

Miguel de Cervantes en la Sevilla de Francisco
Guerrero, un paisaje musical compartido

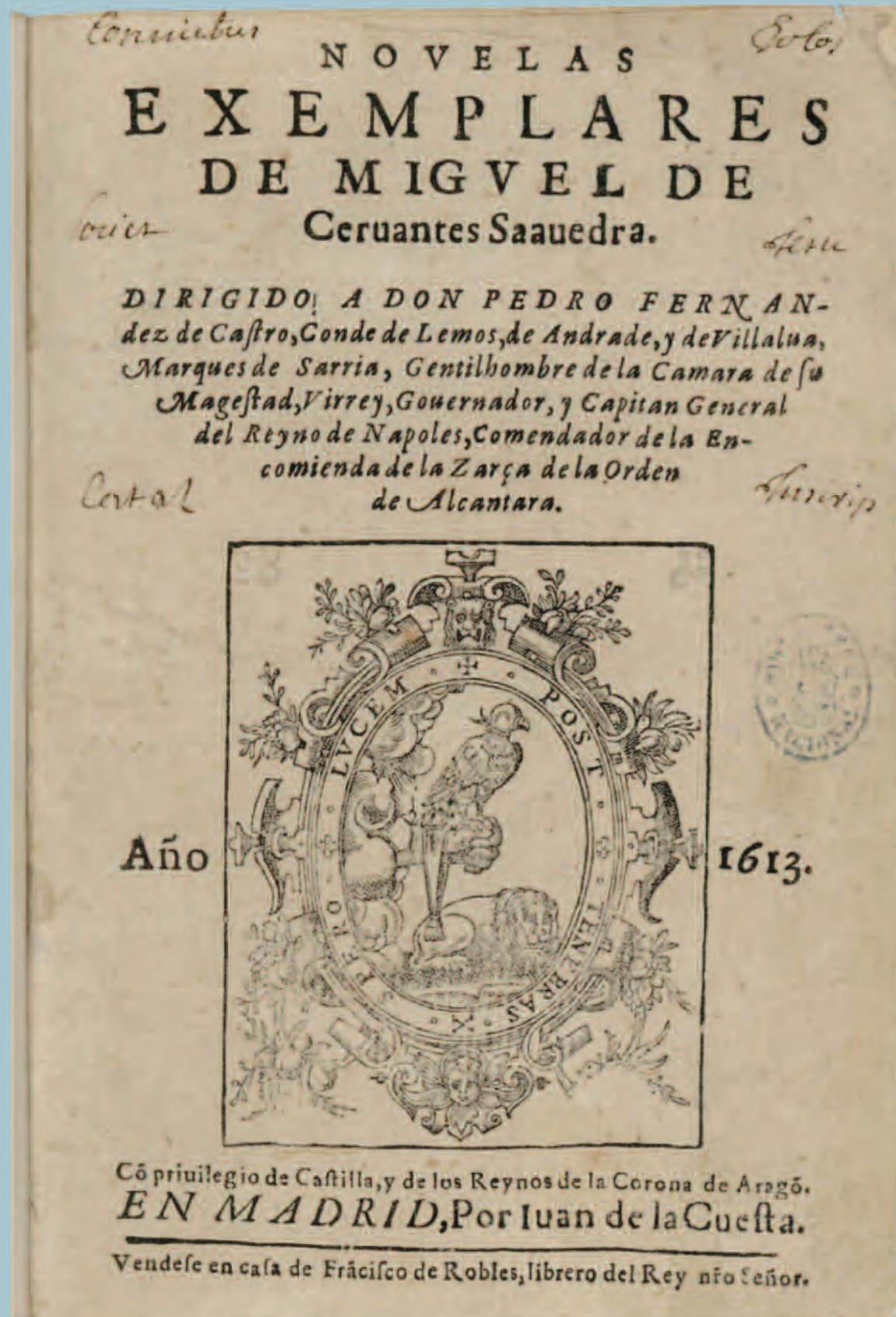
Juan Ruiz Jiménez

Sevilla es la ciudad más nombrada en la obra cervantina, lo que está en consonancia con la vinculación personal y familiar de Miguel de Cervantes con Andalucía, cuyos detalles han sido objeto de discusión durante más de una centuria, todo lo cual ha generado una abundante bibliografía¹. A la ascendencia familiar cordobesa y la posibilidad de que residiera algún tiempo en estas tierras durante su infancia hay que sumar el hecho de que, de forma discontinua, vivió un quinto de su vida en ellas. En 1587, Cervantes llegaba a Sevilla para desempeñar el cargo de “comisario real de abastos” de cereales y aceite en Andalucía, con la tarea de recaudar provisiones para la Armada Invencible y los galeones de la Flota de la carrera de Indias. Sus estancias en esta ciudad, con interrupciones derivadas de los viajes que su cargo llevaba aparejados, se prolongan a lo largo de trece o catorce años². Sevilla, puerto y puerta de Indias y en su momento de máximo esplendor, se convierte en escenario de algunas de sus páginas literarias más destacadas y se refleja en ellas construida a través de personajes, situaciones y lugares que, aunque arquetipos modelados por Cervantes, dimanaban de su propia experiencia y vivencias personales, sin caer en un costumbrismo simplista. La ciudad hispalense estará presente en sus novelas ejemplares *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *La española inglesa* y *El coloquio de los perros*, así como en su comedia *El rufián dichoso*. Según el mismo nos cuenta en el prólogo, su obra cumbre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* fue “engendrado” en los meses que estuvo en prisión en la cárcel de Sevilla, en 1597. Para Márquez Villanueva, “Sevilla no es un pasivo escenario, sino un factor determinante dotado de una sutil caracterización previa que confiere a la ciudad un valor de representatividad asimilable al de un personaje protagonista”³. Las obras literarias y las fuentes iconográficas en las que la ciudad está presente, cuya abundancia deriva precisamente de su importancia en este momento histórico, se constituyen en herramientas imprescindibles para acercarnos a su particular universo sensorial. No solo Cervantes, también Vélez de Guevara y, especialmente, Lope de Vega, junto a una significativa legión de escritores más o menos conocidos, residentes en la ciudad durante periodos de tiempo más o

¹ Rey Hazas, Antonio, “Andalucía en las Novelas ejemplares de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino”, *Anales cervantinos* 41 (2009), pp. 189-215; Montero Reguera, José, “El andalucismo de Cervantes: Historia de un equívoco”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica* XIII (2010), pp. 97-118.

