yo sepa) se deleite de Música”⁷. Pues bien, aunque en otros lugares Cerone demuestra poseer un concepto muy particular de la música, sus opiniones han bastado para explicar los silencios documentales españoles.

Si en algo acertó el testimonio de Cerone fue en señalar el tono aristocrático de la vida musical del Siglo de Oro. Las principales obras musicales de aquel periodo vieron la luz siempre al amparo de la Iglesia y la Monarquía, pero también al de la aristocracia; es más, casi todo lo que fue *vigencia* en el Siglo de Oro lo fue cuando llegó a los techos blasonados de las minorías eminentes: allí se encontraban los ideales más representativos del periodo, que rebasando sus contornos sociales⁸ inspiraron de uno u otro modo las más auténticas manifestaciones de la época. Por lo demás, es la noción del desdén aristocrático por la música lo que es desconcertante. En primer lugar lo es para el sentido común –parece inimaginable una vida sin música, no digamos una vida aristocrática–, pero también tropieza con la coyuntura más concreta de aquel entonces: los años de la supuesta retracción musical son años de efervescencia artística, “la flor de la literatura hispana”⁹; una época en la que germinó en el Nuevo Mundo la tradición musical hispánica y en la que parte de Europa se entretuvo cantando en español¹⁰. La aparente contradicción¹¹ sólo señala cuánto queda por clarificar aún acerca del fenómeno musical del Siglo de Oro.

El esclarecimiento del problema promete graves conclusiones y sólo llegará con una perspectiva que se eleve por encima del exclusivismo de los datos. En primer lugar urge esquivar el especialismo, abandonando los documentos estrictamente musicales para situar el problema en el amplio horizonte de la vida del Siglo de Oro; esto implica reconocer que la Historia no puede ser un “contexto” o capítulo de condimentación escolástica, sino la realidad misma donde radica la música. Una vez situado el problema en su campo histórico, se hace preciso recurrir al concepto del *estado latente*¹² para evitar perder de vista aquella realidad que no se encuentra en el archivo: llámese ésta intimidad, intrahistoria o, en resumidas cuentas: vida. En realidad, retomar éste y otros conceptos de la historiografía del siglo XX no es sino seguir una incitación al pensamiento histórico; la misma superación del dato a la que

de estas ideas fue presentado como conferencia en el Seminario “Canciones sin notas”, organizado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales el 20.04.2017. Se utilizan algunas abreviaturas para los archivos consultados: *E-Mca* (Archivo Ducal de la Casa de Alba), *E-Mah* (Archivo Histórico Nacional), *E-Mahn* (Archivo Histórico de la Nobleza), *E-Mp* (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

1 MENÉNDEZ PIDAL (Madrid, 1963): 129-152.

2 Un resumen un poco exagerado del problema puede encontrarse en ESSES (1992): 77 y ss.

3 ANGLÉS (1948), escribió en otro lugar que “la nobleza española, incluso en la primera mitad del siglo XVI, no se interesó por la música como lo hicieron los nobles de Flandes, Francia, Alemania o Italia, es acaso una prueba fehaciente el hecho negativo de nuestra imprenta musical de aquel tiempo”, en ANGLÉS (1965): I, 44 y ss.

4 La noción de una aristocracia culpable se ha consolidado con sorprendente ligereza; resulta, en cambio, notablemente trabajosos desenterrarla. Prueba de ello es la muy escasa atención que ha merecido un valioso estudio acerca de la cuestión, que aporta datos para valorar la vida musical de los grandes titulados de aquella época. Véase FREUND (2001).

5 Esta perspectiva materialista se ha infiltrado en los estudios más respetables sobre la música de este periodo. Es el caso del gran estudio de Keith Larson sobre el ambiente napolitano, en el que se relacionan los usos de la aristocracia y la publicación de madrigales con la demografía. Ver LARSON (1985): 1.

6 ETZION (1998): 93-120.

7 CERONE (1613): Lib. 1, Cap. 59.

8 La asunción universal de los valores aristocráticos es ya lugar común de la historia del Siglo de Oro. Véase DOMÍNGUEZ ORTIZ (1985): 147.

9 MENÉNDEZ PIDAL (1991): 66.

10 A este fenómeno, al que llamo el “*aire español*”, nos referiremos más adelante.

11 Esplendor general y decadencia musical: es un fenómeno muy parecido al que se enfrentó Nino Pirrotta con el siglo XV italiano. Ver PIRROTTA (1966): 127-161.

12 Una explicación detenida del estado latente se encuentra en ORTEGA Y GASSET (1957): 81 y ss. Sobre su efectividad en el pensamiento histórico véase MENÉNDEZ PIDAL (1963): 129-152, o MENÉNDEZ PIDAL (2008): 107-138.

llama Huizinga. El propio Ortega nos recuerda que los silencios de una época no proceden sólo de lo que en ellas se olvidó, sino también de los fundamentos elementales de la vida que resultan transparentes a quien los vive¹³, o sencillamente, de lo que *no se quiso hablar*.

La clave del asunto radica en un mundo volátil y difícilmente documentable. De ahí que debamos acudir a variadísimos documentos: crónicas, novelas, relaciones, procesos judiciales, correspondencia personal. Pero son los ideales y formas de vida aristocráticos los verdaderos elucidarios en nuestro estudio; todo ello se encuentra tanto en la literatura como la documentación de las casas nobiliarias: nóminas de criados, documentación administrativa, inventarios. Sin embargo, conviene tomar en este punto algunas precauciones: la identificación de la vida artística con la aristocracia no debe conducir a pensar que lo que se forjó entre ambas fue una relación exclusivamente sociológica –cosa que tampoco satisface al sentido común, pero prolifera en nuestra historiografía–, puesto que la música siempre está esencialmente radicada en el mundo del placer personal y los sentimientos¹⁴.

