

EL OFICIO DE REPRESENTAR Y EL OFICIO DE LA MÚSICA EN SEVILLA ENTRE 1575 Y 1625¹

Clara BEJARANO PELLICER
Universidad de Sevilla

Resumen: El perfil socioprofesional y los modelos de organización de las compañías de los representantes españoles del Siglo de Oro invitan a relacionarlos frecuentemente con los de los músicos coetáneos. Una comparativa entre los protocolos notariales de los conciertos de uno y otro oficio en dos puntos cronológicos significativos (aproximadamente el inicio y el culmen del desarrollo del espectáculo como negocio) podría contribuir a medir el parentesco original, las similitudes o la mutua influencia entre ambas profesiones.

Palabras clave: músico, representante, comediante, autor de comedias, concierto.

Abstract: Spanish Golden Age theatre companies' socio-professional profile and organization model usually invite to relate them to coetaneous musicians'. A comparative study on notarial protocols from one trade and the other one's accords in two significant chronological points (about the beginning and the peak of the development of spectacle as a business) could contribute to measure the original relationship, the similarities or the mutual influence between both professions.

Key words: musician, actor, comedian, comedy author, accord.

La proliferación de compañías de músicos en el último tercio del siglo XVI en Sevilla, independientes de toda institución o patrón, creadas por iniciativa propia entre profesionales de la música con objeto de ofrecer un producto o unos servicios a la clientela, plantea unos interrogantes sobre su origen. Fuera de toda duda queda la demanda social que existía y las posibilidades económicas que el mercado ofrecía a causa de la diversidad de corporaciones e instituciones deseosas de señalarse socialmente. Lo que resta por plantearse es cuál fue la tradición común de la que estas compañías partieron, si es que tal cosa hubo,

¹ Trabajo que se inscribe en el Proyecto I+D "Andalucía en el mundo atlántico: actividades económicas, realidades sociales y representaciones culturales (siglos XVI-XVIII)". HAR2013-41342-P. Dicho Proyecto está financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

y qué modelos, preexistentes o no, adoptaron. Se ha propuesto con bastante lógica el parentesco entre las compañías teatrales y las musicales, puesto que fue sobre las mismas fechas cuando comenzaron a multiplicarse. El modelo del autor teatral Alberto Naselli Ganassa, el mejor estudiado, se ha señalado como el pionero en este tipo de empresas sobre los años 70 del siglo XVI. Se sabe que Ganassa en 1575 actuó en el Corpus de Sevilla y pudo traer el ejemplo a la ciudad.² Aunque no hay que descartar que existiera una actividad teatral autóctona anterior a la influencia italiana, cuyo más célebre representante es Lope de Rueda,³ ya que en España se dieron las mismas condiciones que en Italia para la profesionalización de los representantes.⁴

También cabe preguntarse, en caso de un origen común, si existió una continuidad en la semejanza entre las compañías teatrales y las musicales. Los cincuenta siguientes años propiciaron un gran desarrollo de ambos negocios, lo cual podría haber alterado sus fórmulas de organización y actuación. El objetivo de este estudio consiste en observar los paralelismos y diferencias entre las compañías de representantes y las compañías de músicos para determinar si existió algún vínculo o influencia entre ellas. Esto tiene interés cuando se toma en consideración la posibilidad de que hubiese alguna relación social o profesional entre ambos grupos. Cabe preguntarse si ellos se consideraban del mismo grupo social, si veían algún paralelismo entre sus quehaceres, si se identificaban mutuamente, en suma. Estos temas no se restringen a los músicos y comediantes sevillanos, sino que puede apuntar hipótesis aplicables a un área geográfica mucho mayor, al reflexionar sobre unas estructuras mentales y una visión de la sociedad de la que estos artistas formaban parte.

Las relaciones entre música y teatro han sido muy estudiadas desde el punto de vista de la Historia de la música y de la literatura. El objeto de estudio que ha atraído el interés de los investigadores siempre ha sido el producto final, el espectáculo ofrecido en colaboración entre ambas artes.⁵ Aquello que afecta

² J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alonso, 1887. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1990, p. 44.

³ C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000, pp. 18-19.

⁴ J. L. Canet Vallés, "El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-120.

⁵ F. Pedrell, *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto y Berea, 1897. R. Mitjana, "Historie de la musique espagnole" en Lavignac, *Histoire de la Musique*, París, Delagrave, 1920. E. Cotarelo Y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Archivos, 1917. J. Subirá, *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945. R. Pérez Sierra, "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón", en *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1980. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-284. M. Querol Gavaldá, *Teatro musical de Calderón estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981. En tiempos recientes, citemos a L. K. Stein, *Songs of mortals, dialogues of the gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993. A. Pacheco, *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca "Primero y segundo*

a la Historia social, las relaciones entre músicos y comediantes, permanecen poco estudiadas. El perfil social del actor ha sido objeto de acercamientos tan interesantes como los de Carmen Sanz Ayán, Bernardo José García García, Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes, aprovechando las posibilidades de las fuentes notariales, aunque principalmente enfocados a los entresijos del negocio y no tanto a la faceta privada de los profesionales,⁶ aunque con honrosas excepciones.⁷ En el caso de los músicos, su historia social ha atraído el interés de los investigadores en menor medida, focalizándose casi exclusivamente en las figuras de los compositores, maestros de capilla y grandes organistas y dejando de lado a los intérpretes.⁸ Los contactos entre músicos y comediantes, que constituirían un objeto de estudio subsiguiente, permanecen todavía ignotos.

Isaac”, Kassel y Pamplona, Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 2003. M. A. Flórez, “Músicos de las Compañías que residen en esta Corte: músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro”, *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 57-78.

⁶P. Bolaños Donoso, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ *Coliseo* sevillano (1620-1631)”, en J. Matas Caballero y J. M. Balcells Doménech (eds.), *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo*. Anejo I, León, Secretariado de Publicaciones, 2008, vol. II, pp. 291-340. M. Reyes Peña y P. Bolaños Donoso, “Nuevos datos sobre el comediante Nicolás de los Ríos”, en A. Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 427-442. M. González Dengra, “Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda”, en A. Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 223-238. P. Bolaños Donoso, “Reescribiendo los anales del teatro sevillanos: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-1624”, en P. Bolaños Donoso, A. Domínguez Guzmán y M. Reyes Peña (coords.), *Geb hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 471-490. P. Bolaños Donoso, “Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el corral de *doña Elvira* y los autores que contrató”, en P. Ostos Salcedo y M. L. Pardo Rodríguez (eds.), *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla. Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82. P. Bolaños Donoso, “Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)”, en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 77-94. M. Reyes Peña, “Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631”, en M. J. Mcgrath (ed.), “*Corónete tus bazañas*”: *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 155-164. P. Bolaños Donoso, “El autor Juan Pérez de Tapia y su mujer, María de Olmedo, en el corral de la Montería (Sevilla): 1654-1663”, en J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 103-116. P. Bolaños Donoso, “Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión”, en E. García-Laray A. Serrano (coords.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Diputación de Almería, Estudios Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 291-370.

⁷P. Bolaños Donoso, “El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, en A. J. Morales (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, tomo III, pp. 53-74. C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.

⁸H. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000. L.

La confrontación entre los típicos contratos y conciertos entre representantes y los que se producían simultáneamente entre los músicos, obtenidos directamente de las fuentes de los notarios ante las cuales formalizaron sus vínculos, puede ser ilustrativa sobre las semejanzas y disparidades entre el status social de cada uno de estos grupos socioprofesionales, así como los mecanismos de su actividad laboral.⁹ Nos proponemos comparar su evolución en el período de unos cincuenta años, los de un crecimiento más fuerte, a través de contratos datados hacia 1580 y 1625, fechas que actúan como los dos polos de un período de auténtica reconfiguración del negocio y la profesión. Los parentescos entre las formas de organización de músicos y comediantes revelarán o no una conexión entre ambas profesiones. Pueden aportar ideas sobre si ambos tipos de compañías partieron de una misma tradición, o si una actuó como modelo de la otra, lo cual podría informarnos sobre el posible parentesco social entre ambos grupos o sus relaciones entre sí.