² Reyes Cano, Rogelio, “Cervantes y Sevilla: historia de una relación humana y literaria”, en *Don Quijote en el reino de la fantasía*, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2004, pp. 19-50; González Sánchez, Carlos Alberto, “El esplendor y sus miserias. La Sevilla de Cervantes, 1586-1601”, en *Trigo y aceite para la armada: el comisario Miguel de Cervantes en el Reino de Sevilla, 1587-1593*, [Sevilla], Diputación de Sevilla, 2015, pp. 21-34.

³ Márquez Villanueva, Francisco, “Sevilla y Cervantes una vez más”, en *Cervantes en letra viva*, Barcelona, Reverso, 2005, p. 142.



⁴ Para descubrir la variedad de estos elementos sónicos véase: Querol Gavaldá, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, 3 vols, Barcelona, CSIC, 1986-1991; Alín, José María y Barrio Alonso, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997; Querol Gavaldá, Miguel, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005. Usaré a lo largo del artículo los términos *soundmarks*, *keynote sounds* y *sound signals* propuestos para el estudio de los paisajes sonoros por Schafer, Raymond Murray, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Vermont, Destiny, 1994, pp. 9-10.

⁵ Collantes de Terán, Antonio, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, 2ª ed., Sevilla, Ayuntamiento, 1984, pp. 63-72.

⁶ Cervantes Saavedra, Miguel, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 159r. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114398&page=1>.

⁷ Peraza, Luis, *Historia de la ciudad de Sevilla* [ms., 1536-1537], Silvia María Pérez González (ed.), vol. II, Sevilla, Ayuntamiento, 1997, pp. 365, 367.

menos prolongados, hacen de una Sevilla caleidoscópica el lugar en el que desplegar historias que constituyen la mejor producción literaria de la época y que siempre están provistas de una banda sonora que en determinados pasajes se torna núcleo central del discurso narrativo. Esas bandas sonoras, en las que ellos mismos han estado inmersos, incorporan música diegética muy variada que oscila desde músicas prestadas, con canciones y tonadas de la época, hasta los sonidos del bullicio callejero, de las fuentes o los animales, pasando por *soundmarks* característicos y exclusivos de la ciudad⁴. Las imágenes de Sevilla en dibujos, grabados, oleos, etc. también están pobladas de importantes referentes y elementos de ese paisaje sonoro: el movimiento y animación de calles y plazas, tañedores de instrumentos, danzas, etc. La faceta literaria o iconográfica será solo uno de los aspectos a tener en cuenta; me interesa no tanto la ficción como escudriñar las experiencias acústicas en las que Cervantes pudo estar inmerso y dilucidar, si las hubo, cuáles fueron las ocasiones que pudieron propiciar una relación, contacto o la simple coincidencia con los ambientes musicales y personajes más relevantes del panorama musical hispalense en ese momento, entre los que destaca por su producción musical sacra y profana la figura del compositor Francisco Guerrero.