Una vez pensada por dentro la misteriosa situación de la música en la vida del Siglo de Oro, se perfilan con claridad dos interrogantes fundamentales. El primero es la cronología: es preciso explicar por qué hacia finales del siglo XVI y no en otro momento comienza a sentirse aquella ausencia de la música. Descartadas las soluciones materialistas, el siguiente interrogante se refiere a la vida aristocrática: nos interesa cuál fue el lugar de la música en sus varias ocupaciones y qué razones llevaron a su eventual ocultación. Para ello será necesario atender a los músicos de las casas nobiliarias, y más específicamente al lugar y características de su oficio. Sin embargo, el dominio de la cuestión no podrá darse hasta que resolvamos la contradicción y expliquemos ajustadamente las razones por las que el fenómeno del “*aire español*” –esto es, la expansión de la música distintivamente española por Italia y Europa en este periodo– coincidió muy precisamente con esta aparente retracción de la música.

I

El declinar del periodo de la vihuela es al mismo tiempo el comienzo de la época que nos interesa. Las colecciones de Mudarra, Milán, Pisador y los demás músicos galantes del Renacimiento español conforman el único ciclo profano que ha sido más completamente ilustrado en el Siglo de Oro: con

13 Es el caso de las creencias más fundamentales. Ver ORTEGA Y GASSET (1942), o para el caso del Arte, “El Arte en presente y en pretérito”, en ORTEGA Y GASSET (1936): 229.

14 Frente a las interpretaciones sociologistas que han hecho repetir insistentemente aquello de “música y poder” existen muy diferentes caminos para pensar el cultivo de la música respetando su lugar esencialmente personal (y real). Uno de ellos podría ser el de la “educación sentimental”, tal como la propuso Julián Marías para el estudio de la Literatura en MARIAS (1992).

él están íntimamente relacionados todos los pocos ambientes aristocráticos conocidos de la época¹⁵. En el último cuarto del siglo XVI dejaron de publicarse estas colecciones de cantares¹⁶ y comenzó un periodo en el que la música pasó a ser manuscrita¹⁷ –si acaso se escribía– y en el que es difícil nombrar siquiera un músico al servicio de la aristocracia. Tramonta la vihuela y casi todo se hace oscuro para el erudito. Sin embargo, parecería peregrino pensar que acabó entonces aquel delicado repertorio, al que le quedaba una larga vida¹⁸. Más que el fin de algo, la contracción de las delicadas canciones de Boscán y Garcilaso señalan el primer palpito de un nuevo fenómeno que aparece en escena. Si sólo se ha visto el vacío ha sido por la falta de una perspectiva adecuada; las modulaciones de la vida histórica requieren del historiador la constante adopción de nuevos puntos de vista, y si la datofagia y la recopilación de cancioneros impresos comienza a resultar infructuosa, antes que dar al traste con la realidad –la única soberana– deberíamos cuestionar nuestros propios métodos. Sólo si somos capaces de hacerlo advertiremos que tras los acordes de la vihuela no siguió el silencio, sino que bullían entonces cambios fundamentales en la vida musical española.

Al tomar en serio lo que acontece en las postrimerías del siglo XVI nos sentimos perdidos por los caminos explorados en la historia musical. El especialismo es aquí la barrera; basta levantar la vista a la vida general de aquellos años para advertir que, lejos de cualquier apatía o decadencia, hierven por doquiera las novedades. Reparemos en que durante las últimas décadas del reinado de Felipe II aparecen dos rasgos de extraordinaria vitalidad artística: la comedia nueva y el romancero nuevo. Ambas creaciones representaban un vuelco de la sensibilidad que sólo podía traer una nueva generación: la de Lope y Góngora, la generación de 1580¹⁹. Estos jóvenes acumulaban una particular experiencia: eran los primeros nacidos cuando ya funcionaba la gran máquina de la Monarquía de Felipe II; el Imperio, la Corte de Madrid, y los flamantes remates del Escorial eran ya paisaje habitual para ellos. También era parte de su acervo toda la lírica italiana asumida por sus predecesores. La vista en escorzo de todo esto dio lugar a una nueva sensibilidad vital, manifestada en expresiones tan diversas como las *Soledades* y *La dama*

15 Me refiero a la corte de los duques de Calabria –donde trabaja Milán–, y a la de los duques del Infantado, la casa de Mudarra. Cabría añadir a estos los centros andaluces donde trabajaron Bermudo, Morales y Guerrero.

16 Mucho sabemos sobre los tratados de vihuela, que despertaron gran interés desde finales del siglo XIX y a los que John Griffiths ha dedicado numerosos estudios recientemente. Véase, sobre la publicación de este género GRIFFITHS (2010):10-27.

17 Véase la relación más reciente de fuentes musicales del periodo en TORRENTE (2016): 193-194.

18 Sabido es que la música de los vihuelistas corresponde a un periodo mucho más amplio que el de sus publicaciones. Aún en la Biblioteca de Felipe IV éstos eran los libros de música predilectos. Véase BOUZA (2005).

19 Así la definió José Fernández Montesinos. Ver FERNÁNDEZ MONTESINOS (1959): 75-98.

boba, que aún hoy debemos afanarnos en entender. Un rasgo de la vida de entonces sintetiza todos los demás: el vitalismo de aquella generación; más que rasgo esencial de la generación, en rigor se trata de una circunstancia sobrevenida, pues los hombres de 1580 vieron la llegada de su sensibilidad a la vigencia en un momento en que la juventud pasaba a la dirección de la vida colectiva. Todo ello culminó en torno al año 1600, con la llegada del joven Felipe III al trono.

