

# MÚSICA Y JUVENTUD EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII ESPAÑOL A TRAVÉS DE LA NOVELA PICARESCA

## MUSIC AND YOUTH IN THE FIRST HALF OF THE 17<sup>TH</sup> SPANISH CENTURY THROUGH PICARESQUE NOVEL

CLARA BEJARANO PELLICER<sup>1</sup>

Universidad de Sevilla

### Resumen

Este trabajo se pregunta qué funciones desempeñaba la música entre los jóvenes de la primera mitad del siglo XVII en España, haciendo hincapié en sus aplicaciones en el contexto de las relaciones entre los sexos. La novela picaresca española puede apuntar indicaciones sobre cuál era la relación entre la música y la juventud en ese período, y en qué medida esta relación se debe a las características psicológicas de la edad o al contexto social en que tiene lugar.

**Palabras clave:** música, juventud, guitarra, seducción, estudiante, picaresca.

### Abstract

This paper wants to know which roles music played for youth in the first half of XVIIth century Spain, focusing on its application in the context of relationship between men and women. Spanish picaresque can point ways of which was the relationship between music and youth in that period, and how much this relationship is caused by psychological characteristics of youth or the social context.

**Key words:** music, youth, guitar, seduction, student, picaresque.

El recurso a la literatura aurisecular a la hora de estudiar la práctica musical diletante es un fenómeno conocido dentro de la Musicología, a falta de otras fuentes o como medio de completar las fuentes primarias (García Fraile, 1997: 342; Sanhuesa Fonseca, 2004b: 894). Especialmente útil ha resultado a este respecto el repertorio cervantino.<sup>2</sup> Algunas de las costumbres musicales de la población española en el Siglo de Oro aparecen reflejadas en la mayoría de las novelas picarescas. La figura del músico parece haber sido familiar a los autores de este género y, salvo excepciones, era cercana a los bajos fondos, al ambiente sociocultural en el que se desenvuelven muchos de los personajes picarescos. La mayor parte de estos antihéroes son notablemente jóvenes y los músicos diletantes que les rodean no lo son menos, pero hasta el momento no

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla. [cbejarano@us.es](mailto:cbejarano@us.es). Recibido: 27-04-2016. Aceptado: 25-05-2016.

<sup>2</sup> Como ejemplos destacados, hagamos referencia a estas obras. Espinós (1947). Querol Gavaldá (1948 y 1970). Salazar (1961). Pastor Comín (1999). Paz Gago (2003). Pérez Escolano (2005). García Montalbán (2005). Leal Pinar (2005). Pastor Comín (2007 y 2009).

ha habido muchos acercamientos monográficos a las razones de la relación entre la juventud del Siglo de Oro y la práctica musical.

El objetivo de este estudio es determinar qué funciones desempeñaba la música entre los jóvenes del siglo XVII en España, sobre todo en conexión con las relaciones entre los sexos, en las que la literatura parece concederle un papel muy activo. Esta relación entre la música y los jóvenes en el medio urbano de la primera mitad del siglo XVII es abordada, con mayor o menor fidelidad a la realidad social, a través de la novela picaresca. Es una de las pocas fuentes que, aunque no completamente fiable, puede ilustrarnos sobre el contexto social en el que tenía lugar la práctica musical privada. Indagar sobre las funciones que los jóvenes –uno de los segmentos sociales más aficionados a ella- atribuían a la música se propone como una de las vías posibles para conocer su extensión y usos sociales. El perfil del usuario joven de música será interesante en la medida en que esto pueda contribuir a la sociología de la práctica musical en el Siglo de Oro, pero también puede ayudarnos a caracterizar las costumbres y mentalidades de la juventud de dicho período.

Es sobradamente conocido que la novela no debe tomarse como una fuente histórica en tanto que los hechos narrados son ficticios. No se debe olvidar que la narrativa no es una pintura fidedigna de la realidad, que la verosimilitud de la novela picaresca tiene sus limitaciones. Lo contenido en ella debe pasar por el tamiz de la crítica, si bien es cierto que la novela picaresca resulta la más sugerente por cuanto tiene de verosimilitud o pacto entre emisor y receptor para suspender la incredulidad: lo ficticio se adecua a las medidas de lo conocido y cotidiano (Miñana, 2002: 170-178). Por esta razón ha sido elegida como fuente de este trabajo.

Con todo, no debemos dejar de tener presente que la vinculación entre los instrumentos musicales y el lenguaje sexual es un tópico literario, reconocible desde la tradición novelística italiana del siglo XVI, por lo que no se debe interpretar literalmente toda referencia musical en este tipo de literatura. Las obras de Pietro Aretino suponen un antecedente muy rico en metáforas musicales del sexo: a los genitales femeninos se denomina cítara, vihuela, arpa, órgano... (Aretino, 2000: 167, 218). Sin ir más lejos, para que sirva de ejemplo, apuntemos una advertencia de la pícara Justina al comienzo de la novela, que puede ser interpretada en sentido equívoco: “No te espantes, que tuve abuelo tamboritero, a quien no le holgaba miembro. Verásme echar muchas veces por lo flautado; no se te haga nuevo, que tuve abuelo flautista, y parece nací con la flauta inserta en el cuerpo, según gusto della” (López de Úbeda, 2001: 421).

Tampoco debemos pasar por alto el hecho de que la vinculación de la música con la ficción estaba enraizada con fuerza en la conciencia de los españoles de los siglos XVI y XVII: la fórmula más popular de literatura, la dramaturgia, recurría a los números musicales sistemáticamente, como un ingrediente esencial de una fiesta teatral que debía incluir un completo abanico de atracciones para toda suerte de público (Caballero Fernández-Rufete, 2003: 677-716). Si la música en las comedias no siempre puede catalogarse como elemento de verosimilitud, debemos entender que para una gran parte del público no se concebía la ficción sin el componente musical -procedente

de la tradición folclórica y del fondo de los tonos humanos (Josa y Lambea: 209: 379)-, y este lugar común pudo ejercer sobre la novela una influencia determinante. Y por otro lado, la inserción de textos poéticos dentro de la novela con la excusa del canto es un rasgo característico de la literatura italiana desde Boccaccio y afecta a la novela corta española hasta el siglo XVII (Rodríguez de Ramos, 2013: 152). Estos poemas no son meros testimonios de la tradición lírica, sino que contribuyen a la acción (Recio, 2013: 29-44).

## 1. JUVENTUD Y MÚSICA

Los adolescentes y por extensión los jóvenes en nuestros días experimentan una vinculación muy intensa con la música popular debido a que ésta responde a numerosas necesidades y desempeña distintas funciones en su desarrollo psicológico (Swanwick y Runfola, 2002: 373-397). Obviamente, ni los adolescentes del Siglo de Oro español tenían inquietudes semejantes ni en dicho período existía la música popular en tanto que tipo de música concebida para ser distribuida de forma masiva, puesto que para ello habrá que esperar al advenimiento de la sociedad industrializada. No obstante, nos preguntamos si en las frecuentes intervenciones de la música en la novela picaresca podemos encontrar los suficientes paralelismos para poder colegir que la atracción que la música ejerce sobre los jóvenes no es un fenómeno hijo del capitalismo, sino que dicha vinculación responde en mayor medida a factores del desarrollo cognitivo que sociológicos y culturales. A lo largo de este trabajo iremos ofreciendo ejemplos literarios de las diferentes funciones en las que la música aparece en manos de los jóvenes, tratando de situarlas en su contexto, en relación con prácticas semejantes, para acabar realizando una valoración sobre su universalidad.

Uno de los hechos determinantes para la historia conjunta de la música y la juventud ha sido la invención de la tecnología de reproducción musical y sobre todo su portabilidad, que a partir de los años 50 del siglo XX permitió que los adolescentes se emanciparan de la generación anterior y de la atmósfera familiar impuesta en lo que a música se refiere, y comenzaran a desarrollar unas preferencias, una estética de grupo (Frith, 1981: *passim*). En el Siglo de Oro, la única forma de reproducir música -el tipo de música que mejor se ajustara al estado de ánimo, las necesidades y las funciones requeridas por la juventud- era la práctica instrumental y vocal. Por lo tanto, no ha de extrañarnos el alto índice de personajes musicalmente capacitados que pueblan el paisaje literario.

Sea un estereotipo o responda a un verdadero paisaje social, la novela picaresca nos presenta también una notable identificación entre los jóvenes y la práctica musical por afición. Las obras que responden a esta premisa son mayoría: varios protagonistas en edad juvenil son consumados músicos *amateur* (Guzmán de Alfarache, Marcos de Obregón, La Pícara Justina, La Niña de los Embustes, Don Gregorio Guadaña y otros), y los personajes secundarios musicales identificados como jóvenes son abundantes en casi todas las novelas.