Gracias a las investigaciones de especialistas es conocido el hecho de que, aunque existieran compañías de ministriles y también de comediantes durante todo el siglo XVI en Sevilla, fue en el último tercio del siglo XVI cuando el fenómeno comenzó a ser económicamente significativo y a registrarse como actividad en alza. También es cierto que el primer tercio del siglo XVII fue especialmente dinámico en cuanto a actividades musicales y teatrales en Sevilla, aunque el desarrollo del teatro parece ser más tardío que el de la música. La selección de fechas obedece a este cálculo del punto inicial y el de apogeo.

La organización de la capilla musical de la catedral se remonta al siglo XV,¹⁰ pero a principios del siglo XVI se enriqueció notablemente e incorporó una plantilla de ministriles o instrumentistas. La catedral de Sevilla en 1526 fue la primera de España en hacerlo, con tres chirimías y dos sacabuches para servir de forma permanente en las funciones litúrgicas.¹¹ Los ministriles eran instrumentistas de viento madera y no estaban especializados en un instrumento, sino que eran polifacéticos. En todo caso, los ministriles más especializados concentraban sus habilidades en una voz concreta. Los instrumentos típicos de una copia de

Siemens Hernández, “Martín de Silos (1564-1618), un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la catedral canaria de Santa Ana”, *Nassarre*, 23 (2007), pp. 109-128. A. Cea Galán, “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *Nassarre*, 22, 1 (2006), pp. 77-96.

⁹ Expresamos nuestra más sincera gratitud a Piedad Bolaños Donoso por facilitarnos las referencias de documentos notariales referentes a comediantes, tan representativos como los que en adelante mencionaremos.

¹⁰ J. Pérez-Embú, “El cabildo de Sevilla en la Baja Edad Media”, *Hispania sacra*, 30:59/60 (1977), p.181.

¹¹ J. Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en J. Griffiths y J. Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-242. H. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599): vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.

ministriles eran la chirimía, la corneta negra, la flauta, el sacabuche y el bajón. Estaban habituados a trabajar ocasionalmente en conjuntos de composición efímera y eran muy versátiles en cuanto a repertorio. Las colaboraciones y asistencias estaban a la orden del día, y las propias capillas estaban continuamente renovando su personal y dividiéndose para realizar varias actuaciones al mismo tiempo. Su repertorio no se ha conservado porque se recogía en libros y papeles de su propiedad, pero los ministriles no sólo tañían según libros confeccionados para ellos, sino sobre todo también libros de polifonía vocal, manuscritos e impresos. Ellos glosaban la música vocal en función de su formación, destrezas y libertad de acción. La variedad tímbrica se exhibía en la alternancia de versos.¹²

En cuanto al teatro, las representaciones teatrales en la fiesta del Corpus en Sevilla se registran, como herederas del drama litúrgico y en sustitución de las rocas o castillos, a mediados del siglo XVI o antes.¹³ Los juegos que los gremios artesanales de Sevilla aportaban a la procesión del Corpus fueron la tradición autóctona teatral que se gestó entre 1530 y 1590 y desembocó en el desarrollo completo de la profesión en el Siglo de Oro.¹⁴ Por otro lado, en el último cuarto del siglo XVI comenzaron a germinar los corrales de comedias en Sevilla, a imitación de Madrid. Si el primero madrileño fue de 1568 y poco después se fundaron el de la Cruz y el del Príncipe,¹⁵ en Sevilla en los años 70 y 80 se edificaron el corral de las Atarazanas en la Casa de la Moneda, el de San Pedro, el de Don Juan, el de Don Manrique y otros muchos.¹⁶ El de Doña Elvira, el del Coliseo y el de la Montería fueron los principales teatros en el siglo XVII hispalense.¹⁷

Tanto para la música como sobre todo para el teatro, el mayor acicate para su desarrollo eran las solemnidades públicas, que tenían como escenario tanto las iglesias como las procesiones por la vía pública. Entre ellas cabe destacar la solemnidad del Corpus Christi, ya muy desarrollada en la Baja Edad Media, que

¹²J. Ruiz Jiménez, "De canciones y motetes. Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI", *Goldberg*, 53 (2008), pp. 40-50. J. Garbayo, "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco", *Revista Quintana*, 1 (2002), pp. 211-224. K. Kreitnet, "The repertory of the Spanish cathedral bands", *Early Music*, XXXVII, 2, 2009, pp. 267-286. D. K. Kirk, *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de san Pedro*, Montreal, McGill University, Tesis Doctoral inédita, 1993. J. Ruiz Jiménez, "ministril", en E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad general de autores y editores, 2002, vol. 7, pp. 593-597.

¹³M. de los Reyes Peña, "El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del ms. B2476 de la biblioteca de The Hispanic Society of America", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 253-276. J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla...*, pp. 28-30. J. Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984, pp. 20-61.

¹⁴J. Sentaurens, "De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 297-303.

¹⁵C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, p. 10.

¹⁶J. Sentaurens, *Seville et le theatre...*, pp. 81-137.

¹⁷J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla...*, pp. 79-84.

a partir de 1554 incorporó danzas y carros de autos sacramentales producidos por compañías profesionales y financiados por las autoridades públicas. Las diversas celebraciones del Corpus, en la ciudad y en su *hinterland*, demandaron muchos servicios musicales y teatrales en iglesias y procesiones.

Al margen de las actuaciones en las funciones litúrgicas y procesiones de las fiestas más solemnes, las compañías teatrales encontrarían un filón importante en las representaciones cotidianas. El siglo XVII sería cuando los corrales de comedias tendrían su apogeo en Sevilla, mientras que las compañías de músicos no desarrollarían un programa continuado de actuaciones que se ofrecían al público, sino que se limitaron a ser contratadas para solemnizar ocasiones especiales, actuando en función de la demanda por tanto.

Como es manifiesto, esta sociedad empleaba las manifestaciones artísticas no como entretenimiento o mera fuente de placer estético, sino principalmente como signo de solemnidad de una determinada festividad, como ofrenda a la divinidad y como instrumento de ostentación social por parte del cliente. Para atender estas necesidades de la sociedad, músicos y representantes se agrupaban en compañías capaces de ofrecer una gama de servicios completos. Estas asociaciones entre ellos se formalizaban ante notario, mediante unas escrituras que estipulaban las condiciones de su acuerdo con mayor o menor minuciosidad. Por supuesto, no son fuentes exhaustivas ya que no retratan toda la realidad y se expresan en unos términos jurídicos formularios y poco espontáneos, pero contribuyen a ilustrarnos sobre las costumbres y los entresijos del negocio con bastante fidelidad en tanto que son documentos legales cuyo incumplimiento acarrea serias penas pecuniarias.

En 27 de febrero de 1580 se concertaron cinco ministriles vecinos de Sevilla, de la collación de San Vicente, en sus palabras “ponemos e asentamos compañía”, para “ir a fiestas, regocijos, procesiones y otras partes”.¹⁸ La función de la música que tañían los ministriles (instrumentistas de viento madera) consistía cada jornada festiva en acompañar de música pública la iluminación de la noche de la víspera, solemnizar con piezas musicales polifónicas la celebración de los oficios eclesiásticos, y tañer villancicos y chanzonetas tomando parte en la procesión posterior. En el servicio de horas destacaban las vísperas, las de mayor desarrollo musical. El extenso contrato, que sirve como botón de muestra de otros tantos que se firmaban entre ministriles, puede ponerse en comparación con el que constituyó la compañía de Alonso Rodríguez el 24 de julio de 1577 en Madrid. En esta escritura se conciertan dos autores de comedias, el mencionado Alonso Rodríguez y Alonso de Capilla, estantes en Madrid. El objetivo del documento era “hazer compañía en el dicho día, de hazer farsas, comedias y lo demás a ello aneso”.¹⁹ En Sevilla debieron de producirse con las mismas características,

¹⁸ AHPdS, oficio 1, leg. 151, libro 1º de 1580, 27 de febrero de 1580, fol. 846.