El impulso creativo de una generación y el poder insólito de la juventud infunden un nuevo vitalismo a finales del siglo XVI. Trasluce esto en la comedia nueva, aparece también en las autobiografías del momento y asoma frecuentemente entre los legajos: la vida se vivía intensamente y consistía a última hora en acumulación de lances, en acción²⁰. Nos hallamos aún en términos enormemente vagos, pero algo de este temple de la vida se manifiesta en las correrías descarriadas de los personajes eminentes del momento²¹. Convergen felizmente arte y juventud y de ello se deriva una apreciación –sin duda inconsciente– de la vida, que se ha tornado más ligera y colorida. Se ensalzan ahora la espontaneidad y la llaneza²², y hay en ello un claro acento aristocrático: se estima por mucho más alto el gesto espontáneo, que basta a quien es grande por naturaleza, que el artificio, necesario para quien ha de esforzarse en serlo²³. A través de esta premisa, que no es sino una auténtica vivencia de la antigua *sprezzatura* de Castiglione, vemos cómo lejos de retraerse, la aristocracia logra un influjo extraordinario en esta renovación artística. Sus valores vitales, su gusto por la espontaneidad, por la palabra hablada y por lo efímero y brillante²⁴ ya no se limitan a seleccionar a su gusto el Arte: todo ello participa de raíz en su creación.

Fue fenómeno propio de estas nuevas generaciones, y quizá parte de su gusto por la expresión natural, una suerte de casticismo o nuevo encuentro con la tradición artística española. Entendemos así la reaparición de los moros Zulemas en los romances, así como la recuperación de la lírica castellana de estirpe cancioneril. Más que ninguna restauración, toda esta tradición –nunca muerta– emergía ahora de nuevo de su *estado latente*²⁵, y que ahora no podía renunciar de ningún modo a lo aprendido en el siglo del endecasílabo y la lírica italiana²⁶.

20 AZORÍN (1919): 152.

21 Desde hace pocos años se ha empezado a atender a las historias personales de los personajes que habrían de regir la vida en los años cruciales de cambio de siglo. Es el caso de los IV y V duques de Alba, cuyos amoríos juveniles pusieron en riesgo el futuro de su propia Casa. Véase MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (2013): 473-512.

22 Aquí resultan luminosas las páginas dedicadas a este momento por don Ramón Menéndez Pidal. Ver MENÉNDEZ PIDAL (1945): 69 y ss.

23 MENÉNDEZ PIDAL (1945): 69 y ss.

24 Sobre todos estos rasgos del gusto aristocrático del Siglo de Oro véase BOUZA (1999): 44 y ss.; así como BOUZA (2003).

25 Para los fenómenos de la emergencia y el estado latente son muy útiles, de nuevo, las advertencias de Menéndez Pidal. MENÉNDEZ PIDAL (2008): 107-138.

26 FERNÁNDEZ MONTESINOS (1925): 11 y ss.

Una vez hemos aprehendido algunos rasgos de la vida de aquellas décadas fundamentales del siglo XVI es hora de tornar a nuestro camino de la música; volvemos sobre él con nuevos ojos, por haber asumido ahora la presencia de una gran renovación a finales del siglo XVI, el predominio de la juventud cargada de vitalismo, aristocratismo y estimación de la tradición española. Y he aquí que aquel silencio que seguía al ciclo de la vihuela adquiere ahora nueva consistencia ante nosotros. Aquella vuelta al manuscrito, junto al subsiguiente auge de la guitarra ¿no comparte rasgos esenciales con la espontaneidad y la estima de la tradición castiza que representó la generación de 1580? Si atendemos al nuevo repertorio español que despunta en los primeros años del siglo XVII –ya sea en cancioneros españoles o extranjeros–, observamos que ya es vigente una nueva música, a menudo monódica, de ritmo preferiblemente ternario, cuya melodía rara vez se escribe, acompañada del rasgueo de la guitarra²⁷. Pues bien, podemos ahora afirmar que aquella música surgió en el mismo movimiento emergente de la comedia nueva y el romancero nuevo –y en estrecha relación con ellos–, en un fenómeno al que he llamado “*aire español*”, ya que no hizo sino retomar elementos por largo tiempo presentes en la intrahistoria española.

La aparición del nuevo ciclo musical había de presentarse necesariamente en forma de silencio, por cuanto era un cuestionamiento abierto de la música tal y como había sido concebida en las alambicadas cortes renacentistas. En el primer tratado dedicado a la guitarra, su autor, el médico Juan Carlos Amat, culpaba al “humor colérico” de los españoles de que nadie hasta el momento hubiera dedicado un estudio sesudo al instrumento entonces preferido²⁸. En otras palabras: se venía haciendo otra música, pero se prefería ponerla por escrito. No olvidemos que eran jóvenes los protagonistas, y correr, saltar, amar y pelear iban seguramente antes que cualquier tipo de escritura; el Arte, tal como pasaba a ser concebido, debía entregarse de lleno a la vida misma²⁹. La guitarra se tañía con la espada al cinto; la caja repiqueteaba con el tahalí. Además, recordemos, reinaba entre aquellos jóvenes un enfadoso espíritu aristocrático, que desdeñaba la escritura y cualquier desempeño manual³⁰.

Las minorías eminentes no sólo inspiraban con sus ademanes, sino que participaron personalmente de todo el proceso de renovación artística. Conocida es la relación de Lope de Vega con el V duque de Alba o con el VI duque de Sessa³¹, y al fin y al cabo fue el ascenso de estos grandes hombres en el reinado de Felipe III lo que trasladó el arte de la generación

27 Todos estos rasgos de la música como novedades de la generación de 1580 aparecen bien explicados en TORRENTE (2016): 196 y ss.

28 AMAT (1627): [fol. 2 v.].

29 Es otra característica del Arte español del momento, que Menéndez Pidal ya advirtió y llamó “pragmatismo”. Ver MENÉNDEZ PIDAL (1960).