Quizá lo primero que debemos plantearnos son los límites de la juventud en la primera mitad del siglo XVII. En la época que nos ocupa, la minoría de edad jurídica abarcaba hasta los veinticinco años, aunque el individuo ya se consideraba dueño de sus actos desde los catorce en el caso de los varones y de los doce en el de las mujeres. A partir de los dieciocho años en las mujeres y los veinte en los hombres, se podía solicitar la capacidad jurídica (Marchant Rivera, 2009: 945; Merchán Álvarez, 1976: 224; Rojo Vega, 1995: 175-194). Entre uno y otro umbral se sitúa el período de la vida que nos interesa, al que se refieren las fuentes originales con una serie de vocablos: mozo/a, mocito/a, muchacho/a, mancebo,<sup>3</sup> estudiante. La única precisión de edad que se menciona es la de la cervantina novela ejemplar *La señora Cornelia*, en que los dos jóvenes músicos aficionados tienen 24 y 26 años (Cervantes, 1983: 181). No obstante, en la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* aparecen expresiones como “mocito de guitarra” para referirse a la extrema juventud de un personaje (Alemán, 2001: 92).

## 2. EL BINOMIO GUITARRA-NOCHE

De la cita anterior se desprende que la guitarra fue un instrumento tañido por la juventud en la vida cotidiana, y para disipar las tentaciones de desconfiar de la verosimilitud de la novela, veamos pruebas verídicas de esta realidad. La juventud y la guitarra estuvieron íntimamente relacionadas en la primera mitad del siglo XVII, como demuestran referencias casuales en contextos tan originales como un sermón: “La obscuridad de la noche trae consigo melancolía, tómase por remedio el cantar. En anocheciendo cantan los muchachos, salen los moços con sus guitarrillas, danse músicas a las ventanas, y allá dezir. Quien canta sus duelos espanta” (Cabrera, 1598: 28v).

La hora nocturna, como refiere el sermón, era la preferida de los guitarristas populares y de los vecinos oyentes. Sabemos que en Tenerife estaba prohibido tocar por la noche con vihuela u otro instrumento salvo en la puerta de casa, so pena de confiscación del instrumento para el alguacil, hasta pagar la multa correspondiente. Así, una prohibición como ésta nos ilustra acerca de la inclinación del vecindario a cerrar la jornada con música lírica de cuerdas, fuera de guitarra o de vihuela (Álvarez Martínez, 2001: 15). Este tipo de ordenanzas puede rastrearse en cualquier punto del territorio español, y no sólo en referencia a la vida cotidiana. En 1608 el obispo Rovirola en Cataluña mandó que

en el día y Octavas del Corpus y otras solemnidades (...) 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 marzo de 1629 el asistente de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza, vizconde de la Corzana, pregonó un bando para corregir abusos en la población. Entre varias prohibiciones que velaban por el orden público, está ésta:

<sup>3</sup> Covarrubias (1943, 784 y 808) en su diccionario hace derivar *moço*, *mancebo* y *muchacho/a* de la palabra *mocho* o *mutilus*, aquel que todavía no ha terminado de crecer. También lo identifica con “la edad juvenil, del latín *adolescens*”. Para *mancebo*, añade el matiz de dependencia al padre o tutor.

que nadie dé Cantaletas, ni cante, ni diga palabras sucias o deshonestas de noche ni de día, en poblado o en el camino, pena de cien azotes y destierro de un año, conforme la Ley del Reyno: y que cualquiera alguazil o ministro de justicia será obligado a prender a quien las dijere o cantare y que cualquier particular pueda denunciarlo (Guichot y Parody, 1896: 207).

Nótese cómo la acción de cantar aparece vinculada al lenguaje transgresor y nuevamente al contexto nocturno (de otro modo no tiene sentido la mención horaria).

El propio pícaro Loaysa en *El celoso extremeño* defiende la opción estética de la guitarra: sostiene explícitamente 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: 64). Entre las clases populares, la intención de imitar la sofisticación de las élites humanistas al tañer la vihuela siempre acababa desembocando en la guitarra por razones prácticas. La guitarra era el instrumento más conveniente por economía de esfuerzo y de dinero.

Los términos “vihuela” y “guitarra” eran con frecuencia intercambiables en la época, luego no es fácil calibrar en qué medida convivieron ambos instrumentos durante el siglo XVI. La vihuela tenía connotaciones caballerescas y de música culta, mientras que la guitarra era utilizada para improvisar, rimar en arte menor, producir bullicio, diversión popular y ruido poco elaborado. Por tanto, los instrumentos tenían unas connotaciones que evocaban un determinado ambiente y que se relacionaban con la cultura erudita y la cultura popular (Labrador López de Ancona, 2008: 229-242). Un estudio en el archivo de protocolos notariales de Toledo nos muestra que en los inventarios de bienes la guitarra ya ha sustituido a la vihuela en el último cuarto del siglo XVI, hacia 1575 (Reynaud, 2004: 251). La guitarra se impuso con rapidez a otros instrumentos de cuerda pulsada por razones de simplicidad técnica (Covarrubias Orozco, 1611: 670). En la primera mitad del siglo XVII, ya se consideraba un instrumento de acompañamiento, al haberse generalizado la técnica del rasgueo en detrimento de la del contrapunto del siglo XVI. El acorde comenzaba a estudiarse como entidad autónoma. En la música barroca, la melodía con acompañamiento cobró interés sobre la polifonía. Esta técnica se vio favorecida por la costumbre de acompañar el canto marcando rítmicamente las sílabas tónicas en la recitación, y por las danzas españolas de ritmo muy marcado como las zarabandas. Por su efectismo, la manera a la española de tocar la guitarra (el rasgueo) se convirtió en moda y objeto de tratados.

La guitarra recibe una atención especial en la novela picaresca, lo cual viene a confirmar el carácter popular de este instrumento y su considerable difusión en la sociedad española, a pesar de su deplorable valoración moral (no olvidemos que el obispo Rovirola la clasifica como indecente). Es un instrumento indispensable en una reunión social popular, cencerradas y pandorgas, junto con la pequeña percusión, lo cual aparece tanto en la corte de Monipodio como en la casa de los locos de *El diablo cojuelo*, por poner ejemplos. De hecho, esta práctica musical no era exclusiva de los truhanes. A pesar de su carácter popular, los nobles también tocaban la guitarra en la intimidad, aunque si lo hacían en público ocultaban su identidad, como la dama tapada de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara (Sanhuesa Fonseca, 2004b: 893-915). No obstante,

la exploración de los inventarios de bienes *postmortem* que se conservan en los archivos notariales de Sevilla no permite suscribir esta proliferación de instrumentos musicales en manos populares que sugieren las fuentes literarias: los poseedores de instrumentos parecen ser una mínima parte de la sociedad (Bejarano Pellicer, 2013: 541-544).

### 3. LOS ESTUDIANTES Y LA MÚSICA

El primer tipo social al que la novela picaresca atribuye una fuerte vinculación con la música es el estudiante, que se puede encuadrar dentro del grupo juvenil. Esta figura arquetípica de la literatura aurisecular fue modelada a lo largo del tiempo por la tradición folclórica de refranes y cuentos, que le era hostil. A menudo se caracteriza por su escasez de recursos, lo cual lo empuja a apelar a su ingenio de forma paralela a los pícaros. Su ignorancia y su repugnancia por el estudio forman parte de una caricaturización literaria (Chevalier, 1981: 39-58). La inclinación por la violencia, el sexo y el juego fue proyectada sobre la figura del universitario por la literatura áurea, convirtiendo en norma la excepción (Hernández Sánchez, 2014: 124).

Sin embargo, lo cierto era que la figura del estudiante tenía poco que ver con la del pícaro, pues cualquier estudiante era un privilegiado en la sociedad del Antiguo Régimen, dado su nivel de alfabetización en latín y lengua vernácula, su exención militar y la protección jurídica del fuero universitario, tanto que existió la figura del falso estudiante que pretendía beneficiarse de los privilegios universitarios. La mayoría de los estudiantes pertenecieron al clero y al tercer estado, claro que dentro del estudiantado universitario se configuró una casta aristocrática, la de los colegios mayores y menores, becados a diferencia de los estudiantes manteístas. Las Constituciones y Estatutos regulaban el calendario, la vestimenta, el horario y demás aspectos de la vida cotidiana estudiantil. Los desórdenes provocados por estudiantes han sido estudiados mediante documentación judicial,<sup>4</sup> y parecen estar provocados por la no aceptación de los estudiantes por parte de la población urbana (Torremocha Hernández, 2004: 137-162; 2012: 219-241), además de por la libertad que supone el alejamiento de la tutela parental o clerical por primera vez (Guillot, 1995: 252).