¹⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 853, fols. 358r-359v. Cit. por C. Sanz Ayán, “Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo. La agrupación de

porque en el Corpus nos consta que intervinieron las mismas compañías que circulaban por Madrid, pero no podemos ofrecer ninguna escritura de concierto de esta cronología en la que los comediantes todavía estaban en proceso de profesionalización, procedentes de oficios artesanales.²⁰ Según Canet Vallés, los comediantes en España se profesionalizaron hacia 1540,²¹ y ya encontramos copias de ministriles enteramente dedicados a su oficio como mínimo desde 1526, en que se integran en la capilla catedralicia. Alonso de Capilla actuó con su compañía en el teatro de las Atarazanas en 1581, y llevó a cabo los siguientes autos sacramentales: en 1573 *La inobediencia de Adán* y *El rey Abeni*, en 1574 *La batalla de la muerte de los justos a la vida de los viciosos*, en 1582 *El pan de Cristo* y *El testamento de Cristo*, y en 1583 una galera. Alonso Rodríguez, por su parte, a quien conocemos activo en Madrid al menos desde 1568,²² actuó en 1579 en el corral de Doña Elvira y en 1580 en las Atarazanas, y a la fiesta del Corpus aportó los autos *La coronación de Nuestra Señora* en 1573, *Los desposorios de Joseph* en 1575 y otros dos en 1579.²³

Lo primero que contrasta entre ambas escrituras es el período por el cual está previsto que estén vigentes. Mientras que los músicos se obligan por seis años, los autores de comedias apenas por siete meses, desde aquel momento hasta el carnaval del año siguiente, lo que se entendía como una temporada teatral. Las actividades escénicas estaban sujetas al calendario litúrgico, puesto que por su carácter profano resultaban incompatibles con el espíritu religioso de determinados períodos. Esto nos ilustra acerca de la sedentarización del oficio musical en el período estudiado, puesto que los músicos tenían expectativas de permanecer en la misma ciudad en colaboración con los mismos compañeros, y sobre también su inmejorable adaptación a los climas tanto sacro como profano, mientras que el espectáculo teatral siempre conservó connotaciones mundanas²⁴ a despecho de los géneros dramáticos religiosos como el auto sacramental o la comedia de santos. Es cierto que las obras teatrales tienen un contenido explícito que le falta a la música instrumental, pero no es menos cierto que la música en el Siglo de Oro desarrolló su propio lenguaje, su código y sus géneros diversificados. Consiguió configurar una estética (que por otro lado descendía de una larga tradición medieval de música religiosa) que se hizo no sólo acorde sino también

Alonso Rodríguez”, en A. Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 457-468.

²⁰ C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, pp. 25-26.

²¹ J. L. Canet Vallés, “El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-120.

²² C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, p. 20.

²³ J. Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984.

²⁴ C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804. Barcelona, Labor, 1975, pp. 85-116. C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, pp. 91-115.

imprescindible al aparato ceremonial eclesiástico, y que se adaptaba a todos los períodos del calendario litúrgico. Tanto los músicos como los actores cultivaron su arte en ámbitos religiosos y profanos. La música consiguió armonizarlos sin conflicto; el teatro, por el contrario, nunca logró depurarse de connotaciones mundanas y acabaría expulsado de los templos a fines del siglo XVII. La Iglesia y la sociedad nunca le perdonaron su doble vertiente de la manera en que lo hicieron con los músicos.

Otra de las diferencias iniciales entre ambos contratos es el número y la condición de los intitulantés. Mientras que los músicos de 1580 se concertaban en masa, desgranando los nombres de todos los que iban a tomar parte en la compañía, la agrupación teatral de 1577 en su origen parece constar de tan sólo dos miembros, los autores. Esto tiene grandes implicaciones, puesto que mientras que la igualdad es patente entre los músicos, se introduce una situación de desigualdad entre los actores porque ambos autores se convierten en los fundadores de la compañía, lo cual les infundiría una autoridad indiscutible entre sus compañeros.

También hay que destacar que los músicos son vecinos de Sevilla, incluso viven en la misma collación. Existe una cohesión entre ellos en cuanto a su extracción. Nada que ver con los comediantes, que firman su contrato fuera de casa, como estantes en Madrid, y además no introducen ningún dato sobre su origen. Conocemos los nombres, la especialidad y la edad de cada uno de los ministriles de esta compañía: Pedro Fernández Polo (chirimía contralto, 24 años), Francisco Criado del Arroyo (chirimía tiple, 21 años), Francisco Muñoz Gamero (sacabuche, 23 años), Alonso Hernández Menayo (sacabuche, 22 años) y Agustín de la Barrera (chirimía tenor, mayor de edad). Nada más lejos de los comediantes. Incluso en la intitulación se puede constatar el desarraigo que conllevaba el oficio de representante, en contraste con la estabilidad de los músicos.

La solidaridad que los músicos demuestran en su contrato tanto en obligaciones como en recompensa asimismo contrasta con la desigualdad que se establece de entrada entre los dos autores de comedias (y que se presupone mayor con el resto del equipo). Los músicos se comprometían a trabajar siempre de manera conjunta y a percibir la misma recompensa:

“a qualquiera parte que se vaya que fuéremos llamados emos de yr todos cinco juntos e no unos sin otros y el prescio y premio y otras cosas que nos dieren e pagaren se a de partir entre nosotros por partes yguales quier el uno o los unos tañan y toquen los dichos ynstrumentos más que el otro los otros porque en el repartimiento avemos de ser yguales”.

Incluso podrían cobrar su parte aquellos que no asistieran a un determinada actuación por razón de no haber sido avisados, de estar enfermos o presos. Todos eran responsables de cada uno de los encargos y debían estar de acuerdo

para permitir el ingreso de nuevos miembros. Por el contrario, el contrato entre autores cargaba el peso administrativo y artístico sobre uno de ellos, Alonso de Capilla, que precisamente era el que salía perjudicado en el reparto de beneficios. No hay duda de la razón por la que se conocía a esta compañía como la de Alonso Rodríguez:

“el dicho Alonso de Capilla a de hazer todo lo que en su posebilidad pudiese hazer cerca de la dicha rrepresentación en ensayar las dichas farsas comedias como de tener quenta con los oficiales de la dicha compañía y darles los papeles y hazerles que tengan quenta en estos días y en todos los demás negocios porque el dicho Capilla es diligente para ello (...) Alonso Rodríguez a de hacer por su parte en ello lo que pudiese (...) se a de partir manera que de cada doze reales que aya sacado todo lo susodicho lla de llevar y lleve el dicho Alonso Rodríguez siete reales y medio y quatro y medio el dicho Capilla y así al respeto prorrata si ubiere más e menos”.

En cuanto al carácter gremial de ambos oficios, el contrato de músicos introduce la figura del aprendiz, pues cada uno de los integrantes tenía derecho a tener (e introducir) un número limitado de aprendices. Por el contrario, en la compañía de representantes se habla de oficiales y de ayudantes.

El carácter itinerante del oficio de representar queda reflejado en la escritura puesto que se introducen condiciones referentes a la comida, la posada, cabalgaduras y carros, así como otras inversiones que eran necesarias para montar el espectáculo (vestidos, corral donde representar). Por el contrario, los músicos no mencionan ningún gasto en que hubieran de incurrir para llevar a cabo su trabajo, si bien su movilidad también queda patente: “durante los dichos seys años todos juntos avemos de estar e bibir en una casa y de unas puertas adentro asy en esta ciudad de Sevilla como fuera della en qualquier parte e lugar donde fuéremos e andubiéremos”. No obstante, se trataría de una movilidad no continua, sino más esporádica. Probablemente los músicos no iban realizando una ruta encadenando actuaciones, sino que sólo salían de Sevilla para trabajos puntuales.

En ambos contratos se introducen cláusulas sobre las penas que recaerían sobre los miembros que la abandonaran antes de que tocase a su fin, lo cual resulta lógico porque los espectáculos dependían de un trabajo colectivo en el que cada uno desempeñaba un papel.

Tanto los autores de comedias como los músicos firmaban competentemente al pie de los protocolos de sus contratos, demostrando una alfabetización extendida que probablemente era condición *sine qua non* a la hora de desempeñar su trabajo.

Los únicos contactos que podemos documentar entre ambos oficios son las incorporaciones de músicos a las compañías teatrales. De 1588 data la escritura por la cual dos músicos, Juan Bautista y Alonso Briones, eran contratados por

la compañía teatral italiana *Los confidentes*, dirigida por Tristano Martinelli, el creador de la figura de Arlequín y hermano de Drusiano Martinelli.²⁵ Su salario eran dos reales de ración cada día, y cuatro reales por cada representación en que tomaran parte. Este sistema de pago es típico de los actores, no de los músicos. Nótese que no se obligan como compañeros, sino como asalariados, y que sus honorarios están previstos de antemano. Ambos músicos tenían alguna vinculación entre sí, tal vez familiar, porque el primero se obliga en nombre de los dos, lo cual también sucede en las escrituras entre comediantes porque en las compañías se solían integrar unidades familiares completas.