30 BOUZA (2003): 44 y ss.

31 Para entender la relación entre aristócratas y artistas en este periodo es aconsejable el estudio introductorio de González Amezuía al epistolario de Lope de Vega. GONZÁLEZ AMEZUÍA (1935).

de 1580 de la bohemia a la vigencia cultural. Muchos de ellos formaron parte del público más entusiasta del nuevo teatro³², un género esencialmente musical. Es más, si indagamos entre los papeles de las casas aristocráticas, nos encontramos con que los hombres más eminentes escuchaban música con frecuencia, e incluso ellos mismos la hacían. Al menos tenemos constancia de que el III duque de Alcalá, el III duque de Pastrana y el VII conde de Monterrey –sólo por mencionar hombres de la primera mitad del siglo XVII– tañeron, ellos mismos, guitarras³³, y algunos cantaron. A otros muchos se les debió ver templando guitarras junto al Prado de la Magdalena en los años de la Corte vallisoletana³⁴. En realidad, cuando Pietro Cerone les acusaba de despreciar la música no lo hacía porque no la practicasen, sino porque habían decidido entregarse a aquella nueva música rasgada tan plebeyana –recordemos las hieles de Covarrubias–, “aquella [música] de los theatros”³⁵ –dice Cerone; de ahí que insistiera que los jóvenes no debían aprender aquella, sino la “que conviene a gente hidalga y noble, que es la verdadera”³⁶. No siguieron el consejo los grandes aristócratas de la generación de Lope de Vega, que hicieron suyos los nuevos ritmos, revistiendo de prestigio y altura las canciones de jaques y mulatos³⁷, dando con ello comienzo a uno de los fenómenos más interesantes del Siglo de Oro. Para todo ello necesitaron ciertas nociones de música, la cercanía de músicos profesionales y un ambiente que –ahora afirmamos– sin duda existió, pero que llega a nosotros tras un pudoroso enrejado. Para alcanzar a ver por él tendremos que adecuar nuestra mirada al *temple de la vida* aristocrática.

II

En el cambio de siglo la aristocracia española vivía una época de esplendor, por lo que podía dedicarse a su actividad predilecta: arruinarse. Vendrían deudas y necesidades, pero sabido es que los aristócratas convivían naturalmente con el absoluto derroche; “vivían al día”³⁸, dilapidando por sistema sus fortunas, puestas las fuerzas en llevar siempre enhiesto su estandarte, alimentando su honra y sus prestancias sin atender a menudencias. Todo aquello llega hasta nosotros en torres de pagos, albaes y libranzas que ordenaban a los aturdidos tesoreros ir sembrando los caminos de moneda. Buena parte del

presupuesto se gastaba en el servicio permanente del aristócrata, que para nuestras fechas bien podía acercarse al centenar de criados³⁹. Formaban parte de él un conjunto de muy diversas personas, perfectamente jerarquizadas: en la cumbre estaban los grandes cargos, como el mayordomo, el camarero, el capellán; se sumaban a ellos oficios algo más técnicos y menos honrosos, como el tesorero o el secretario. Seguían los pajes, jóvenes de buenas familias que se educaban en el servicio a otros grandes y que cuando crecían podían ser nombrados gentilhombres, para acompañar a su señor con todos los atavíos del caballero, contando con sus propios criados. Por debajo de ellos estaban los oficiales: los mozos, con muy distintas funciones, y aún por debajo lacayos, toda una serie de trabajos mecánicos –cocineros, barrenderos, cocheros–, y, por último, los esclavos. No es tan fácil encontrar nóminas completas del servicio de una casa aristocrática durante este periodo, y cuando contamos con ellas rara vez aparecen menciones a músicos profesionales entre los criados. En los siglos precedentes es normal encontrar cantores y ministriles en el servicio, pero con el avance del siglo XVI el oficio de los músicos religiosos tiende a diferenciarse del profano, que se vuelve invisible.

Existen excepciones, como un tal Francisco Amadeo que servía al conde de Lemos en 1625⁴⁰, o los muchos músicos que aparecen en la relación de criados de los duques de Medina Sidonia conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Proliferan allí los instrumentistas profesionales, pero a medida que avanza el siglo XVII van desapareciendo y convirtiéndose en otro tipo de servidores más privados, a los que se les trata con el nombre si mencionar la profesión, como la “doña Ana María” –adviértase el tratamiento de señora–, Polonia, Elena y Costanza, que sólo por azar sabemos que eran músicos de cámara del VIII duque de Medina Sidonia en 1636⁴¹. Como músicos profesionales prevalece la figura del maestro de música, encargado de enseñar a los señores de la casa y a veces a los pajes, como ese “Pedro Ávila” al servicio de los Medina Sidonia a finales del siglo XVI⁴². Sin embargo, lo más interesante del manuscrito de la Biblioteca Real es una anotación del copista, que nos advierte que no refiere muchos de los criados precisamente en el periodo que nos interesa, porque se acostumbraba a darles ración y no salario⁴³: esto es, propinas pequeñas, diarias, y no estipendios mensuales, por lo que no figuran como criados permanentes en la nómina. La razón era, según la misma anotación, “el peligro del manejo del dinero en la juventud”. Está claro: este mundo de jóvenes

32 Sabemos que los aristócratas mantuvieron aposentos privados estables en los corrales de comedias. Algunos aparecen documentados en DAVIS (2004).

33 Además de las cuentas del duque de Pastrana (nota 45), conservamos un inventario del conde de Monterrey que registra dos guitarras en su recámara (*E-Mca*, 249-2). La noticia sobre el duque de Alcalá se encuentra en GONZÁLEZ MORENO (1969): 13.

34 Se describe que los aristócratas cantaban tañendo ellos mismos guitarras en el *Voyage de Barthelemy Joly en Espagne*, citado en PINHEIRO DA VEIGA (1916): 108.

35 CERONE (1613): Lib. 1, Cap. 8.

36 CERONE (1613): Lib. 1, Cap. 8.

37 Véase STEIN (1998): 654-677.

38 DOMÍNGUEZ ORTIZ (1985): 97.

39 De ello dan cuenta varios de los documentos que citaremos a continuación, como la nómina de los criados de los duques de Medina Sidonia conservada en la Biblioteca de Palacio

40 *E-Mca*, C. 153 N4, fol. 2 r.

41 *Cathálogo de todos los criados mayores y menores q.e han servido a los ex.mos señores duques de Medina Sidonia, sacados p.r sus respectivos acientos, de los libros de acostamientos de la casa, E-Mp*, Mss/573, Fol. 166 r.

42 *Ibidem*, fol. 153 r.