La vida universitaria en los colegios mayores implicaba a los estudiantes en el canto en celebraciones religiosas, y en la universidad de Salamanca estaba presente una formación musical de cierto reconocimiento internacional (García Fraile, 1999: 88). Al margen de aproximaciones teóricas, las mascaradas y pandorgas estudiantiles son un escenario característico para poner de manifiesto la afición de los universitarios a los instrumentos musicales, particularmente con intenciones burlescas y transgresoras. En una novela picaresca, la de Estebanillo González, ya en la promediación del siglo XVII, el protagonista tomó parte en una mascarada en la que a bordo de uno de los carros iba un sacabuche y varios violones, término que se refiere a toda la familia del violín, por lo que no sabemos qué tesitura era la de los instrumentos de este espectáculo (González, 2001: 1102-1103). Aunque todas las máscaras estudiantiles, que

---

<sup>4</sup> En esta línea de investigación destaquemos las aportaciones de Hornedo, 1959 y Torremocha Hernández, 1989.

conocemos mediante relaciones de fiestas y que se llevaban a cabo para manifestar ante la sociedad la adhesión del colegio o universidad a una determinada causa religiosa o monárquica (Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1992: XVII-XX),<sup>5</sup> llevaban música a bordo de sus carros, no sabemos si eran estudiantes quienes la ejecutaban. Podría tratarse de músicos profesionales contratados para la ocasión como sucedía en máscaras promovidas por un concejo municipal o un gremio, aunque tenemos constancia de que en algunas mascaradas los estudiantes tomaron la iniciativa a la hora de crear instrumentos musicales carnavalescos, como el consabido órgano en el que los perros y gatos ocupaban el lugar de los tubos.<sup>6</sup> En el caso del carro burlesco que prepararon los estudiantes de *El libro de entretenimiento de la pícara Justina* para la romería de Arenillas, los propios estudiantes disfrazados cantaban “a bulto” y a fabordón y danzaban (López de Úbeda, 2001: 445). Estas iniciativas apuntan en favor de dos funciones que la música desempeñaba en relación con la juventud: la diversión y la manifestación de la rebeldía contra las convenciones, a las que en este caso habría que añadir la creatividad.

El propio Guzmán de Alfarache realiza la pintura de los universitarios en la intimidad al entrar a su servicio. A pesar de tener habilidades musicales y no poca afición personal, el protagonista juzga inmoderada la práctica de los estudiantes, contraponiéndola intencionadamente a las connotaciones virtuosas de que gozaba la música en el contexto académico, como disciplina integrante del *Quadrivium*. Como práctica, la *Política* de Aristóteles la defendía no como disciplina útil, pero sí recomendada para la juventud cultivada por sus cualidades placenteras mientras se mantenga en el ámbito de la diletancia (Vega, 2007: 297). El narrador aprovecha para adentrarse en la vertiente intelectual de la música: al hilo de este contexto universitario, se extiende sobre la excelente consideración que goza la música como ciencia, sacando a relucir la autoridad de insignes figuras del pensamiento grecolatino y patrístico y anécdotas transmitidas por la Historia. Asimismo insiste en el influjo que tiene la música sobre las pasiones, quizá para no limitarse a elogiar los saberes musicales en un plano teórico: “el secreto natural del arte, que fácilmente arrebatara los corazones tras sí donde hay inclinación a ella... era tan señor de los afectos el príncipe”. Para ser sensibles a las virtudes de la música y recibir sus bendiciones es necesario, según el autor, disponer de inclinación natural y también de aplicación. En definitiva, el personaje pícaro toma el discurso que debiera corresponder a los estudiantes por su nivel de formación teórica, invirtiendo los papeles en un ramalazo de inverosimilitud literaria. Con todo esto, Guzmán de Alfarache pretende salvarse de sospechas de ser un detractor moralista de la música, figura frecuente en el Antiguo Régimen, y por ende consigue censurar la intemperancia de la práctica musical de los estudiantes con mayor credibilidad y autoridad.

<sup>5</sup> Como ejemplos de máscaras descritas prolijamente por sus contemporáneos y estudiadas en la actualidad, citemos las siguientes: Díez Borque, 1988. Clare, 1998. García Bernal, 1996. Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1992.

<sup>6</sup> Encontramos ejemplos de este fenómeno en varias obras: Calvete de Estrella, 1552: 77. Anónimo, 1610: 28. Anónimo, 1742: 10. Torre Molina, 2004: 267. Alonso Asenjo, 2004: 224.

Mediante el ejemplo de los estudiantes, el autor nos presenta un caso hiperbólico en el que la música deja de ser una virtud para convertirse en un vicio. El exceso de afición por la música hacía que aquellos jóvenes descuidaran los estudios y la practicasen noche y día hasta el punto “que parecían encantados”, con lo cual Mateo Alemán no sólo está aludiendo a la capacidad de distracción que la música posee, sino que también la dota de unas connotaciones de privación de voluntad. La relación que los músicos tenían con la música dejaba de ser sana afición para convertirse en perjudicial dependencia. Aunque uno de los amos de Guzmán de Alfarache sufrió serias heridas en uno de sus lances nocturnos, volvió a comprar una guitarra y a tañerla una vez recuperado (Luján de Saavedra, 2001: 174-175), lo cual nos da un ejemplo de su intemperancia: nos remite a la dependencia de aquellos que abusaban de la música y se dejaban enajenar por ella, sin quedarles voluntad para sustraerse al impulso musical o entendimiento para evitar los peligros que acarrea (que como veremos eran graves). Las mismas categorías de asimilación de música y vicio se emplearon para juzgar como irresponsabilidad la excesiva afición musical del rey Felipe III (Sanhuesa Fonseca, 2004a: 69-94, Robledo, 2003: 15).

Los poderes de encantamiento que se atribuían a la música responden a una lógica que no resulta desconocida al imaginario social del Siglo de Oro. Primero, porque los testimonios sobre la música transmitidos desde la Antigüedad defendían el determinante influjo que determinados modos musicales podían ejercer sobre el comportamiento humano, hasta el punto de gobernarlo enteramente (Díaz Marroquín, 2008: *passim*; Pastor Comín, 2007: 189-225). De hecho, el teatro musical que germinó en la corte española a mitad del siglo XVII asociaba la seducción y la persuasión con el discurso cantado (Coduras Bruna, 2010: 19-27). En segundo lugar, porque el concepto de lo mágico y lo sobrenatural pervivía en el Antiguo Régimen: mientras que la magia diabólica era condenada, la magia natural era una rama de la ciencia que estudiaba las virtudes y poderes ocultos de la naturaleza (Kieckhefer, 1989: 17; Culianu, 1999: 238; Gelabertó Vilagran, 1991: 325-344; Campagne, 2001-2002: 217-274; Morgado García, 2001: 752-762). Las predicciones astrológicas, los pactos con el maligno, los amuletos y los filtros de amor fueron recurrentes en la literatura, hecho estudiado en la cervantina, por ejemplo por Díaz Martín, y la celestinesca.<sup>7</sup> La magia tenía un especial vínculo con lo erótico (Culianu, 1999: 130).

Veamos en qué empleaban los estudiantes tantas horas de música. A pesar de que como personajes no desempeñan un papel importante en la novela, representan varios de los usos que la música recibía por parte de la juventud del Siglo de Oro. La primera de las funciones que desempeña la música en la vida de los jóvenes es fácilmente previsible y no es exclusiva del mundo juvenil: la mera delectación privada. La segunda de ellas es la evasión de un entorno hostil o inapetecido. Durante el día, en la intimidad, los estudiantes empleaban los instrumentos para divertirse mediante una actividad que les producía satisfacción y estimulación simultáneas. Desde el otro

---

<sup>7</sup> Dada la ambigüedad de la obra, puede interpretarse que La Celestina era una hechicera y que la magia fue la que acercó el afecto de Melibea hacia Calisto, lo cual nos muestra lo próximos que estaban los conceptos de magia y erotismo (Escudero, 2009: 109-127).

punto de vista, lo hacían para evitar su legítima obligación, el estudio. Dicho de otro modo, la música les servía de distracción de sus deberes y de evasión del fastidio que les causaban éstos.

Asimismo, los estudiantes por las noches empleaban la música como actividad social y sobre todo como instrumento de seducción. *La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* dice que “de noche andaban por las calles dándola a las que ellos querían agradar”, lo cual identifica a la música como una ofrenda que atraía la atención de las mujeres. “Grandemente provocaban con ella, que yo les vi hacer milagros de amores, gozando de muchos lances, que como dijo Menandro, es la música grande incitamento para el amor, y en ella se halla grande refugio para solicitar y conquistar los corazones” es una expresión que ya sugiere unas connotaciones negativas. No sólo porque los fines de estos “enamorados” eran moralmente deshonestos, ya que la música les servía de “alcahuete de sus malos intentos” (Luján de Saavedra, 2001: 174-175), sino también porque los términos del texto insisten en que la música era un potente instrumento para manipular los afectos de las mujeres anulando su voluntad, casi como por arte de magia. La música es presentada como un instrumento milagroso contra el que no cabe resistencia. La mejor imagen que ilustra este encanto que podía ejercer la música era la sirena (Pastor Comín, 2009: 115).

#### 4. LOS SEDUCTORES Y LA MÚSICA

El Cortesano de Castiglione afirmaba que la audición de música producía en las mujeres un efecto superior al que creaba en los hombres, tornándolas sensibles y tiernas. Esta idea contribuyó al desprestigio de la música como un arte femenino que afeminaba al hombre, e incluso lascivo (Vega, 2007: 303), y convirtiéndose en un topos recurrente en las novelas auriseculares. Quizá uno de los más tempranos ejemplos de seducción por medio de la guitarra en la literatura picaresca es el de la novela ejemplar cervantina *El celoso extremeño*, en la que la guitarra del seductor Loaysa logra efectos casi pastoriles sobre las mujeres (su amada y la compañía doméstica femenina de ésta) al tomar posesión de su espíritu: “y tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo, que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba” (Cervantes, 1983: 69). El seductor se disfraza de lisiado, pero es su talento musical el que atrae la admiración de todos los vecinos.