Los músicos mencionados también presentan un carácter peripatético porque son estantes en Sevilla, no vecinos, y porque el mismo contrato implica una itinerancia: “yr en vuestra compañía a todas partes e lugares donde fuere a representar sus comedias”. El período comprendido era desde octubre hasta febrero (carnestolendas), lo que quedaba de la temporada teatral.

El término músico, a pesar de su vaguedad, ya nos informa de que no era instrumentistas de viento madera, en cuyo caso les habrían llamado ministriles. La palabra músico en la documentación de la época está vinculado con el canto. Estos músicos no sólo ofrecían sus servicios como tales, sino también como actores: “y en ella servir de músicos e de los demás personajes y figuras que se nos mandase hazer (...)”, lo cual encaja con el carácter musical que tenía el teatro en el Siglo de Oro, a juzgar por la composición de su plantilla. Como más adelante comprobamos en la escritura, su cometido fundamental era cantar. Así pues, queda bastante claro que el perfil de estos músicos coincidía de lleno con el de los actores y no tenían ninguna relación con los instrumentistas. El único indicio que nos hace abrigar esperanzas de que los músicos teatrales tuvieran algo que ver con los ministriles es que al pie del documento aparece como testigo de conocimiento Juan de Medina, vecino de San Vicente, un relevante ministril de la capilla de música de la catedral, hijo del ministril más influyente de Sevilla, Jerónimo de Medina.²⁶

La música en el teatro desempeñaba tanto una función incidental (caracterizadora, introductora de escenas, anticipadora, ambientadora, presentadora de sentimientos, o incluso simbólica) como intervenía en la trama, introducida por personajes músicos.²⁷ Desde las obras teatrales de Cervantes se observa la recurrencia de los personajes musicales y los efectos musicales entre

²⁵ S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, GLF Editori Laterza, 2006. A. Giordano Gramegna, “Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII”, *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 177-204. C. Sanz Ayán y B. J. García García, “El oficio de representar en España y la influencia de la commedia dell’arte (1567-1587)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 476-500.

²⁶ C. Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 126-128.

²⁷ M. A. Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2006, pp. 108-168.

bastidores en todas las obras. La música incidental solía ser de cordófonos como el laúd, la guitarra, la vihuela, el arpa, el violón. Los instrumentos bélicos sólo aparecían cuando querían producir determinados efectos. Los instrumentos populares como las flautas, las gaitas, los caramillos, los tamboriles, los panderos, las castañuelas, los cencerros, los cascabeles y la sonajas, también estaban presentes por exigencias del texto, para caracterizar a los personajes. Incluso servía para ocultar el ruido del movimiento de la maquinaria escénica.

La forma vocal que más se empleaba en el teatro era el tono humano (profano) o tonada, una canción métrica compuesta de varias coplas. Parece que las coplas se cantaban todas seguidas, y el estribillo sólo antes y después. Eran piezas cortas de canto acompañadas de un instrumento no especificado (guitarra, vihuelas, arpas). Eran ajenas al argumento de la obra pero indispensables. La canción y el baile populares tenían cabida en las obras barrocas con el objeto de amenizar la obra.²⁸ En estilo y técnica se parecían al villancico, pero frecuentemente en compás ternario, de ritmos simples y más bien silábicos. Puesto que recurría a material popular repetitivo gracias a su forma estrófica y fácilmente memorizable, sirvieron como divulgadoras de las obras teatrales. Su mayor prioridad no era el alarde vocal sino la buena articulación y comprensión del texto. Este tipo de intervenciones musicales aparecían en el teatro profano y el religioso, dando lugar al nacimiento de la zarzuela, la forma teatral española de carácter nacional que sería establecida en el siglo XVII por Calderón de la Barca pero que sólo se prodigó en el contexto cortesano donde nació, a causa de los gastos que suponía su montaje tramoyístico de temática mitológica.²⁹

²⁸ F. J. Díez De Revenga, "Teatro clásico y canción tradicional", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 29-44. L. García Lorenzo, "El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 67-78.

²⁹ E. Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela. El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. M. Gavaldá, *Teatro musical de Calderón: estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981. M. Querol Gavaldá, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teater, 1981. X. Calle, "Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela", *Segismundo*, 21-22 (1975), pp. 127-154. J. W. Sage, "The Function of Music in the Theatre of Calderón", en J. E. Varey (ed.), *The Comedias of Calderón*, London, Gregg/Tamesis, 1973, vol. 19, pp. 209-230. P. J. Connor, *The Music in the Spanish Baroque Theatre of don Pedro Calderón de la Barca*, Boston, Boston University, 1964. M. L. Lobato, "Fonction et conception de la musique dans des loas de Calderón", en I. Mamczarz (ed.), *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 137-152. T. A. O'Connor, "Infantas, conformidad and marriage of state: observations on the loa to Calderón's La púrpura de la rosa", *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1 (1993), pp. 175-185. R. Pérez Sierra, "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón", en *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-284. K. Sabik, "Calderón y el teatro cortesano español del Siglo de Oro", en E. Cancelliere (ed.), *Giornate calderoniane*, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 189-199. L. K. Stein, "Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones", en M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 185-217. K. SABIK, "La función de la música en el teatro de

En la segunda mitad del siglo XVII aparecería la música escénica propiamente dicha de la mano de grandes compositores españoles y con mayor expresividad y virtuosismo vocal.³⁰ Además, la fiesta teatral barroca no sólo abarca la comedia o el auto sacramental propiamente dichos, sino también loas, jácaras, mojíngangas, bailes, entremeses y otros géneros llamados menores,³¹ de gran contenido coreomusical y bien recibidos por todos los sectores del público, no sólo el popular.³²

El contrato mencionado no llegó a buen término porque el autor de comedias despidió a Juan Bautista antes de su expiración. Éste tuvo que recurrir a la vía judicial para que se le impusiera la multa correspondiente y se le pagasen los 113 reales que le debía por su trabajo. Arlequín se defiende diciendo que la escritura no tenía valor desde el momento en que comprobó que ninguno de los dos músicos tenía los conocimientos musicales que pretendían. Con todo, al despedir a Alonso Briones le había dado 160 reales.³³ Alonso Briones debía de ser músico realmente y además tener contactos con los italianos, puesto que acabó sirviendo como músico a otro autor de comedias italiano, Juan Jorge Ganassa, aunque el concierto se firma muy lejos de Sevilla: en Valladolid en 1592.³⁴

Si dando un salto en el tiempo nos trasladamos a 1625-1626, habiéndose cumplido el primer cuarto del siglo XVII, nos encontraremos con una confrontación de conciertos diferente en cierta manera. Hay que considerar que estos cincuenta años fueron muy relevantes para el desarrollo del negocio del teatro y la música en Sevilla, como cabeza de un extenso territorio metropolitano y atlántico, al calor de la revolución de los precios y la bonanza económica. En estas fechas, con la escritura de concierto de una copia de ministriles podemos comparar una tríada de ellas referentes a comediantes sevillanos que lógicamente no agotan el panorama. En estas fechas, Sevilla ya se ha convertido en uno de

corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)", en M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 459-466. S. Fernández Mosquera, "Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón", en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 263-282.

³⁰ M. A. Flórez, *Música teatral en el Madrid...*, pp. 19-36.

³¹ J. Huerta Calvo, "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación", en Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 23-62. J. Thacker, *A companion to Golden Age theatre*, Woodbridge, Tamesis, 2007.

³² J. Sentaurens, "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?", en Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 67-87.

³³ AHPdS, oficio 11, leg. 6799, 21 de octubre de 1588, fol. 621v.

³⁴ A. Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 316.

los grandes centros del teatro en España y sus profesionales se conciertan en las escribanías hispalenses con frecuencia.