43 *Ibidem*, fol. 165 r.

imprudentes y anónimos que recibían maravedís sueltos –el mundo de *La gitanilla* cervantina– fue el mundo de la música en el Siglo de Oro.

Mucho más que en las nóminas de cargos solemnes, los músicos aparecen en los albalas, libranzas o libramientos de los aristócratas españoles. Por ellos conocemos la presencia de Juan Blas de Castro en la corte del V duque de Alba⁴⁴. No conocemos músicos oficiales del III duque de Pastrana, pero sabemos que pagó a un Pierres para enseñarle a cantar y tañer⁴⁵; en Roma, a Paolo Tarditi, a Giulio Mayone, a los hermanos Gutiérrez, y también a Juana de Villalba para que bailara ante él, siempre en forma de estos libramientos informales⁴⁶. Arañés, su supuesto maestro de capilla, autor de la famosísima chacona, ni siquiera aparece en los gastos; tal era la volatilidad de su oficio. Estos duques de Alba y de Pastrana, junto al duque de Feria –miembros de la generación de 1580 y de la de 1600– mantuvieron juntos en Madrid a Leonor de Guzmán, una cantante mulata que vivía “de su arte y música”, de forma independiente en Madrid, y que conocemos por el proceso que acabó con su expulsión de la corte, motivada por su vida libre⁴⁷. Casos similares he encontrado para Francisco Ruiz de Castro, el gran duque de Osuna, el cardenal Borja, el conde de Monterrey.

Durante este periodo la música no fue en ningún caso patrimonio exclusivo de los profesionales. Muy a menudo eran otro tipo de criados los encargados de cantar y tañer. De ahí que hubiera maestros de música en los palacios: como el que enseñaba en Roma a los pajes del cardenal Borja. Sabemos que allí se tañían arpas, tiorbas, “clavicímbalos” y guitarras⁴⁸, pero no encontremos músicos en las nóminas de criados. Detrás de gentilhombres y mozos podía haber músicos solventes –recuérdense los mozos de cuadra, guitarristas de Covarrubias. Guillén de Castro, que fue músico en las alquerías aristocráticas de Valencia antes que dramaturgo⁴⁹, fue criado del conde de Benavente en Nápoles, pero quedó a cargo de funciones militares. La actividad musical de los criados pasa inevitablemente desapercibida, pero a veces se descubre en los inventarios de

44 ROBLEDO (1989).

45 *Albalás y cuentas relativas a los estados de España e Italia pertenecientes a la Duquesa de Pastrana Princesa de Eboli y de Melito D^a Ana de Mendoza* [en realidad es Doña Ana de Borja], *E-Mn MSS/11560*, fol. 48 r.

46 Todos ellos se encuentran en los gastos de la embajada romana en la Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional. *E-Mahn, OSUNA CT. 58*

47 *E-Mah*, Consejos Suprimidos, L. 51171, fol. 1

48 Así lo cuenta en una relación del viaje del condestable de Navarra a Roma en 1627. ETTINGHAUSEN & BORREGO (2001): 507.

49 “Don Guillén estudiaba actualmente Artes, y Philosophia, escalones para otras ciencias. Era de veynte y dos años; en cuya floreciente edad solicitava a menudo a las nueve hermanas, haziéndose famoso entre los célebres Poetas, por tener superior natural: juntamente con esta gracia tenía la de la música, en que era consumadísimo, embidiándole los que professavan esto su sonora y dulce voz y destreza: pues ninguna de quantas aguas del claro Turia perficionava, le competían. [...]”. CASTILLO SOLÓRZANO (1629): [3].

traslado de estas cortes aristocráticas, frecuentes en el caso español por la proliferación de virreinos y embajadas. Así, en la documentación que registra el retorno de Francisco Ruiz de Castro a España en 1623 se da cuenta de criados que llevaban, de nuevo, arpas y guitarras⁵⁰.

La vida aristocrática destilaba desdén por cualquier detalle profesional o técnico: ni tan siquiera los músicos más prestigiosos se presentaban como tales. Nicolao Doizi de Velasco, músico de cámara de Felipe IV y del cardenal don Fernando, autor de un famoso tratado de guitarra⁵¹, pasó a formar parte de la casa del conde de Monterrey cuando partió como embajador a Roma en 1622. Allí no figuró nunca como músico, sino como un caballero más, que contaba con sus propios criados⁵². Don Diego Duque de Estrada, autor de los famosos *Comentarios del desengañado*, desveló algunas de las razones de esta situación. Sabido es que don Diego era músico, recibió lecciones de tañer y danzar con castañetas y fue muy celebrado por su voz⁵³. Por todo ello el duque de Lerma quiso hacerle su paje. Sin embargo, Diego se negó a servir por su talento: no quiso ser nada más –o nada menos– que caballero. Él mismo aclara explícitamente la situación:

“ni aun delante de Su Majestad me pudieron hacer cantar si no fue por engaño, llevándome al terrero con otros músicos del Duque de Alba y el celebrado Matías de don Fernando de Cárcamo, y no sabiendo quién me oía, como recién llegado, que a saberlo perdiera la vida primero. Mas presto entre amigos o damas rogaba que me oyesen, pero no señores”⁵⁴

Antes verse morir que servir, que parecer un vil mecánico. La honra inspira hasta el gesto más cotidiano. Reparamos ahora: más que retraerse de la vida musical, la aristocracia la engulló; la música quedó plenamente instalada en la vida eminente. La situación es muy particular; los valores aristocráticos constituían un camino radical, de enormes consecuencias materiales, y tememos que pudiera limitar en más de un sentido la creación de la música durante aquellos años tan importantes para las letras. Sin embargo, el fenómeno fue entonces concebido como elevación y dignificación del Arte, que no debía ser artificio, ni oficio, sino emanación sincera, caprichosa (o lúdica) de lo más alto del hombre. Nada más lejos de lo que ha llegado a ser la gran música de Occidente –técnica, profesional, beata– a la que los eruditos musicólogos han amoldado naturalmente su mirada. A la falta de una perspectiva adecuada se una la voluntad –desapercibida hasta ahora– que palpité en aquella época: una voluntad por ocultar la ocupación con la música.