Otro ejemplo del poder de seducción que tenía la guitarra en manos de un joven lo encontramos en la novela de Vicente Espinel, la protagonizada por el escudero Marcos de Obregón. El exitoso músico que la tocaba no era sino un aficionado, en tanto que su profesión estaba bastante alejada de la música: la de barbero, arquetipo vinculado con la guitarra en la literatura (Campo Tejedor y Cáceres Feria, 2013: 9-47; Querol Gavaldá, 1948: 19). Con la guitarra se acompañaba el canto, que se convertía en polifónico cuando el protagonista le hacía un contrapunto grave (Espinel, 2001: 673), práctica musical tradicionalmente renacentista, lo cual podría hacernos fantasear acerca de cuánto había calado la cultura polifónica en la población más sencilla en 1618, gracias a la difusión de los métodos y partituras impresas para aficionados

(Knighton, 2005: 337-349; Ife, 1988). No obstante, el autor de la novela era un músico formado que pudo haber ambientado tales prácticas en un contexto social donde no se producían en realidad. El género que interpretaban los personajes es llamado sonadilla, aunque la palabra más correcta para la música vocal sería tonada o tono, y el contexto era la noche, a la puerta de la casa. Esta actividad musical no sólo les reportaba reconocimiento social –la vecindad se reunía para oírlos; el guitarrista lo habría hecho por vanidad, para mostrar sus cualidades cortesananas, si no fuera porque sufría sarna en las manos-, sino también el interés de las mujeres, en especial de la dama a quien servía el protagonista.

En la novela *Lazarillo de Manzanares* (1620) vuelve a aparecer la figura del seductor guitarrista, en esta ocasión un simple paje que, por la atención que sus dotes musicales atrajeron de la dama casadera a la que servía, fue víctima de los celos del pretendiente de ella. De ahí que el narrador, éste último, se refiera a su práctica musical con un tono despectivo: “ni más galán que yo ni más bien entendido, salvo que tañía una guitarra y decía a ella unos mal cantados tonos”. También se identifica el verbo cantar con el de encantar, cayendo en una hipérbole cargada de resentimiento, pero en el fondo participando de la teoría del *ethos* según la cual la música, sobre todo ligada a una persuasiva oratoria poética (Pastor Comín, 2007: 217), podía ejercer unos efectos subyugadores en la psicología humana, anulando la voluntad. De hecho, el poder de seducción del canto con guitarra fue tal que la dama acabó casándose con el paje (Cortés de Tolosa, 2001: 844). El punto de vista del narrador es negativo, no sólo por razones personales sino en consonancia con la moral de su entorno: representa un vivo ejemplo del uso del poder emocional de la música para fines viles, en este caso para la subversión del orden social al provocar un matrimonio entre grupos sociales dispares.

La ofrenda musical como muestra de amor está bien enraizada en la sociedad del Antiguo Régimen, como se puede observar en la novela *Alonso, mozo de muchos amos*, de 1624, al referirse al cortejo de Ester por parte de un caballero acosador: “los paseos, músicas y desvelos de su loco amante” (Alcalá Yáñez, 2001: 932). En este caso también posee connotaciones negativas en tanto que contribuye a los inconvenientes fines de un perturbado.

No obstante, el regalo de la música no tenía por qué ser algo vergonzoso, sino que también lo encontramos en contextos decorosos: en *Las harpías en Madrid* de 1631, el pretendiente de una de las pícaras protagonistas, llamado Don Diego, se presentó en su casa para visitarla a ella y a su madre con un músico para que mitigara la supuesta melancolía de la amada, remitiéndose como excusa a las propiedades terapéuticas de la música según la teoría de los afectos (Castillo Solórzano, 1631: 32). Asimismo, la segunda víctima de aquella familia de estafadoras fue un genovés, que también decidió ofrecer a la hija menor música de su criado toledano más talentoso en canto acompañado. Escogió una noche de verano, cuando la muchacha estaba en su balcón junto con su familia, para instalar a su criado músico en el balcón de enfrente con su instrumento. La madre aprobó este gesto, concediendo licencia al pretendiente para visitar a su hija (Castillo Solórzano, 1631: 45-46). Aunque en este caso la familia tenía interés en atraer a jóvenes incautos, esta conducta demuestra que la música nocturna

no necesariamente suponía una deshonra o una tentación, sino una tarjeta aceptable de presentación. Asimismo, la tercera estafadora del clan obtuvo la atención del caballero don Tadeo de Silva, joven de 26 años, quien estando sentado al brasero con ella “mandó a un criado suyo traer su guitarra, y con ella cantó esta letra”, y le preguntó luego qué le habían parecido tanto el tono como la letra, señalando los ingredientes que se valoraban en un buen galán. El interés que abrigaba con esta demostración es expreso: “Como deseava atraer su voluntad nuestro don Tadeo a la de la dama, echó aquí el resto de su destreza” (Castillo Solórzano, 1631: 91-92).

En 1632 tenemos otra prueba en la novela *La niña de los embustes*, en que la madre de la protagonista fue cortejada por un criado llamado Tadeo, que la agasajaba o “hacía fiestas” “dándola músicas con un discantillo que consigo traía para divertirse en aquel viaje”, y sus regalos musicales tenían una buena acogida casi automática en la doncella, la cual “solemnizaba sus chanzonetas, oyendo con mucho gusto las jácaras que cantaba, con las cuales y la labia del mozo, adornada con promesas que la hizo de llevarla a la corte, se rindió aquel fuerte”. Nuevamente comprobamos que la música vocal con acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada como el discante era la opción más asequible para los diletantes y la mejor acogida en la sociedad. En otro relato de la misma novela, el seductor músico don Tristán se hizo acompañar de dos amigos músicos para ofrecer música nocturna (a las doce) a su amada, no sin antes tocar un pasacalle para imponer silencio y concitar la expectación de los oyentes. Sus adláteres eran músicos contratados por él, que se sustentaban de actividades como ésta, si hemos de creer al novelista, lo cual apunta a la relevancia social de estas ofrendas musicales. Dato que resulta perfectamente verosímil teniendo en cuenta que hay otros testimonios contemporáneos de la costumbre, no tomados de la ficción:

Aficionóse demás de esto a cierta señora de fuera de su lugar con quien trató de casarse, haciendo gastos excesivos en regalarla tanto que en sólo darle una música, para que trajo de Sevilla los músicos de más nombre y diestros, gastó en una vez 300 ducados (Roa, 2005: 343).

La novela transcribe el texto de dos romances que los músicos interpretaron, uno cantando a cuatro voces -luego se entiende que una de las voces debía ser instrumental puesto que sólo había tres hombres- y otro el protagonista acompañándose con su instrumento, precisamente para llamar la atención sobre sí mismo y sus habilidades. No se especifica qué instrumentos tañían, pero la experiencia nos dice que se trataría de instrumentos de cuerda pulsada, con probabilidad la guitarra, dado el contexto y la cronología. Su destreza vocal se mide en el texto por su “dulce voz y diestros pasos de garganta” y por el efecto que causó en su enamorada, a la cual le produjo satisfacción y enternecimiento su virtuosismo (Castillo Solórzano, 2001: 975).

Asimismo, incluso un cantor de la iglesia mayor que fuera capón podía obtener los favores de una mujer si tenía buena voz, “y por allí ha entrado la afición” (Castillo Solórzano, 2001: 989). La pícara protagonista de la novela *La niña de los embustes* pactó con un caballero dejar en ridículo al capón para que perdiese a su amante y se hizo presentar ante él como una consumada cantante para captar su atención y ganar su confianza. El cantor demostró su competencia en el canto acompañándose con la guitarra, “cantó un par de sones con mucha destreza” demostrando que tañer instrumentos de cuerda

pulsada, concretamente el más asequible de ellos, era inseparable del arte del canto. El personaje se presentó como codicioso de repertorio novedoso, cosa que le prometió la protagonista: “la música y la poesía de los mejores poetas que cursaban la Academia de Madrid”. El repertorio procedente de la corte en el siglo XVII pasaba por ser el más vanguardista y deseado, pues no en vano la presencia de la Capilla Real y la del monasterio de las Descalzas reales, la concentración de patronos procedentes de la realeza y la aristocracia y la demanda de espectáculos musicales y teatrales era superior a la de otras ciudades.<sup>8</sup>

En 1655 observamos que ofrecer música nocturna a la amada no sólo era una costumbre de los grupos sociales populares, sino que también afectaba a las élites. Naturalmente, en estas capas sociales las reacciones son bastante más temperadas que en las populares, como veremos más adelante:

Un mancebo noble acostumbraba dar música a una dama que allí tenía, hija de un regidor, y eran las once, y estaban templando las vihuelas y un arpa largo tiempo; y el padre de ella se llegó a la ventana, riendo, y dijo. “Señores, por amor de Dios, que me lleven antes a la hija y no me vengan a templar las guitarras a la puerta, que no se puede sufrir oír templar (Pinheiro Da Veiga, 1989: 122).