El 9 de marzo de 1625 tuvo lugar ante notario el concierto entre tres poderosos ministriles sevillanos, Mateo Jiménez, Juan Bautista de Ribera y Gabriel de Palacios, que se pusieron de acuerdo en nombre de sus respectivas copias de ministriles “para que todas las dichas tres compañías se aunen”.³⁵ Un mes antes, el 21 de febrero, se habían concertado trece representantes con el autor de comedias Francisco Mudara.³⁶ En el mismo año, a 24 de marzo se obligaron cinco comediantes con el autor Antonio de Espinosa.³⁷ El 19 de febrero de 1626 lo hicieron otros siete actores con el autor de comedias Eugenio de Salazar.³⁸

Lo primero que hay que destacar es que las medidas cronológicas siguen caracterizando las costumbres de ambos oficios. Al igual que cincuenta años atrás, los músicos firmaban conciertos por varios años, en este caso por diez años, lo cual supone un incremento notable. Mientras, todos los comediantes se limitaban a establecer lazos para una temporada teatral: “la compañía aya de durar e dure desde oy día de la fecha desta carta hasta el martes de carnestolendas deste año que viene de mill seiscientos veinte y seis y no más”. En el caso de Francisco de Mudarra equivaldría casi a un año y el de Antonio de Espinosa a un mes menos. El contrato más largo abarcó exactamente un año y es el de la compañía de Eugenio de Salazar: “desde el miércoles de ceniza deste presente año de mill seiscientos veinte y seis hasta el miércoles de ceniza del año que viene de mill seiscientos y veinte y siete”. La diferencia cronológica de estos contratos con respecto a la escritura de 1577 es que se siguen refiriendo a una sola temporada teatral, pero englobando el período de interrupción, la Cuaresma. Este dato apunta a una intensificación y diversificación de las actividades teatrales en el nuevo siglo, que supuso un período de apogeo escénico en Sevilla. Aunque la temporada teatral duraba todo el año entre la Pascua florida y el martes de Carnaval, con especial atención a los domingos y festivos y al período entre Navidad y Carnaval, en Cuaresma se hacían espectáculos de títeres y volatines.³⁹ Además resulta muy destacable la identidad de los intitulantés. Los músicos que se obligaron en 1625 eran jefes de sendas copias de ministriles independientes, que actuaron en representación de otros ministriles a los que representaban, cuyos nombres y número son obviados en el documento: “todos tres cada uno de por sí tienen sus copias de ministriles en esta ciudad”. Los músicos en 1625 habían adquirido la forma de actuar de los comediantes en 1577: ensayaban la unión de varias compañías entre sí, pero sin perder la independencia de cada una. Las tres formaciones seguirían existiendo como tales, aunque hubieran

³⁵ AHPdS, oficio 1, leg. 433, libro 3º de 1625, 9 de marzo de 1625, fols. 25r-28v.

³⁶ AHPdS, oficio 17, leg. 10962, libro 2º de 1625, 21 de febrero de 1625, fol. 626.

³⁷ AHPdS, oficio 6, leg. 4298, libro 2º de 1625, 24 de marzo de 1625, fol. 1116.

³⁸ AHPdS, oficio 3, leg. 1715, libro 1º de 1626, 19 de febrero de 1626, fols. 450r-455r.

³⁹ C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, pp. 59-61.

hecho un acuerdo para trabajar juntas: “todas las dichas tres compañías se aunen con que cada uno dellos susodichos administre la suya”. Se ha de dar por hechas las escrituras originales en las que cada una de las copias se formaban. Por el contrario, en las tres escrituras referentes a comediantes en 1625-1626, un contingente más o menos numeroso de representantes se obligaba a trabajar a las órdenes de un autor de comedias, dando lugar a una compañía que previamente no existía. Cada uno de esos representantes firmaba individualmente y daba su consentimiento a esta operación:

“todos treze nos los susodichos de la una parte y Francisco Mudarra autor de comedias (...) de la otra otorgamos y conoscemos la una parte de unos a la otra y la otra a la otra que aseamos y asentamos compañía en la forma e con las condiciones siguientes”.⁴⁰

Aun cuando el contrato no fuera nuevo, sino una renovación de otro preexistente, se exponía en los mismos términos que si fuera la primera vez, como sucedió en la compañía de Eugenio de Salazar, en que los actores se identificaron como los de Eugenio de Salazar antes de llevar a cabo el concierto: “todos representantes residentes en esta ciudad de Sevilla en la compañía de Eugenio de Salazar autor de comedias por su magestad”.⁴¹

En cuanto al perfil sociológico de los intitulantés, también encontramos gran diversidad. Los tres músicos que se obligaron en 1625 eran ministriles casados, experimentados y bien asentados dentro del mundo de la música en Sevilla. No eran jóvenes noveles como los de 1580. Mateo Jiménez Zarzo era miembro de la capilla de música de la catedral desde 1617, por lo que se le podría encuadrar dentro de la élite musical de la ciudad. Desde 1619 era director de una capilla musical extravagante en la que sabemos que había integrado no sólo a ministriles, que era lo tradicional, sino también a cantores y maestro, reproduciendo el modelo de la catedral donde trabajaba.⁴² Nótese que la escritura que nos disponemos a abordar sólo afectaba a las copias de ministriles de cada uno de los dirigentes. Las capillas de música que paralelamente mantenían quedaban fuera de la asociación y permanecían independientes. Gabriel de Palacios y Juan Bautista de Ribera por el contrario eran ministriles extravagantes, pues nunca accedieron a la plantilla de ninguna capilla institucional. A Gabriel de Palacios le conocemos actividad musical desde 1608, puesto que era yerno del influyente ministril extravagante Andrés de Arroyo. Por lo tanto, en 1625 tenía bastante experiencia. Conocemos numerosas copias y encargos en los que participó. Empezó siendo heredero profesional de su suegro junto con su cuñado Juan de Arroyo, pero en 1625 ya había adquirido el liderazgo de esta copia. Por su parte,

⁴⁰ AHPdS, oficio 17, leg. 10962, libro 2º de 1625, 21 de febrero de 1625, fol. 626.

⁴¹ AHPdS, oficio 3, leg. 1715, libro 1º de 1626, 19 de febrero de 1626, fols. 450r-455r

⁴² AHPdS, oficio 1, leg. 406, libro 3º de 1621, 23 de abril de 1621, fol. 326. AHPdS, oficio 17, leg. 10930, 15 de abril de 1619, fols. 355 y 357.

Juan Bautista de Ribera también trabajó en muchas copias de ministriles desde 1615 y en no pocas ocasiones lo había hecho junto a Gabriel de Palacios.⁴³

Estos tres jefes de ministriles ya habían coordinado sus copias para trabajar juntas en noviembre de 1618, aunque entonces todos los compañeros de todas ellas intitulan el documento como iguales. Aquel concierto fue por doce años;⁴⁴ es obvio que se anuló o rompió antes de su expiración, pero en 1625 encontramos una especie de renovación o reformulación. En cuanto a los hombres a los que estos tres líderes estaban obligando bajo determinadas condiciones, no podemos saber ni su nombre, ni cuántos eran ni ningún otro dato, pero suponemos que se trataba de los mismos ministriles extravagantes con los que los tres capitanes habían trabajado en los años precedentes.

Por el contrario, los comediantes que se obligaron en 1625-1626 forman una tropa de lo más variopinto. En el contrato de Eugenio Salazar los intitulant es son todos hombres, pero posteriormente se incluye información sobre las mujeres que dependían y trabajaban con ellos. En los otros dos contratos, las mujeres aparecen con los hombres en la cabecera del documento y lo emiten con el mismo derecho que ellos. Los actores suelen aparecer agrupados en matrimonios, en ocasiones en familias con prole, aunque también hay casos de hombres y aun de mujeres solteros, como lo fue Isabel Pelegrina al firmar con el autor de comedias Francisco Mudarra. En esta compañía hubo tres matrimonios y seis desemparejados (cinco hombres y una mujer) por lo que existió un equilibrio entre ambos grupos, aunque uno de los desemparejados era padre de una niña y el autor de comedias también. En la de Antonio de Espinosa se presentan dos parejas y un desemparejado; en la de Eugenio de Salazar de los siete hombres intitulant es hay dos casados y uno con una hija. En general, parece existir una equilibrada convivencia entre las unidades familiares y los individuos independientes. Si bien es sabido que los actores tendían a casarse entre sí para mayor comodidad a la hora de cumplir los requisitos de moralidad,⁴⁵ tampoco hay que descartar que los sujetos desemparejados tuviesen una familia no representante. En cualquier caso, interesa destacar el carácter integrador de sexos que tenía el teatro, mientras que la música siempre fue una profesión de hombres.