50 *Cuentas de Francisco Fernández de Cisneros en las jornadas del conde de Lemos, 1623. E-Mca, C. 263 N°22*

51 DOIZI (1640).

52 *Cuentas del conde de Monterrey, E-Mca, C. 148*

53 ETTINGHAUSEN (1982): 91.

54 ETTINGHAUSEN (1982): 95-96.

III

Ya hemos comentado cómo los jóvenes de 1580 inmolaron la música en su entrega a la vida; conviene ahora insistir en cómo esa vida consistía muy especialmente en anhelo de un ideal aristocrático: aquella honra que entonces tenía a todos esclavos. Poco entenderemos de aquella época si no ponderamos la importancia de esta fuerza que relegó a la intrahistoria a grandes esferas de la vida donde no predominaban la hazaña y la grandeza: una de ellas, la laboral. Recientemente se ha insistido en el ínfimo lugar que ocupaba el trabajo en el Siglo de Oro⁵⁵: era algo insustancial, cambiante y sobre lo que rara vez se hablaba, hasta el punto de ser difícil referirse propiamente de la existencia de una profesión personal y estable en la época. De ahí que sea difícil encontrar a los músicos profesionales en el Siglo de Oro: en rigor, no existía tal ocupación como nosotros la entendemos. De todo ello se deducen, claro está, consecuencias técnicas. Covarrubias definió el trabajo como “cualquiera cosa que trae consigo dificultad, o necesidad y aflicción de cuerpo o alma”. El trabajo era técnica, dedicación afanosa, nada más contrario a la “sola facilidad del ademán”⁵⁶ que Castiglione –en traducción de Boscán– proponía a los cortesanos. Todo aquello tan necesario para el desarrollo del arte era impropio de gente de calidad. Siguen Castiglione y Boscán:

“ (...) comúnmente suele haber dificultad en todas las cosas bien hechas y no comunes, y así en estas la facilidad trae gran maravilla, y por el contrario la fuerza y el ir cuesta arriba no puede ser sin mucha pesadumbre y desgracia (...) Por eso se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte”⁵⁷

Aunque ya se nos venía anunciando, queda ahora claro: si el mejor arte era el que no lo parecía, aquel aparente olvido de la música que vino a afectar al Siglo de Oro fue un triunfo de los ideales aristocráticos, una cuestión de *voluntad artística*⁵⁸. Convendría, por tanto, dejar de hablar de condicionantes materiales y comenzar a apreciar la búsqueda de belleza que yace en el aparente descuido de la música hispana desde las postrimerías del Renacimiento.

Aquella apariencia maravillosa que inspiraba el hombre aristocrático exigía un cuidado exhaustivo del decoro; nada podía escapar de aquella sensación de facilidad y desdén en cada movimiento. Para lograrlo había que ocultar pudorosamente cualquier pequeño principio de debilidad, de titubeo o esfuerzo, cualquier rasgo de cotidiana humanidad. Es difícil para nosotros entender lo que debía significar aquel agudísimo pudor que hacía a don Diego Duque de Estrada padecer dolores de garganta y furores asesinos por tropezar con un escalón delante de otros

caballeros. En el propio libro de *El Cortesano* se recomienda que los hombres adultos –llamados entonces ya viejos– tañer en secreto⁵⁹, por protegerles de cualquier pequeño error que pudieran cometer en la interpretación. Los preceptores españoles de los siglos XVI y XVII suelen recoger esta idea pudorosa de la música.

Cada pequeño rasgo de la vida de aquel entonces nos confirma que la música era algo propio de la juventud, y que lo que más se estimaba en ella era el encanto espontáneo, la maravilla de la facilidad. De ahí que se sintiera predilección por el teatro musical, en la que parlamentos y canciones se entrelazan con la naturalidad de la vida misma, y de ahí que no se sintiera especial interés por el virtuosismo instrumental. Un pudoroso velo debía caer ante todo lo que hoy se aplaude en los conciertos. Cuando el cardenal Francesco Barberini visitó España las violas tocaban en otra estancia mientras se comía, pero sí se daba todo el protagonismo a dos niñas de catorce y quince años cantando a la guitarra⁶⁰. En las fiestas del conde de Monterrey en Nápoles los instrumentistas –quizá Doizi de Velasco incluido– permanecían:

“en unos corredores de celosías doradas que había en alto alrededor de el salón”⁶¹

Lejos de sentirse preteridos, los músicos encontraban así protegido su pundonor de cortesanos, al tiempo que veían la música elevada a su belleza ideal, como adjetivo natural y maravilloso de una vida de acción.

IV

El Siglo de Oro fue una época de balcones y corrales, pero no lo fue menos de celosías y ajimeces. En el ámbito del disímulo –que es también el íntimo, y por ello muy importante– quedó guarecida la música. No se trató, conviene insistir, de limitaciones materiales; sí de limitaciones espirituales, si así queremos considerar el hondo sentimiento de la honra que pesaba sobre los hombres de aquel tiempo. La celosía de la música fue obra de la aristocracia que dominaba la vigencia de aquel tiempo; terminó por hacerla invisible la juventud, que la arrastró al ritmo ligero e improvisado de su vida. Aristocratismo, juventud y vitalismo, los tres elementos que explican buena parte de la vida española desde las últimas décadas del siglo XVI, resuelven el problema de la música del Siglo de Oro. Conforme consigamos situar la cuestión en su lugar, deberemos concentrar nuestros esfuerzos en entender la vida de aquella época, pues sólo allí encontraremos los rasgos que puedan completar las carencias documentales. Puestos en ello, un elemento predomina en el horizonte: la época que hemos abordado aquí coincide perfectamente con un periodo de expansión de la música española.