También los personajes nobles y bien educados de las novelas ejemplares están musicalmente capacitados. Sirva como ejemplo los protagonistas de *La señora Cornelia*, por más que no se la pueda catalogar como novela picaresca:

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

La utilización de la música como instrumento de seducción también aparece en otros géneros literarios aparte de la novela picaresca: comedias y novelas cortesananas presentan a galanes disfrazados de doncellas tañedoras para poder acceder al círculo de sus amadas (Sanhuesa Fonseca, 2002: 830). Como instrumento de seducción, al que se le atribuye gran éxito debido a su poder sobre las pasiones o afectos, convirtiéndose en un arma para fines viles desde el punto de vista moralista. A través del pensamiento platónico, agustiniano y tomista, se había ido transmitiendo la idea de que tanto la belleza física como la voz representaba a la vertiente sensorial del hombre, siempre inclinada hacia la tentación y en confrontación con la vertiente espiritual. El cuestionamiento de la vista y el oído como medios para el conocimiento de la realidad es un debate recurrente en las obras de Calderón de la Barca. En ellas, la música es capaz de mover sentimientos y con frecuencia es el detonante del amor, pero engaña tanto como encanta (Lobato, 2002: 601-616).

En el contexto de la relación entre sexos, nosotros diríamos que la música cumplía una función que sigue asistiendo a los jóvenes de nuestros días: la de vehículo

---

<sup>8</sup> A este respecto, resultan muy ilustrativos los siguientes trabajos, en el campo de la música teatral y religiosa de la capilla real y la del monasterio de las Descalzas reales: Flórez Asensio, 2010; Stein, 2001; Capdepón Verdú, 1997.

de exteriorización de sentimientos amorosos, bajo una forma estética que estiliza el contenido. Tanto entonces como ahora, la música dota al intérprete de un medio de expresión más eficaz que sus propias habilidades verbales y oratorias, le suministra un código socialmente conocido que le permite eludir el embarazo y la turbación (Frith, 2001: 413-435), y crea un clima estimulante para la favorable recepción del mensaje. La música propicia el acercamiento entre los sexos o cuando menos representa una fórmula estereotipada de autopresentación para los pretendientes. Incluso se puede establecer un paralelismo entre el recurso a textos líricos ajenos en el discurso propio que realiza el seductor, y las técnicas por las que el maestro de capilla componía nueva música basándose en el acervo tradicional (Pastor Comín, 2009: 55).

Aunque en las novelas picarescas no se suele recoger el texto cantado, debemos tener presente que éste era un ingrediente esencial, puesto que los cordófonos se concebían como mero acompañamiento a la voz humana, que era la que dotaba de sentido a la pieza musical. Estudios sobre los cancioneros y obras musicales españolas de temática relativa al amor cortés hasta mediados del siglo XVI vienen a subrayar la importancia del contenido poético y sus tópicos, heredados de la poesía provenzal medieval, que en el Renacimiento presentarán cierta desmitificación del amor para reflejar una relación más humana y directa (Valcárcel, 2003: 99). No obstante, el texto se creía carente del efecto subyugador sin la música, especialmente la música instrumental. La unión del texto y la música se consideraba la única fórmula capaz de restaurar los efectos psicológicos descritos en los textos de la Antigüedad, que eran el referente del humanismo musical desde el Renacimiento (Vega, 1999: 223; Martín Romero, 2012: 235). El canto acompañado de instrumentos era el instrumento reconocido de encantamiento y engaño amoroso, como señalaba Alonso de Madrigal el Tostado en su Comento a Eusebio al describir los encantos de las sirenas en la primera mitad del siglo XV: “Empero esta dulçura non está en sola boz, nin en solos instrumentos, mas parte en uno & parte en otro, pues devieron a las serenas dar cantar en boz & en instrumentos” (Crosas, 2005: 632).

## 5. MÚSICA Y DESORDEN SOCIAL

Al leer todas estas recreaciones literarias, alguien podría pensar que la ofrenda musical era un cauce socialmente aceptado para el acercamiento sexual, en vista de que, como hemos visto, el público vecinal se congregaba para escuchar esta música nocturna, los padres podían aprobarla y existían músicos consagrados a ella. Las actividades de este tipo no se realizaban con clandestinidad, sino que eran públicas, llegando a convertirse en parte del paisaje sonoro urbano. Los cuadros costumbristas resultan de una asombrosa viveza cuando abordan el ambiente musical de la calle. La vida musical nocturna se revela de lo más dinámica.

No obstante, las mismas fuentes se encargan de disuadirnos de esta impresión: realizar este tipo de aproximaciones al sexo opuesto constituía un desafío al orden social que se castigaba frecuentemente, y no siempre por parte de las autoridades. Los cantores tan pronto dejaban suspensos a los vecinos por su habilidad como despertaban

su rivalidad, y en aquel ambiente el rechazo se expresaba con tanta vehemencia como la fascinación. Por un lado,

Apenas se habían retirado, cuando llegó a los oídos de todos los que en el barrio despiertos estaban, una voz de un hombre, que sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos, y les obligó a que le escuchasen hasta el fin.

Por el otro, en una escena nada desacostumbrada,

El acabar estos últimos versos, y el llegar volando dos medios ladrillos, fue todo uno, que si, como dieron juntos a los pies del músico, le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. Asombróse el pobre, y dio a correr por aquella cuesta arriba con tanta priesa, que no le alcanzara un galgo, infelice estado de los músicos, murciógalos y lechuzos, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes (Cervantes, 1983: 116-117).

Como acabamos de ver, en *La ilustra fregona* Cervantes se compadece de los músicos de la calle, dando a entender que era frecuente para ellos estar expuestos a los vituperios y agresiones de los truhanes nocturnos. Volviendo al caso inicial de los estudiantes a los que servía Guzmán de Alfarache en 1604, se da por hecho que salir a ofrecer música nocturna constituía un lance peligroso: “Algunas noches hacían que les acompañase para dar sus músicas, porque en Alcalá es cosa muy platicada haber en ellas muy buenas cuchilladas”. Quizá Alcalá fuese destacable en este aspecto por ser ciudad de nutrida población universitaria. Los músicos se hacían acompañar de criados como escolta porque existía la costumbre social asentada de atacarlos. De hecho, uno de los amos de Guzmán salió muy malparado de una noche.

¿De quién se recibían estas agresiones? El texto es muy elocuente: “La noche de Santa Cruz de mayo, que estábamos dando música (...), y nos imbisten cuatro estudiantes”. ¿Por qué razón llevarían a cabo semejante tropelía? La novela ofrece sus propios prejuicios a manera de explicación: “como es la gente de la universidad tan voluntaria, que no han menester apetitos para reñir pendencies sin causa ni razón. El primero que se topa cerca de donde se da una música les embiste con sus amigos y camaradas” (Luján de Saavedra, 2001: 175).

Pero no la música no sólo despertaba la hostilidad de los noctámbulos. En la novela *Vida de don Gregorio Guadaña* (1632), en que el protagonista ofreció música nocturna a su amada, se compró una guitarra para ello y se hizo acompañar por ella cantando, encontrando especialmente adecuado para la música el contexto de la oscuridad y el silencio de la noche. Por desgracia, fueron las mismas fuerzas del orden las que le confiscaron la guitarra y le amenazaron con prisión por sus actividades musicales nocturnas. A la noche siguiente recibió el mismo tratamiento, perdiendo una segunda guitarra textualmente “por alborotar la calle de noche” (Enríquez Gómez, 2001: 1041-1042). Lo cierto es que la escena tuvo lugar una tercera vez, aunque en este caso el mozo ya estaba prevenido y había comprado una guitarra pequeña y tiple –un discante- y había ingeniado un mecanismo para burlar al alguacil y escarmentarlo.

Cabe preguntarse a qué se referían los alguaciles cuando mencionaron la alteración del orden público que suponía la música nocturna. Una posible explicación podría estar en torno a las connotaciones morales de las relaciones amorosas que

la música perseguía. Luján de Saavedra sostiene, como hemos visto, que a las artes musicales se les atribuía tal capacidad de seducción que se la consideraba capaz de robar la voluntad a las mujeres, de tal manera que peligraba la fidelidad en el contexto marital y la segregación de grupos sociales, por no hablar de la salvación del alma de las féminas, a las que se juzgaba débiles por naturaleza ante el pecado de la carne. Es posible que las fuerzas del orden se arrogaran el deber de velar por protegerlas de sus propias tentaciones y de las intenciones de desaprensivos que no dudaban en utilizar los efectos anímicos de la música para fines inmorales.