En cuanto a la proyección profesional de los autores de comedias, un Antonio de Espinosa, sedero para más señas, fue el maestro que produjo danzas del Corpus de Sevilla en los años 1587, 1588, 1590 y 1591, aunque cuesta creer que fuera el mismo por el desfase cronológico. Por lo demás, ninguno de estos tres autores de comedias aparecen recogidos en la magna obra de Jean Sentaurens,⁴⁶ por lo

⁴³ C. Bejarano Pellicer, *El mercado de la música...*, pp. 322-336.

⁴⁴ AHPdS, oficio 1, leg. 389, libro 7º de 1618, 27 de noviembre de 1618, fol. 36v-39v.

⁴⁵ C. Sanz Ayán y B. J. García García, *Teatros y comediantes...*, p. 30.

⁴⁶ J. Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984.

que podría tratarse de compañías que no actuaron en Sevilla, sino que tenían su mercado de trabajo en ruta. Los términos del mismo contrato lo sugieren: “abemos de ser obligados de representar con el dicho Francisco Mudarra en todas las ziudades e villas e lugares y demás partes quel susodicho representare como aya otorgado”. Las cláusulas de seguridad son bastante elocuentes al respecto:

“para el cumplimiento e paga dello todos damos poder cumplido a las justicias de su magestad de qualquier fuero y jurisdicción que sean especialmente a las de la parte y lugar donde esta escriptura fuere presentada y della y de lo en ella contenido fuese pedido cumplimiento de justicia a cuyos fueros y jurisdicciones nos sometemos y obligamos y cada uno de nos renunciamos el nuestro propio”.⁴⁷

La intitulación de las escrituras nos ofrece más información respecto a este aspecto, pues todos los representantes y autores de comedias se declaran residentes o estantes en Sevilla, nunca vecinos. Sin embargo, los tres músicos eran vecinos de Sevilla en la misma collación, la de San Andrés, que siempre fue un nido tradicional de ministriles. Esta tendencia, ya patente en 1580, se confirma en el siglo XVII: la estabilidad de los músicos frente a la itinerancia y el desarraigo de los actores.

En un aspecto tanto músicos como comediantes siguen coincidiendo: en la alfabetización. Unos y otros firman sin excepción al pie del protocolo, con la mayor competencia gráfica. El único elemento a destacar es la ausencia de la suscripción de las mujeres, que aun cuando son intitulantess se abstienen de firmar. Hay que tener en cuenta la alta tasa de analfabetismo femenino, pero en el caso de las actrices es bastante probable que dominaran la lectura para el ejercicio de su oficio; la escritura, por el contrario, era una operación independiente que pasaba a un segundo plano.⁴⁸

Aunque el principio jerárquico se ha introducido ya en el siglo XVII en las copias de ministriles porque se conciertan los capitanes en nombre de sus compañías, los tres se relacionan en términos igualitarios, como compañeros,

⁴⁷ AHPdS, oficio 17, leg. 10962, libro 2º de 1625, 21 de febrero de 1625, fol. 626.

⁴⁸ M. C. Camino Martínez, “Consideraciones sobre la difusión social de la escritura en Ceuta (1580-1640)”, en E. Ripoll Perelló y M. F. Ladero Quesada (eds.), *Actas del II Congreso Internacional “El estrecho de Gibraltar”*, Tomo IV, Madrid, U.N.E.D., 1995, pp. 25-272. A. Viñao Frago, “Alfabetización, lectura y escritura en el Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)”, en A. Escolano (dir.), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, pp. 45-68. F. M. Gimeno Blay, “Aprender a escribir en la península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento”, en F. M. Gimeno Blay y A. Petrucci (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994, pp. 125-144. C. M. Camino Martínez, “Grupos dirigentes y escritura en Zacatecas (1556-1586)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 20 (1993), pp. 127-144. C. Bejarano Pellicer, “Los músicos sevillanos a través de sus firmas (1570-1650)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 39 (2012), pp. 39-63.

siguiendo el lenguaje típico de las relaciones entre músicos. La unión de las tres copias de ministriles se traducían en un reparto igualitario de los beneficios de los encargos que llevaran a cabo, tanto juntas como por separado. Cualquiera de los tres tenía libertad para aceptar un trabajo para sí o en nombre de las tres. Para equilibrar el trabajo a que cada una tocaba, también se equilibraban entre sí en cuanto a recursos humanos en préstamo. El sistema de reparto de beneficios era igualitario entre las copias y entre los compañeros, como era tradicional, pero en estas fechas ya se ha introducido una distinción salarial del doble para los jefes: “todo lo que ubiere caydo se a de partir entre todas las dichas tres compañías y compañeros dellas elebando los dichos Mateo Jiménez e Juan Bautista e Gabriel de Palacios cada uno dos partes y los demás compañeros una parte”.

El principio jerárquico siempre estuvo mucho más presente entre los comediantes, los cuales se ponían al servicio del autor enteramente, de forma que éste indicaba dónde y cuándo actuar, distribuía los papeles, etc. Si los músicos tocaban a una parte proporcional de las ganancias, los actores cobraban un salario definido independiente de los beneficios, de modo que el autor de comedias era un verdadero empresario que asumía riesgo, mientras que los jefes ministriles no eran sino los primeros entre sus iguales. Además de esto, el empresario teatral debía asumir el coste del transporte de personas y equipajes sobre cabalgaduras. Los músicos hacían el reparto de la caja de beneficios una vez al mes, según el contrato de 1625; los comediantes, cada noche: “Yten es condición que todos los maravedís de aprovechamiento y ganancia que Dios nos diere se a de echar en una caxa la qual se a de abrir cada noche”.⁴⁹

El salario de los comediantes estaba compuesto de dos partes: la ración o manutención, que se cobraba diariamente, y la recompensa por su trabajo como representantes, la cual sólo correspondía los días de actuación. En la compañía de Antonio de Espinosa no viene determinado por la escritura; en las de Eugenio de Salazar y Francisco Mudarra sí queda perfectamente estipulado ante notario. La igualdad brilla por su ausencia.

En la compañía de Francisco Mudarra, el cual era más un director artístico que un empresario, el reparto del salario de representación variaba, según el individuo y probablemente el tipo de papel en el que estaba especializado, entre 5 y 8 reales por persona. El dinero que sobraba después del reparto del salario se guardaba en una caja de fondos que se distribuían al final de la temporada. El autor, Francisco Mudarra, era un actor como los demás y recibía un salario que no era precisamente el más alto. El coste del transporte de personas y equipajes sobre cabalgaduras era lo primero que se restaba a los beneficios antes de repartirlos.

En la compañía de Eugenio de Salazar, ni la ración ni el salario son iguales para todos los individuos. La ración por persona podía oscilar entre tres reales y medio y seis diarios y el salario de representación entre cuatro y once reales. En

⁴⁹ AHPdS, oficio 17, leg. 10962, libro 2º de 1625, 21 de febrero de 1625, fol. 626.

la fiesta del Corpus Christi, cuando el trabajo abundaba, los reales mencionados se convertían en ducados, o en su defecto medios ducados.

Las referencias al posible carácter gremial de uno y otro oficio, que aparecían en el siglo XVI, ya han desaparecido en el siglo XVII. Aun cuando en las compañías teatrales se integran niños, no aparecen bajo la figura de aprendices, y tampoco los jefes de las copias de ministriles o los autores de comedias aparecen caracterizados como maestros. Lo cual apunta a una tendencia general más precapitalista del negocio del espectáculo.

La independencia de las tres copias estaba destinada a perdurar, tanto que se disponía en la escritura el sistema de sucesión y herencia en caso de muerte de alguno de sus jefes. El acuerdo aspiraba a ser tan prolongado que saltara entre generaciones, al parecer. A Gabriel de Palacios vendría a heredar el puesto Juan de Arroyo el mozo, a Juan Bautista de Ribera le sucedería su hijo Tomás de Ribera, quien en 1625 tenía 20 años, y a Mateo Jiménez su hijo (en el caso de que tuviese uno a partir de 1625), o en su defecto los sucesores de sus compañeros: Juan de Arroyo y Tomás de Ribera, aunque debían ceder la mitad de sus beneficios económicos a la viuda del difunto, Juana de Nabeda. Una vez muerta ella, se harían con la copia de Mateo Jiménez.