55 MACKAY (2006): 18-19.

56 CASTIGLIONE (1534): Lib. I, Cap. V.

57 CASTIGLIONE (1534): Lib. I, Cap. V.

58 ORTEGA Y GASSET (1983): 190-192.

59 CASTIGLIONE (1534): Lib. II, Cap. I.

60 DEL POZZO (2004): 156-157.

61 Relación de las fiestas q. se hicieron en el recibimiento y bodas del marq. es de Tarazona mi s.or, *E-Mca*, C. 216 N. 14 s/f

Precisamente en los años en que culmina el ciclo de la vihuela comenzaron a surgir por Europa, y muy especialmente en Italia, multitud de cancioneros españoles con cantares acompañados de guitarra⁶²; aparecen, además, métodos para aprender a tañer el instrumento hispánico por excelencia. El primero de ellos, impreso en Florencia, estaba dedicado a los aristócratas toscanos aficionados a “sonare, e cantare alla Spagniuola”⁶³. La aparición de estas colecciones es un hecho rigurosamente italiano, pues muestra a la luz todo lo que parece invisible en España, pero refleja un vivo interés en la música de la generación de Lope de Vega, en el lugar que venía abasteciendo a toda Europa de Arte y pensamiento. Para acabar de entender qué sucede con la música del Siglo de Oro, convendría saber por qué fue tan atractiva en el extranjero.

Los años del “*aire* español” en Italia coincidieron con el apogeo del manierismo, una época enormemente solemne e intelectualista. Las letrillas españolas convivieron unas cuantas décadas con los madrigales más alambicados –recordemos que el propio Carlo Gesualdo llegó a tañer la guitarra–, hasta que terminó triunfando algo más parecido a lo que venía de España: el melodrama. Los eruditos historiadores, imbuidos de la más aguda beatería del arte, no han podido comprender cómo se pudo descender de los monumentos del manierismo a las cancioncillas, a veces lascivas, venidas del extranjero: sólo podía tratarse de una degeneración artística, causada principalmente por la presencia española en el siglo XVII⁶⁴.

Habiendo indagado en los problemas de la música de aquel periodo, y habiendo considerado que sus rasgos se debieron a una voluntad artística más que a las limitaciones materiales, el fenómeno del *aire* español en Italia se nos muestra con renovada inteligibilidad. En realidad, aquel contagio musical pudo consistir en contagio de la misma sensibilidad vital que situó la música en el lugar velado de la vida joven y aristocrática. Es precisamente en los mismos años que hemos abordado cuando Larson data el abandono de la composición de madrigales por los nobles napolitanos⁶⁵. En los años treinta del siglo XVII, el marqués Vincenzo Giustiniani comentaba cómo en su tiempo se habían dejado de cantar madrigales, y cómo se prefería cantar sin leer, guitarra en mano. Todo ello porque se estimaba más la “franchezza” del cantar de memoria que el alarde técnico de los músicos que leían partituras⁶⁶. Como en España, triunfaba

ahora en Italia la prestancia aristocrática en la interpretación musical. Otro tratado musical romano de la misma década explica cómo a los músicos se les asignaba cargos cortesanos: al buen cantante y músico, portero o ayudante de cámara –como Juan Blas de Castro lo fue de Felipe IV–, a quien sabe componer, gentilhomme⁶⁷. Giovanni de Macque, maestro de capilla en Nápoles, disuadió a su hijo en su testamento de continuar la tradición musical y le animaba a seguir un destino más decoroso, dejándole en herencia, eso sí, su clavicordio⁶⁸, para que lo usase en privado. El músico que acompañó al *chitarrone* uno de los primeros melodramas de la Historia, don *Grazia* (García) de Montalvo, figuraba en realidad como “Cameriero e Capitano de Lancie” del gran duque de Toscana⁶⁹.

La celosía que se había plantado frente a la música en España no terminaría de caer nunca en Italia, donde el arte gozaba de una autonomía sin igual, pero se produjeron allí, con algo de retraso, indudables paralelismos. Los problemas de la música española del Siglo de Oro no ofrecen contradicción con el proceso de expansión del *aire* español en Italia: las causas de su ocultamiento en las fuentes –aristocratismo, vitalismo– fueron sin duda los rasgos que la hicieron atractiva allí, donde valores análogos comenzaban a predominar en la sensibilidad artística. Entender el triunfo europeo de la música española en los albores del siglo XVII es entender sus valores estéticos en el Siglo de Oro, incomprendidos por muy largo tiempo. Al entregarse a la vida desenfadada y al espíritu aristocrático, la música hubo de asumir enormes consecuencias materiales que a última hora supusieron una renuncia a la perdurabilidad. Sin embargo, un encanto extraordinario afloró en el arte de aquellos años: la belleza aristocrática y, sobre todo, la maravilla de la espontaneidad y de la juventud, que se apoderó como pocas veces de la más prestigiosa vigencia cultural. Todo ello fue vivido como un soplo de aire fresco allí donde la erudición corría el riesgo de alejar el arte de la vida y reducirlo irremediabilmente al hieratismo. Ahora que vamos ponderando la entidad de la música española del Siglo de Oro convendría meditar en qué impedimentos –presentes aún en la historiografía más reciente– nos han impedido apreciar que en un silencio documental latía en realidad uno de los capítulos más relevantes –y sin duda el más influyente– de la historia de la música española.

BIBLIOGRAFÍA

Acutis, Cesare: “Presenza del Romancero in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII” en Bertini, Giovanni Maria y Acutis, Cesare (Eds.): *La Romanza Spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli, 1970.

Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1585-1635), Pisa, Università di Pisa, 1971.

(1983): 171.

67 UBERTI DA CESENA (1630): 74.

68 D’ALESSANDRO (2008): 118.

69 Así se presenta en la *Relatione della Guerra di Siena* que tradujo al italiano. Ver CACHO (2007): 170.

62 Vid. ACUTIS (1971). Otro catálogo importante elaborado por el mismo profesor aparece en “Presenza del Romancero in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII”, en BERTINI & ACUTIS (1970).

63 MONTESARDO (1606).

64 Benedetto Croce recoge –para superarlas– las ideas entonces vigentes sobre el Arte del siglo XVII y España, y que perduraron de una u otra forma hasta bien entrado el siglo XX. CROCE (1949).