También podríamos reflexionar acerca de las cualidades de la música como una suerte de desafío sonoro al toque de queda y al paisaje sonoro urbano. El toque de queda situaba en el umbral que separaba el día de la noche de forma nítida. Se adaptaba a las horas de luz propias de cada estación. En Sevilla tenía lugar de nueve a diez en una mitad del año (de octubre a abril) y de diez a once en la otra (Villegas, 1995: 214-215). A partir del toque de queda de las campanas, el espacio público urbano se tornaba un lugar frecuentado sólo por las gentes que desafiaban el orden temporal impuesto por los poderes civiles, y sus actividades estaban relacionadas con el quebrantamiento tanto del orden público como de la moralidad (Bejarano Pellicer, 2014a: 91). El uso de chambergos de ala ancha, capa larga y armas blancas era consustancial a la salida nocturna e implicaba el anonimato (Iglesias Rodríguez, 2012: 74). El proceso de criminalización de la noche proviene de la Edad Media pero se intensifica en la Edad Moderna (Mantini, 1991: 30-45).

En tercer lugar, la música nocturna podía desempeñar un papel disruptivo en la vida urbana, con independencia de los mensajes morales o culturales que transmitiera, sencillamente por las agresiones y disturbios que provocaba. Funcionaba como provocación para pendencias, cuyo objetivo era destruir los instrumentos musicales pero que podían acabar a cuchilladas, como les sucedió a los referidos amos de Guzmán de Alfarache. También en *La niña de los embustes*, bien entrado el siglo XVII, apareció la figura del músico enamorado Tristán, y como era habitual su actuación musical le acarreó un atropello nocturno de cuatro agresores que, pese a su defensa denodada, se saldó con seis cuchilladas (Castillo Solórzano, 2001: 975).

Al parecer, los músicos atraían la hostilidad sólo cuando agasajaban a las damas. En la mayor parte de las ocasiones no se aclara si dicha reacción provenía de rivales amorosos, de quienes pretendían proteger a la mujer de tentaciones inmorales o remarcar sus derechos sobre ella, o simplemente la música actuaba como provocación, como excusa para la liberación de la agresividad de grupos estudiantiles. De todas formas, la violencia se suele dirigir antes a los instrumentos musicales que a los músicos, lo cual confirma que era la actividad musical la que atraía la hostilidad, y no la presencia de sus tañedores en aquel lugar o a aquella hora. Relacionado con esto se puede hablar de grupos masculinos cercanos al mundo de los jaques a los que se antojaba indigna la abierta expresión de los sentimientos en la vía pública por parte de los músicos nocturnos.

Más bien todo apunta a que los agresores fueran tan jóvenes como los músicos, pues las cuadrillas de jóvenes varones solteros entre los quince y los veinticinco años

estaban detrás de no pocos desórdenes urbanos en el Antiguo Régimen, especialmente nocturnos. Tenían la costumbre de realizar rondas nocturnas en cuadrillas, armados de piedras en el mejor de los casos (Ruiz Astiz, 2011: 117-136 y 2012: 2-38; Castaño, 2001: 180; Mantecón Movellán, 2008b: 178; Pitou, 2000: 70; Schindler, 1996: 317). De hecho, las rondas eran tarea oficial de los mozos en algunas zonas en la Baja Edad Media (García Herrero, 2012: 50). Sabemos que la música y las coplas les servían para afejar comportamientos sociales en las encerradas y charivaris carnavalescos, como guardianes de la moral sexual y conyugal (Cortés, 1989: 110; Torremocha, 1991: 67; Caro Baroja, 1980: 54-70; Usunáriz, 2005: 235-260). Esta violencia interpersonal nocturna se integra dentro de las manifestaciones de la justicia privada o de nivel infrajudicial con la que se ejercía el control social en el Antiguo Régimen (Mantecón Movellán, 2008a: 329). No es sino una de las manifestaciones de la violencia estructural propia del Antiguo Régimen y especialmente del Barroco (Castellano Castellano, 2010: 12). Por tanto, queda en duda si los músicos despertaban la hostilidad por transgredir el código moral o, por el contrario, por exhibir una vulnerabilidad de tipo sentimental.

En cualquier caso, ésta no era la única forma en la que la música nocturna podía resultar ofensiva, transgresora y por tanto acreedora de reacciones violentas. La música se convertía en el vehículo de sátira social cuando se cantaba bajo la ventana de la persona criticada. Para este tipo de música existían ciertos recursos técnicos –“va el pasacalle con ciertos repulgos de punteado, para provocar más los ánimos de los que esperamos por oyentes”- y ciertas medidas de precaución contra reacciones agresivas previsibles –“Sentémonos en el umbral de esta puerta de enfrente, y así no nos podrán arrojar de las ventanas del ofendido nada que nos sea dañoso”-. De hecho, el personaje ofendido en *El cortesano descortés* reaccionó pidiendo furiosamente una escopeta (Salas Barbadillo, 1894: 64-68). En *Las harpías en Madrid* también el enamorado de la estafadora Dorotea sufrió una sátira musical por parte de un cantor anónimo cuando estaba cortejándola, con la mayor atención por parte del vecindario: “una bien templada guitarra, que con un sonoro diferenciar prevenía querer su dueño cantar, atendieron todos, y acercándose más a la ventana (que era baxa) oyeron a una sonora voz de un buen entonado baxete estos versos” (Castillo Solórzano, 1631: 107). Esto despertó la reacción agresiva del satirizado, el cual desenvainó la espada contra el anónimo. La instigadora de esta burla, que no era otra que Dorotea, había encargado la letra a un poeta y la ejecución a un músico (Castillo Solórzano, 1631: 110v), lo cual nos ofrece otro indicio de que había quien se dedicaba profesionalmente a dar músicas a desconocidos.

En suma, la novela picaresca transmite la impresión de que la música era una herramienta mediante la cual los jóvenes aprovechaban el anonimato de la noche tanto para transgredir las barreras sociales y morales como para castigar esta misma conducta.

## CONCLUSIONES

La aproximación a la práctica musical en la juventud de la primera mitad del siglo XVII a través de su reflejo en la novela picaresca, en lo que ésta tiene de costumbrista, es

un buen termómetro para medir algunos comportamientos sociológicos transgresores de los jóvenes en ese período. Transgresores en tanto que la práctica musical así fue interpretada en muchos casos por censores y moralistas, tanto por la función seductora del otro sexo atribuida a la misma, como por su papel perturbador de la vida urbana en cuanto que era una práctica con mucha frecuencia nocturna y conflictiva. Todas esas circunstancias que recogen la legislación y los textos de moralistas con objeto de prohibirlas (y algunas otras, como la proclividad hacia la guitarra en detrimento de otros instrumentos) aparecen claramente reflejados en la novela picaresca, que como documento histórico se revela una fuente a tener en cuenta.

Los músicos retratados en las novelas picarescas de la primera mitad del siglo XVII son indefectiblemente jóvenes, y algunos son los propios protagonistas, que suelen ser consumados músicos *amateurs*. Su extracción social suele ser media-baja, a excepción de los estudiantes que a despecho de sus orígenes se comportan como truhanes en la práctica. No obstante, la práctica musical no era exclusiva de las clases populares, sino que forma parte del *curriculum* de un caballero o cortesano. De hecho, atraía el favor de damas distinguidas hacia individuos socialmente inferiores, por lo que parece eliminar barreras y aunar sensibilidades. No consta la formación musical de ninguno de los personajes, presentando un perfil autodidacta. Aunque la mayoría son mozos, también encontramos menciones a doncellas (que deberán ser objeto de otro estudio específico).

En la mayoría de los casos, la que interpretan es música vocal solística con acompañamiento de cordófono. Puesto que la mayoría de los personajes son aficionados, músicos espontáneos, la novela picaresca hace mucho hincapié en la guitarra como instrumento más asequible tanto económica como técnicamente, y en menor medida en el arpa y la vihuela como antecedentes más ilustres y virtuosos. De los textos se desprende que la guitarra era instrumento común en manos de jóvenes y arma elemental de seducción. No conocemos el repertorio ni el texto de las intervenciones cantadas,<sup>9</sup> pero en el medio urbano probablemente se tratase de tonadas de temática amorosa de las que pueblan los cancioneros que se conservan en las bibliotecas españolas.

Parece que los jóvenes recurrían a la música para dar respuesta a una gama de necesidades propias de su edad, y muy señaladamente le atribuían ciertas connotaciones eróticas y un preciso uso social al respecto. Los objetivos que mueven a los jóvenes intérpretes a adquirir instrumentos e incluso ejecutar música en público son la delectación privada o grupal, la distracción del tedio, la expresión de los sentimientos y de la rebeldía contra las convenciones, la censura de comportamientos heterodoxos desde el punto de vista social, y repetidamente el cortejo amoroso. Las habilidades musicales constituyen una buena carta de presentación como atractivo para el sexo opuesto y en muchas ocasiones actúan como una verdadera herramienta de manipulación: con unanimidad los textos le atribuyen un poder indefectible de

---

<sup>9</sup> A excepción de algunas intervenciones musicales de *La pícaro Justina* que parecen provenir del romancero y el cancionero tradicional español, pero el medio en el que esta novela discurre es rural, a diferencia de la mayoría de las novelas picarescas. (Damiani, 1990: 348).

seducción. No parecen existir barreras estéticas entre las sensibilidades de grupos sociales dispares, pues la comunicación fluye entre ellos a través de la música. Quienes no poseen (suficientes) habilidades musicales para ello necesitan contratar a músicos para que los sustituyan o acompañen. Dichas funciones desempeñan el papel de un lugar común en la literatura picaresca.