Dentro de la temporada teatral, los representantes también firmaban un acuerdo vinculante de forma que el autor no los podría expulsar de la compañía “excepto si nosotros o alguno de nos no diéremos causa bastante para despedirnos”,⁵⁰ y tampoco podrían irse ellos más que pagando a su costa por gastos ocasionados por su abandono, incluyendo hasta la ración de la persona que fuese en su búsqueda.

Mucho más generosos en cuanto a seguridad social seguían siendo los músicos. Aun siendo un acuerdo secundario, el de los músicos de 1625 incluye una cláusula referente a la solidaridad de sus componentes en lo que a cobertura social toca: en caso de enfermedad y prisión, los compañeros seguirían recibiendo su parte aun sin tomar parte en el trabajo. Ésa es una característica típica de los contratos entre músicos, que aunque seguramente estuviera recogida en las escrituras de formación de cada una de las tres copias, la fuerza de la costumbre hizo recalcar en 1625.

Del mismo modo, la pena por incumplir el acuerdo entre ministriles era de 20.000 maravedíes. La multa que la compañía teatral de Francisco Mudarra contemplaba eran 40 ducados (15.000 maravedíes), la mitad para la cofradía de las ánimas del purgatorio y la otra mitad para la cofradía del Santísimo Sacramento de la localidad más próxima. Estos datos apuntan a que los actores manejaban un poder adquisitivo menor que los ministriles, y su piedad religiosa indica que tenían más necesidad de velar por su imagen moral a los ojos de la sociedad. La pena en la compañía de Eugenio de Salazar era menos altruísta: de 500 reales (17.000 reales), la mitad para el hospital más próximo y la otra

⁵⁰ AHPdS, oficio 3, leg. 1715, libro 1º de 1626, 19 de febrero de 1626, fols. 450r-455r.

mitad para el autor. La obra pía de los comediantes en favor de los hospitales era una costumbre social muy arraigada que justificaba moralmente la legalidad del espectáculo.

Los actores en 1625-1626 seguían dedicados a un espectáculo de naturaleza musical, por lo que sus aptitudes para la música estaban sobreentendidas. El contrato de la compañía de Francisco de Mudarra rezaba:

“abemos de ser obligados de representar con el dicho Francisco Mudarra (...) con los papeles que el susodicho a cada uno de nos diere y ordenare según es costumbre en semejantes compañías y tañer y cantar y bailar según e como el dicho Francisco Mudarra lo dispusiere a su libre albedrío e boluntad”.

Todos los integrantes de la compañía debían estar dispuestos para realizar cualquiera de esas funciones. Los maridos obligaban a sus mujeres y los padres a sus hijos desde la más tierna infancia. Cítese el ejemplo de Santiago Valenciano, el representante que se concertó con el autor Francisco Mudarra con su hija Catalina de Urbino de seis años. Del mismo modo se comprometió el propio empresario con su hija Vicenta de quince años a interpretar el papel que les correspondiese. En la compañía de Eugenio de Salazar también había niñas: María de Morales, la hija de Francisco de Arteaga, tenía doce años.

Con todo, cuando era necesario incluir en la compañía a un músico especialista, se podía hacer un contrato provisional como el que el autor de comedias Lucas Navarrete Lechuga hizo en 1624 en Sevilla a Gabriel de Hervás, su mujer María de León, su hija Josefa de Hervás y dos músicos llamados Martín Duarte y Juan de Toralbo.⁵¹ Este acuerdo resulta original en tanto que el autor y los contratados se declaran vecinos de Sevilla. El cometido de estas cinco personas era participar en las representaciones que la compañía tenía que hacer en el Corpus de la localidad onubense de Niebla, donde tendrían que permanecer quince días. Debían encargarse de llevar y costear su propio vestuario, lo cual nos alienta a pensar que no se trataba de representar otro papel que el de músico. Por lo tanto, era un contrato puntual para unas necesidades específicas quizá originadas por la defección de parte de la compañía. El autor tendría que costear el transporte hasta Niebla: “el dicho Lucas Nabarrete Lechuga a de pagar el carruaxe que fuere nescesario para yr y volver a esta ziudad”.

Los honorarios de los contratados fueron diversos, como era habitual en el mundo teatral. Gabriel de Hervás y su unidad familiar recibirían 25 ducados (275 reales) de sueldo base por la representación y ocho reales de ración diaria (más bien escasa tratándose de tres personas), y los primeros 200 reales debían serle pagados a los doce días. El músico Martín Duarte cobraría 10 ducados y medio por sus actuaciones y 3 reales de ración diaria, pero la primera cifra quería recibirla por adelantado, antes de salir de Sevilla. Por su parte, al músico Juan

⁵¹ AHPdS, oficio 19, leg. 12774, libro 3º de 1624, 10 de abril de 1624, fol. 1057.

de Toralbo estaba destinada la misma ración, pero su salario era de 8 ducados. Es obvio que la cualificación del segundo era inferior a la del primero, porque uno no sabía firmar y el otro sí. Habiendo visto anteriormente que el salario el día del Corpus solía incrementarse entre los representantes, pasando de reales a ducados, no parece que la actuación de estos músicos supernumerarios estuviera especialmente bien retribuida. Por lo demás, las características de la escritura son mucho más próximas a las de los comediantes que a las de los ministriles.

Por lo tanto, nuevamente se confirma, al igual que en el último cuarto del siglo XVI, que el teatro, por muy musical que fuera, recurría a sus propios profesionales para sus necesidades musicales, de modo que músicos ceremoniales y comediantes mantuvieron sus distancias también en el apogeo del siglo XVII.

CONCLUSIONES

Tanto el oficio de representar como el de hacer música comparten un status muy particular dentro del abanico socioprofesional del Siglo de Oro español. A diferencia de otros oficios con carácter artístico, no constituyen gremio en el sentido tradicional de la palabra. Las relaciones entre sus profesionales son de carácter contractual, efímero, y no existe una jerarquía definida entre ellos ni un *cursum honorum* que recorrer. La clave explicativa de esta curiosa organización es la naturaleza intelectual de su labor. No se trata de profesionales liberales en tanto que su formación no es reglada ni tiene contactos con la Universidad, pero tampoco es manual en tanto que músicos y representantes trabajan con su memoria y capacidad interpretativa, dependiendo en gran medida de su equipo y siendo la alfabetización una condición relevante.

Ambos oficios recibieron un gran impulso durante el siglo XVI, los músicos antes que los representantes, alcanzando el apogeo de sus actividades en el siglo XVII y desligándose de cualquier concepción gremial en beneficio de la mentalidad precapitalista. Ambos oficios se profesionalizaron por las mismas fechas, en la sección central del siglo XVI, gracias al aprendizaje en un ambiente profesional y a la demanda social que permitió una práctica continuada que condujo a la maestría. Los dos realizaban espectáculos superfluos, efímeros, paradigma del dispendio, y que apelaban a los sentidos atrayendo a las masas. Tanto la música como el teatro podían resultar ofensivos desde el punto de vista moral, de ahí los recelos que la Iglesia mantenía sobre ambos oficios, pero ambos hallaron fórmulas políticamente correctas con las que lograron adaptarse al discurso religioso e incorporarse al culto divino. No en vano los autos sacramentales y las danzas hasta finales del siglo XVII entraron en los templos, mientras que la música fue un elemento solemnizador de primer orden en el aparato eclesiástico.