65 LARSON (1985): 68.

66 “Oggi [...] si usa poco di cantare madrigali, nè ci è occasione in cui si abbiano da cantare; amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro o cinque compagni che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio”, Véase el “Discorso sopra la musia de’ suoi tempi (1628)” de Vincenzo Giustiniani, en SOLERTI

- Amat, Juan Carlos: *Guitarra española de cinco órdenes*, Lérida, por la viuda Anglada y Andrés Lorenzo, 1627.
- Anglés, Higinio, *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal*. Madrid, CSIC, 1948.
- Anglés, Higinio: *La música en la Corte de Carlos V*, Vol. I, Barcelona, CSIC, 1965.
- Azorín, *El alma castellana*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919.
- Bouza, Fernando: *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.
- Bouza, Fernando: *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- Bouza, Fernando: *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la torre alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2005.
- Cacho, María Teresa: "Traducciones manuscritas: España/Italia/España" en Profeti, M. G. *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno. Firenze 13-16 giugno 2006*. Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 165-176
- Castiglione, Baltasar de, *El cortesano*. [Boscán, Juan (trad.)] Barcelona, Pedro Montpezat, 1534.
- Castillo Solórzano, Alonso: *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias della*, En Valencia, Por Miguel Sorolla, 1629.
- Cerone, Pietro (Ezquerro, Antonio ed.), *El Melopeo y Maestro*, [Nápoles, Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.] Barcelona, CSIC, 2007.
- Croce, Benedetto: *La Spagna nella Vita Italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949.
- D'Alessandro, Domenico Alessandro: "Giovanni de Macque e i Musici della real Cappella Napoletana. Nuovi documenti, precisazioni biografiche e una fonte musicale ritrovata", en Curinga, L. (Ed.), *La Musica del Principe. Studi e Prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno Internazionale di Studi. Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, pp. 21-156
- Davis, Charles: *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823: estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 2004.
- De Almansa y Mendoza, Andrés (Ettinghausen, Henry y Borrego, Manuel (Eds.)): *Andrés de Almansa y Mendoza. Obra periodística*. Madrid, Castalia, 2001.
- Del Pozzo, Cassiano (Anselmi, Alessandra, Minguito, Ana Eds.): *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, Madrid, Fundación Carolina, 2004, pp. 156-157.
- Doizi de Velasco, Nicolao: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, En Nápoles, Por Egideo Longo, 1640.
- Domínguez Ortíz, Antonio: *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1985.
- Duque de Estrada, Diego (Ettinghausen, Henry (Ed.)): *Don Diego Duque de Estrada Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, Castalia, Madrid, 1982.
- Esses, Maurice: *Dance and Instrumental diferencias during the 17th and Early 18th Centuries Vol I*, Nueva York, Pendragon Press, 1992.
- Etzion, Judith: "Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: a Case of the Black Legend?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 29, N. 2 (Dic., 1998), pp. 93-120.
- Fernández Montesinos, José, *Lope de Vega: Poesías Líricas*. Madrid, Ediciones "La Lectura", 1925.
- Fernández Montesinos, José: "Algunos Problemas del Romancero Nuevo", en *Ensayos y Estudios de Literatura Española*, México, Ediciones de Andrea, 1959.
- Freund Schwartz, Roberta: *En busca de la liberalidad: Music and Musicians in the courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*. Urbana (ILL), University of Illinois, 2001.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín: *Lope de Vega en sus cartas: epistolario*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935.
- González Moreno, Joaquín: *Don Fernando Enríquez de Ribera. Estudio Biográfico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1969, p. 13.
- Griffiths, John: "La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI", *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 12 (2010), pp. 10-27.
- Huizinga, Johan: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1930.
- Larson, Keith: *The unaccompanied madrigal in Naples from 1536 to 1654*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1985.
- Mackay, Ruth: "Lazy, Improvident People": *Myth and Reality in the Writing of Spanish History*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2006, pp. 18-19
- Marías, Julián: *La educación sentimental*, Madrid, Alianza, 1992.
- Martínez Hernández, Santiago: "El desafío de la casa de Toledo: Felipe II y el proceso contra don Fadrique de Toledo, IV duque de Alba (1566-1585)", *Mediterranea – Ricerche Storiche*, 29 (2013), pp. 473-512.
- Menéndez Pidal, R.: *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- Menéndez Pidal, R.: *Los españoles en la Literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1960.
- Menéndez Pidal, R. "El estado latente en la vida tradicional", *Revista de Occidente* (2ª época) 2 (1963), pp. 129-152.
- Menéndez Pidal, R.: *La lengua castellana en el siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1991.
- Menéndez Pidal, R.: "El Romancero", en *Mis páginas preferidas. Temas literarios / temas lingüísticos e históricos*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 107-138.
- Montesardo, Girolamo: *Nuova inventione d'involatura, per sonare li balleti sopra la chitarra spagniuola*, In Firenze, Appresso Christofano Marescotti, 1606.
- Ortega y Gasset, José: *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1936.
- Ortega y Gasset, José: *Ideas y creencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1942.

- Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Ortega y Gasset, José: “Querer y poder artísticos” en *Obras Completas*, Vol. I, Madrid, Alianza, 1983, pp. 190-192.
- Pinheiro da Veiga, Tomé: *Fastiginia o Fastos Generales*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
- Pirrota, Nino: “Music and Cultural Tendencies in 15th Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society*, 19, 2 (1966), pp. 127-161.
- Robledo Estaire, Luis: *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- Solerti, Angelo: *Le origini del Melodrama*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1983.
- Stein, Louise: “Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain”, *The Musical Quarterly*, Vol. 82, 3-4 (1998), pp. 654-677.
- Torrente, Álvaro (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Uberti da Cesena, Gratoso: *Contrasto Musico. Opera Dilettivole*, In Roma, Per Lodovico Grignani, 1630.

Recibido: 22.06.2017

Aceptado: 24.01.2018