Hasta este punto, observamos que las funciones que la música desempeña en la vida de los jóvenes de la primera mitad del siglo XVII responden en cierta medida a las que se les atribuye en la actualidad, apuntando a la hipótesis de que el uso masivo de que durante la juventud se hace de la música tiene raíces más cognitivas que culturales. Mención aparte merece el hecho de que la práctica musical privada era más necesaria en el Siglo de Oro en ausencia de reproductores mecánicos, pero independientemente de la fuente de la que provengan los sonidos musicales, los jóvenes parecen emplearlos para necesidades similares.

No obstante, en la primera mitad del siglo XVII las funciones de la música van más allá de lo dictado por el desarrollo cognitivo. El contexto social represivo provoca que la música se convierta a su vez en un medio de transgresión social y moral en manos de los jóvenes, tanto por la tentación deshonestas que inspira a las mujeres (esto es, el modelo alternativo de acercamiento amoroso que propone), como por el desafío de las barreras horarias urbanas, por el acercamiento amoroso entre grupos sociales desiguales y por la proclamación pública de sentimientos que supone. Por lo tanto, origina a su vez reacciones y desórdenes públicos, aprovechando el anonimato de la noche y despertando el recelo de las fuerzas del orden. Es lógico que una sociedad moralmente represiva originara en sus miembros más jóvenes unas necesidades exacerbadas de afirmación. La música constituye en este contexto un cauce de desafío simbólico tan útil como cualquier otro.

## FUENTES

- Alcalá Yáñez, J. ([1624] 2001): "Alonso, mozo de muchos amos", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Alemán, M. ([1600] 2001): "Primera parte de Guzmán de Alfarache", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Anónimo (1610): *Relación de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la Compañía de IESUS, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en catorze de Febrero de 1610*, Sevilla, s/i.
- Anónimo (1742): *APLAUSO REAL, / ACLAMACION AFECTUOSA, / y Obsequio reverente, que en lucido Festejo / de Máscara Joco-seria consagraron los Esco / lásticos Alumnos del Colegio Mayor de / Santo Thomás de Aquino, del Orden de / Predicadores,*

- de la muy Noble, y / muy Leal Ciudad de Sevilla, en / el día 2 de Mayo de este / año de 1742, Sevilla, Imprenta de los Recientes.*
- Aretino, P. ([1525] 2000): *Las seis jornadas*, A. Giordano y C. Calvo (eds.), Madrid, Cátedra.
- Cabrera, A. (1598): *SERMON QUE PRE / dicó el padre maestro fray Alon / so Cabrera predicador de su Magestad, a las honras de nues / tro Señora el serenísimo y Cató / lico Rey Filipo segundo que está / en el Cielo: que hizo la Villa de / Madrid en santo Domingo / el Real último de Otu / bre, de 1598, Sevilla, s/e.*
- Calvete de Estrella, J. C. (1552): *EL FELICÍSIMO / VIAJE DEL MUY ALTO Y MUY / Poderoso Príncipe don Phelipe, hijo del Empera / dor Don Carlos Quinto Máximo desde España a / sus tierras de la Baxa Alemaña: con la descrip / ción de todos los Estados de Bravan / te y Flandes*, Amberes, Martín Nucio.
- Castillo Solórzano, A. (1631): *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas.
- Castillo Solórzano, A. ([1632] 2001): “La niña de los embustes Teresa de Manzanares”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “El celoso extremeño”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “La ilustre fregona”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cervantes Saavedra, M. ([1613] 1983): “La señora Cornelia”, en J. Rodríguez-Luis (ed.) (1983) *Novelas Ejemplares*, Madrid, Taurus, tomo II.
- Cortés de Tolosa, J. ([1620] 2001): “Lazarillo de Manzanares”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Covarrubias Orozco, S. ([1611] 1943): *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Barcelona, Horta.
- Enríquez Gómez, A. ([1632] 2001): “El Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Espinel, V. ([1618] 2001): “Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- González, E. ([1646] 2001): “La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo”, en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.

- López de Úbeda, F. ([1605] 2001): "Libro de entretenimiento de la pícaro Justina", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Luján de Saavedra, M. ([1604] 2001): "Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache", en F. Sevilla Arroyo (ed.) (2001) *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia.
- Pinheiro Da Veiga, T. ([1655] 1989): *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Roa, M. (SI) ([1600] 2005): *Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús (1553-1662)*, A. Martín Pradas e I. Carrasco Gómez (eds.), Écija, Asociación de amigos de Écija.
- Salas Barbadillo, A. J. ([1621] 1894): *El cortesano descortés*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles.
- Villegas, S. V. ([1633] 1995): "Orden del tañido de las campanas y oficio del campanero de esta santa Metropolitana y Patriarcal Yglesia de Sevilla", en P. Rubio Merino (ed.) (1995) *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, J. (2004): "Máscara de los estudiantes del colegio de San Pablo de Burgos y otros festejos por el preñado de la reina María Luisa de Saboya (Burgos, 1707)", en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.) (2004) *Memoria de la palabra*, Vervuert, Iberoamericana: 219-228.
- Álvarez Martínez, R. (2001): *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI - XVIII*, Santa Cruz de Tenerife, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- Bejarano Pellicer, C. (2013): *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.
- Bejarano Pellicer, C. (2014): "El culto a los difuntos en la Sevilla de la Edad Moderna: la campanilla de ánimas del purgatorio", en F. J. Campos Fernández de Sevilla (coord.) (2014) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo de El Escorial, Estudios Superiores de El Escorial: 85-96.
- Bejarano Pellicer, C. (2014): "Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla", *Janus*, 3. <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=37> (consultado en octubre de 2014).
- Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. (1992): *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

- Caballero Fernández-Rufete, C. (2003): "La música en el teatro clásico", en J. Huerta Calvo (coord.) (2003) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, tomo I: 677-716.
- Campagne, F. A. (2001-2002): "El modelo cristiano de superstición en la España moderna (siglos XV a XVIII)", *Anthologia annua*, 48-49, 217-274.
- Campo Tejedor, A. y Cáceres Feria, R. (2013): "Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVI", *BLO*, 3, 9-47.
- Capdepón Verdú, P. (1997): "La capilla de música del monasterio de las descalzas reales de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, 215-226.
- Caro Baroja, J. (1980): "El charivari", *Historia* 16, 47, 54-70.
- Castellano Castellano, J. L. (2010): "La violencia estructural en el Barroco", en J. L. Castellano Castellano y J. Lozano Navarro (eds.) (2010) *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, Granada, Comares: 1-12.
- Castaño, J.M. (2001): *Conflictividad y violencia. La sociedad sayaguesa en la documentación de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.
- Chevalier, M. (1981): "Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante", en P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (eds.) (1981) *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (literatura e historia)*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Burdeos: 39-58.
- Clare, L. (1998): "Répresentations théâtrales et cortèges à thème (comedias et máscaras) à les fêtes de Manille (1659)», en I. Mamczarz (ed.) (1998) *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*. Actas del 7º coloquio internacional, París, Leo Olschki: 135-174.
- Coduras Bruna, M. (2010): "La presencia de la música, el baile y la seducción por la voz en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca, auto y comedia", *Eclipse*, 13, 19-27.
- Cortés, L. (1989): *La vida estudiantil en la Salamanca clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Crosas, F. (2005): "Las sirenas del Tostado", en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.) (2005) *Actes del X Congrés Internacional de la'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: 625-643.
- Culianu, I. P. (1999): *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid, Siruela.
- Damiani, B. (1990): "Canciones y romances en La pícara Justina", en E. Rodríguez Cepeda (ed.) (1990) *Actas del congreso Romancero-cancionero, UCLA 1984*, Madrid, José Porrúa Turanzas: 343-350.
- Díaz Marroquín, L. (2008): *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger.
- Díaz Martín, J. E. (2003): *Cervantes y la magia en el Quijote de 1605*, Málaga, Universidad de Málaga.