Hasta ahí llegan las semejanzas entre estos dos grupos socioprofesionales. Aunque el contrato de partes fue característico de músicos y representantes, sus condiciones fueron muy diferentes. La duración de los conciertos entre

músicos, de seis a diez años, contrasta con la de los contratos teatrales, que indefectiblemente abarcaban una temporada teatral, aunque en expansión en el siglo XVII. La mayoría de los contratos se producían en Cuaresma (febrero o marzo) y ocasionalmente se fichaban refuerzos para el Corpus en mayo o junio. El teatro integraba a ambos sexos y todas las edades, reuniendo a unidades familiares dentro de la misma compañía, con gran equilibrio entre los casados y los no casados, mientras que los músicos siempre fueron hombres. Los actores nunca eran vecinos de Sevilla como los músicos, sino que tan sólo estaban en la ciudad de paso y trabajaban continuamente en ruta. Por el contrario, los músicos salían de la ciudad sede cuando era necesario, para cumplir un determinado encargo y regresar. Parece que los músicos se procuraban mayor cobertura social y tenían mayor poder económico. Mientras que los músicos tendieron con el paso del tiempo a concentrar y coordinar varias formaciones, los actores experimentaron la tendencia contraria. No obstante, el sentido jerárquico no desapareció nunca del mundo del teatro, en tanto cada compañía siempre tenía una cabeza que coincidía con su empresario. Incluso entre los autores de comedias existía una jerarquía. Por el contrario, el espíritu de los músicos siempre fue bastante igualitario e incluso cuando en el siglo XVII las copias ya reconocían a un líder, éstos se relacionarían entre sí siguiendo el modelo tradicional. Las ganancias entre los músicos se repartían equitativamente, mientras que en las compañías teatrales el empresario o autor pagaba salarios, ración y transporte según el individuo. En ocasiones, ya en el siglo XVII, él mismo era un actor, además de autor y representante, y no siempre obtuvo beneficios superiores a los demás.

Las conexiones entre ambas profesiones parecen ser muy limitadas o nulas, a juzgar no sólo por la disparidad de las características de su actividad, sus condiciones de trabajo y sus connotaciones morales, sino porque cuando los actores necesitaron de servicios musicales en sus espectáculos, no recurrieron a los ministriles ni a los músicos instituidos, sino a individuos ajenos a este mundo de las copias, y los emplearon siguiendo sus propios modelos contractuales. Por lo tanto, no tenemos más remedio que descartar cualquier parentesco sobre que se haya podido especular y admitir que el oficio de representar (teatro musical) y el oficio de la música ceremonial en el Siglo de Oro, desde sus orígenes al parecer, discurrieron por derroteros muy distintos.

BIBLIOGRAFÍA

- BEJARANO PELLICER, Clara, “Los músicos sevillanos a través de sus firmas (1570-1650)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 39 (2012), pp. 39-63.
- BEJARANO PELLICER, Clara, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Universidad de Sevilla, 2013.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)”, en Odette Gorsse y Frederick Serralta (eds.), *El*

- Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 77-94.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, en Alfredo José Morales (coord), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, tomo III, pp. 53-74.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “El autor Juan Pérez de Tapia y su mujer, María de Olmedo, en el corral de la Montería (Sevilla): 1654-1663”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 103-116.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el corral de doña Elvira y los autores que contrató”, en Pilar Ostos Salcedo y María Luisa Pardo Rodríguez (eds.), *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla. Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano (1620-1631)”, en Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech (eds.), *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo. Anejo I*, León, Secretariado de Publicaciones, 2008, vol. II, pp. 291-340.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Nacimiento del corral de La Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Diputación de Almería, Estudios Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 291-370.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, “Reescribiendo los anales del teatro sevillanos: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-1624”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (coords.), *Geb hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 471-490.
- CALLE, X., “Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela”, *Segismundo*, 21-22 (1975), pp. 127-154.
- CAMINO MARTÍNEZ, Carmen María del, “Grupos dirigentes y escritura en Zacatecas (1556-1586)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 20 (1993), pp. 127-144.
- CAMINO MARTÍNEZ, Carmen María del, “Consideraciones sobre la difusión social de la escritura en Ceuta (1580-1640)”, en Eduardo Ripoll Perelló y Manuel F. Ladero Quesada (eds.), *Actas del II Congreso Internacional “El estrecho de Gibraltar”*, Tomo IV, Madrid, U.N.E.D., 1995, pp. 25-272.
- CANET VALLÉS, José Luis, “El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)”, *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 109-120.
- CEA GALÁN, Andrés, “Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *Nassarre*, 22, 1 (2006), pp. 77-96.
- CONNOR, Patricia Josephine, *The Music in the Spanish Baroque Theatre of don Pedro Calderón de la Barca*, Boston, Boston University, 1964.

- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela. El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Archivos, 1917.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Teatro clásico y canción tradicional", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 29-44.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, "Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón", en Odette Gorsse y Frederick Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 263-282.
- FERRONE, Siro, Arlecchino. *Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, GLF Editori Laterza, 2006.
- FLÓREZ, María Asunción, "Músicos de las Compañías que residen en esta Corte: músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro", *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 57-78.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2006.
- GARBAYO, Francisco Javier, "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco", *Revista Quintana*, 1 (2002), pp. 211-224.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp.67-78.
- GAVALDÁ, Miguel, *Teatro musical de Calderón: estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981.
- GIMENO BLAY, Francisco M., "Aprender a escribir en la península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento", en Francisco M. Gimeno Blay y Armando Petrucci (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia, Universidad de Valencia, 1994, pp. 125-144.
- GIORDANO GRAMEGNA, Anna Lucia, "Actores italianos en España en los siglos XVI y XVII", *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), pp. 177-204.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599): vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, "Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda", en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 223-238.
- HUERTA CALVO, Javier, "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación", en Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 23-62.
- KIRK, Douglas Karl, *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de san Pedro*, Montreal, McGill University, Tesis Doctoral inédita, 1993.
- KREITNER, Robert, "The repertory of the Spanish cathedral bands", *Early Music*, XXXVII, 2, 2009, pp.267-286.

- LOBATO, María Luisa, "Fonction et conception de la musique dans des loas de Calderón", en Irene Mamczarz (ed.), *Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 137-152.
- MITJANA, Rafael, "Historie de la musique espagnole" en Lavignac, *Histoire de la Musique*, Paris, Delagrave, 1920.
- O'CONNOR, Thomas A., "Infantas, conformidad and marriage of state: observations on the loa to Calderón's La púrpura de la rosa", *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1 (1993), pp. 175-185.
- PACHECO, Alejandra, *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca "Primero y segundo Isaac"*, Kassel y Pamplona, Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 2003.
- PEDRELL, Felipe, *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto y Berea, 1897.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804. Barcelona, Labor, 1975.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón", en *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1980. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-284.
- PÉREZ-EMBED, Javier, "El cabildo de Sevilla en la Baja Edad Media", *Hispania sacra*, 30:59/60 (1977), p.181.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teater, 1981.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Teatro musical de Calderón estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981.
- REYES PEÑA, Mercedes de los y Bolaños Donoso, Piedad, "Nuevos datos sobre el comediante Nicolás de los Ríos", en Agustín Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 427-442.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, "Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631", en Michael J. Mcgrath (ed.), "*Corónete tus bazañas*": *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 155-164.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, "El drama sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: los autos del ms. B2476 de la biblioteca de The Hispanic Society of America", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 253-276.
- ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid*. Siglos XVI-XVII, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, "De canciones y motetes. Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI", *Goldberg*, 53 (2008), pp. 40-50.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, "ministril", en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad general de autores y editores, 2002, vol. 7, pp. 593-597.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-242.

- SABIK, K., "Calderón y el teatro cortesano español del Siglo de Oro", en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate calderoniane*, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 189-199.
- SABIK, K., "La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)", en María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 459-466.
- SAGE, Jack W., "The Function of Music in the Theatre of Calderón", en John E. Varey (ed.), *The Comedias of Calderón*, London, Gregg/Tamesis, 1973, vol. 19, pp. 209-230.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alonso, 1887. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1990.
- SANZ AYÁN, Carmen y García García, Bernardo José, "El oficio de representar en España y la influencia de la commedia dell'arte (1567-1587)", *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 476-500.
- SANZ AYÁN, Carmen y García García, Bernardo José, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- SANZ AYÁN, Carmen, "Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo. La agrupación de Alonso Rodríguez", en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en el candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 457-468.
- SENTAURENS, Jean, "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?", en Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 67-87.
- SENTAURENS, Jean, "De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 297-303.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIIe siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, "Martín de Silos (1564-1618), un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la catedral canaria de Santa Ana", *Nassarre*, 23 (2007), pp. 109-128.
- STEIN, Louise K., "Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones", en María Antonia Virgili, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 185-217.
- STEIN, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- THACKER, Jonathan, *A companion to Golden Age theatre*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, "Alfabetización, lectura y escritura en el Antiguo Régimen (siglos XVI-XVIII)", en Agustín Escolano (dir.), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, pp. 45-68.

Nombre del autor: Clara Bejarano Pellicer

Dirección-e: cbejarano@us.es

Dirección postal:

Fecha de recepción: 05/04/2013

Fecha de aceptación: 30/03/2014