- Díez Borque, J. M. (1988): "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII", *Criticón*, 42, 103-124.
- Escudero, J. M. (2009): "La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*", en I. Arellano y J. M. Usunáriz (eds.) (2009) *El mundo social y cultural de La Celestina*, Madrid, Iberoamericana: 109-128.
- Espinós, V. (1947): *El "Quijote" en la música*, Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes-CSIC.
- Flórez Asensio, M. A. (2010): "Músicos de las Compañías que residen en esta corte: músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro", *Anuario musical*, 65, 57-78.
- Frith, S. (1981): *Microphone Friends*, New York, Pantheon Books.
- Frith, S. (2001): "Hacia una estética de la música popular", en F. Cruces (ed.), (2001) *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta: 413-435.
- García Bernal, J. J. (1996): "Lo serio y lo burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular", *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 18, 31-48.
- García Fraile, D. (1997): "Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)", en M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.) (1997) *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas": 333-346.
- García Fraile, D. (1999): "La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI", en L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez (eds.) (1999) *Líneas de investigación sobre universidades hispánicas*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 87-107.
- García Herrero, M. C. (2012): "Asociaciones de jóvenes en el mundo rural aragonés de la Baja Edad Media", *En la España medieval*, 35, 35-73.
- García Montalbán, A. (2005): "Lo sonoro, función y símbolo en "Don Quijote": materiales para un acercamiento a su mundo sonoro", *Nassarre*, 21, nº 1, 389-444.
- Gelabertó Vilagran, M. (1991): "Tempestades y conjuros de las fuerzas naturales: aspectos mágico-religiosos de la cultura en la Alta Edad Moderna", *Manuscripts*, 9, 325-344.
- Guichot y Parody, J. (1896): *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Guillot, M. D. (1995): "Tumultos estudiantiles en el siglo XVII", en AA.DD. (1995) *Doctores y Escolares*, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas, Valencia, 1995, vol. I: 251-256.
- Hernández Sánchez, G. (2014): "Reyertas estudiantiles y violencia universitaria en la Salamanca del período barroco: 1598-1625", *Erasmus*, 1, 121-137.
- Hornedo, R. M. (1959): "Desaplicación y desórdenes estudiantiles en el seiscientos español", *Razón y fe*, CLIX, 733, 131-144.

- Ife, B. (1988): "La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español", en P. Cátedra y M. L. López-Vidriero (eds.) (1988) *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro: 225-236.
- Iglesias Rodríguez, J. J. (2012): "Tensiones y rupturas: conflictividad, violencia y criminalidad en la Edad Moderna", en J. J. Iglesias Rodríguez (ed.) (2012) *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva: 41-91.
- Josa, L. y Lambea, M. (2009): "Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musical en el teatro del siglo XVII", en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia (coords.) (2009) *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC: 377-388.
- Kamen, H. (1998): *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Kieckhefer, R. (1989): *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- Knighton, T. (2005): "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.) (2005) *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia: 337-349.
- Labrador López de Ancona, G. (2008): "Fiesta, quejas y duelos de amor en el imaginario cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela", *Anales cervantinos*, 40, 229-242.
- Leal Pinar, L. F. (2005): *La música en el Quijote*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- Lobato, M. L. (2002): "El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón", en I. Arellano (ed.) (2002) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I: 601-618.
- Mantecón Movellán, T. A. (2008): "La violencia en la Castilla urbana del Antiguo Régimen", en J. I. Fortea y J. E. Gelabert (eds.) (2008) *Ciudades en conflicto (siglos XVI-XVIII)*, Valladolid, Marcial Pons, Junta de Castilla y León: 307-334.
- Mantecón Movellán, T. A. (2008): "La ley de la calle" y la justicia en la Castilla Moderna", *Manuscripts*, 26, 165-189.
- Mantini, S. (1991): "Notte in città, notte in campagna tra Medioevo ed Età moderna", en M. Sbriccoli (ed.) (1991) *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Florencia, Ponte alle Grazie: 30-45.
- Marchant Rivera, A. (2009): "El prohijamiento, la tutela, y la carta de aprendiz: instrumentos para una historia de la situación del menor en Málaga durante la primera mitad del siglo XVI", en J. J. Bravo Caro y J. Sanz Sampelayo (eds.) (2009) *IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Población*

- y grupos sociales en el Antiguo Régimen*, Vol. II, Málaga, Universidad de Málaga: 943-955.
- Martín Romero, J. J. (2012): "El canto es deleite de los ángeles. Música y espiritualidad en el siglo XV", en J. Paredes (ed) (2012) *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada: 221-246.
- Merchán Álvarez, A. (1976): *La tutela de los menores en Castilla hasta fines del siglo XV*, Sevilla, Universidad.
- Miñana, R. (2002): *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark.
- Morgado García, A. (2001): "Literatura normativa y mentalidad mágica en la España del Antiguo Régimen: los manuales de confesores", en J. M. de Bernardo Ares (ed.) (2001) *El hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Cajasur: 752-762.
- Pastor Comín, J. J. (1999): "De la música en Cervantes: estado de la cuestión", *Anales cervantinos*, 25, 383-395.
- Pastor Comín, J. J. (2007): *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, editorial Academia del Hispanismo.
- Pastor Comín, J. J. (2009): *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, editorial Academia del Hispanismo.
- Paz Gago, J. M. (2003): "Señora, donde hay música no puede haber cosa mal (DQ II, 34). La música en el Quijote", *Edad de Oro*, 22, 361-371.
- Pérez Escolano, V. (2005): "La ciudad vivida. Sevilla en la encarnadura literaria de Cervantes", en F. Núñez Roldán (ed.) (2005) *La ciudad de Cervantes*, Sevilla, Fundación El Monte.
- Pitou, F. (2000): "Jeunesse et désordre social: les coureurs de nuit à Laval au XVIIIe siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 47-1, 69-92.
- Querol Gavaldá, M. (1948): *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia.
- Querol Gavaldá, M. (1970): "La chacona en la época de Cervantes", *Anuario Musical*, 25, 49-65.
- Recio, R. (2013): "Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. M. Martínez y A. Rodríguez de Ramos (eds.) (2013) *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial: 29-44.
- Reynaud, F. (2004): "Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral", en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.) (2004) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU: 241-252.

- Robledo Estaire, L. (2003): "El lugar de la música en la educación del príncipe humanista", en V. Dumanoir (coord.) (2003) *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez: 1-19.
- Rodríguez de Ramos, A. (2013): "Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante *El Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas Amorosas y Ejemplares*", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. M. Martínez y A. Rodríguez de Ramos (eds.) (2013) *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial: 151-163.
- Rojo Vega, A. (1995): "Los menores de edad en el Valladolid del siglo de Oro", *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 15, 175-194.
- Ruiz Astiz, J. (2011): "El papel de la juventud en los desórdenes públicos en la Navarra de la Edad Moderna (1512-1808)", *Manuscripts*, 29, 117-136.
- Ruiz Astiz, J. (2012): "Haciendo algaradas y músicas: rondas nocturnas y carnavales en la Navarra moderna", *Bibliid*, 57, 1, 2-38.
- Salazar, A. (1961): "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", en Adolfo Salazar (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, s. e.: 127-275.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2002): "Laurela y Serafina. La música en *Amar sólo por vencer* (María de Zayas) y *Las manos blancas no ofenden* (Calderón)", en I. Arellano (ed.) (2002) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I: 827-837.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2004): "El vicio templado de Felipe el Piadoso. Música y educación para Felipe III", en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.) (2004) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU: 69-94.
- Sanhuesa Fonseca, M. (2004b): "Templar, tañer, cantar: la novela española del siglo XVII", en AA.DD. (2004) *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 2: 893-915.
- Schindler, N. (1996): "Los guardianes del desorden. Rituales de la cultura juvenil en los albores de la era moderna", en G. Levi y J.C. Schmitt (dirs.) (1996) *Historia de los jóvenes. I. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus: 303-364.
- Stein, L. K. (2001): "Los músicos de la capilla real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en J. J. Carreras López y B. J. García García (eds.) (2001) *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes: 251-175.
- Swanwick, K. y Runfola, M. (2002): "Developmental Characteristics of Learners", en R. Colwell y C. Richardson (eds.) (2002) *New Handbook of Research in Music Teaching and Learning*, Oxford, Universidad de Oxford: 373-397.
- Torre Molina, M. J. (2004): *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada, Universidad de Granada.

- Torremocha Hernández, M. (1989): "Fuero y delincuencia estudiantil en el Valladolid del siglo XVIII", en AA.DD. (1989) *Claustros y estudiantes*, Valencia, Universidad de Valencia: 365-391.
- Torremocha Hernández, M. (2004): "Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, III, 137-162.
- Torremocha, M. (1991): "Las noches y los días de los estudiantes universitarios (posadas, mesones y hospederías en Valladolid, siglos XVI-XVIII)", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 10, 43-70.
- Torremocha Hernández, M. (2012): "Los estudiantes universitarios en la Edad Moderna: líneas de investigación", en L. E. Rodríguez-San Pedro Bezares y J. L. Polo Rodríguez (eds.) (2012) *Historiografía y líneas de investigación en historia de las universidades: Europa mediterránea e Iberoamérica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 219-241.
- Usunáriz, J. M. (2005): "El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control en la comunidad", en R. García Bourrellier y J. María Usunáriz (eds.) (2005) *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España siglos XIV-XVIII*, Vervuert, Iberoamericana: 235-260.
- Valcárcel, C. (2003): "Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI", en V. Dumanoir (ed.) (2003) *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez: 93-106.
- Vega Ramos, M. J. (1999): "La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento", en J. Guijarro Ceballos (coord.) (1999) *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 217-240.
- Vega Ramos, M. J. (2007): "La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea", en M. D. Rincón González (ed.) (2007) *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, Jaén, Universidad de Jaén: 269-315.