La Sevilla que conoció Cervantes era el núcleo urbano más importante de las coronas hispanas, con una cerca almohade que delimitaba un espacio cerrado de 287 hectáreas y que si bien hacía tiempo que había perdido su función defensiva, seguía manteniéndose regularmente dado que protegía a la ciudadanía de las frecuentes crecidas del río Guadalquivir. La ciudad conservaba su estructura islámica, en la que ya existían diferencias significativas entre la Sevilla más antigua, con calles de trazado irregular y frecuentes adarves, localizada entre la puerta Osario y el extremo de la muralla interior del Alcázar, y una red viaria más rectilínea conforme se abandonaban estas colaciones y nos desplazábamos a la periferia, especialmente en el sector noroccidental⁵. En esa cerca ubica Cervantes a esportilleros y gente ociosa que jugaban “a presa y a pinta, en pie en las barbacanas”⁶. En la margen derecha del río y unida por el puente de las barcas se encuentra Triana, barrio marinerero con identidad propia pero con una historia común. Ese entramado irá transformándose a lo largo del siglo XVI, especialmente mediante el ensanche de algunas calles para dar lugar a plazas, muchas veces por iniciativa privada, para crear espacios abiertos que realzan las residencias de sus patrocinadores y en las que florece una actividad comercial. Según Luis de Peraza, c. 1535, la ciudad poseía más de ochenta entre grandes y pequeñas, “que no hay caballero en Sevilla que no tenga una placeta frente a su casa, ni iglesia que no tenga una o dos”, símbolo de su transformación renacentista⁷. En la ciudad bajomedieval destacó la plaza de San Francisco, posiblemente la de mayores dimensiones, marco de distintos mercados, en

la cual se ubicaba la real Audiencia y, vecina a ella, la cárcel. En la primera mitad del siglo XVI, se instalan, en uno de sus laterales, las casas del cabildo ciudadano, el proyecto urbano más importante emprendido en la ciudad en esos años. Se desconectaban así los centros de poder político y religioso, situados antes en el corral de los Olmos, anexo a la catedral, y se convertía esta plaza en el espacio civil más representativo y escenario privilegiado de numerosas celebraciones cívico-religiosas. La Corona fue también responsable de importantes proyectos que supusieron la modernización arquitectónica de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVI: la Lonja, la casa de la Moneda, la Aduana y la desecación de la laguna de Feria, para urbanizar ese paraje y convertirlo en la alameda de Hércules, uno de los lugares de recreo de la ciudad más representativos de su nueva imagen. El proyecto, aunque parece que ya estaba pensado y conexionado con la visita del rey Felipe II a Sevilla, en 1570, cristalizó con la llegada de Francisco Zapata de Cisneros, I Conde de Barajas, en 1573, en calidad de asistente de la ciudad. Se convertiría en un jardín urbano, el mayor de los manieristas públicos de España, de corte esencialmente clásico. Dos grandes estatuas, de Hércules y Julio César, sobre dos fustes procedentes de los restos del templo romano existente en la calle Mármoles, presidían el panorama iconográfico, simbólico y formal, en torno a las cuales se organizaría el resto del proyecto. Los remates con capiteles corintios de época romana potenciaban su carácter de admiración por la cultura de la antigüedad clásica y la veneración de los restos auténticos⁸. Domínguez Ortiz, basándose en el censo eclesiástico de 1588, cuantifica la población hispalense en 121.990 habitantes, dato que fue corregido por Ruth Pike que la redujo a 120.517. Si les sumamos los clérigos, moriscos y población flotante, para Domínguez Ortiz la cifra de población sería de 150.000. Pike consideró que estos grupos aunque numerosos eran menores de lo que Domínguez Ortiz supone, en cualquier caso este incremento poblacional convirtió a Sevilla en la ciudad más grande del reino, una de las mayores del mundo y la situó entre las que más crecieron en el siglo XVI. Es necesario insistir en que resulta extremadamente difícil dar cifras a la aglomeración urbana que se reunió en Sevilla en el corto espacio de tiempo que medió entre la década de 1530 y 1590, ya que no fue documentada de manera precisa porque la ciudad no disponía de los recursos necesarios para llevar a cabo un censo sistemático⁹.

A lo largo de este artículo trataré de sistematizar los escenarios sacros, domésticos, civiles y callejeros que Cervantes pudo visitar o transitar en los años que vivió en Sevilla, para así poder explorar las experiencias sónicas en las que pudo verse envuelto. El escritor residió en las colaciones de la Iglesia Mayor (Sagrario), de San Isidoro y de la Magdalena, todas ellas en el centro neurálgico de la ciudad y muy próximas a las principales instituciones cívicas y religiosas ya citadas¹⁰.

⁸ Estas y otras actuaciones destacadas pueden seguirse en Albaronedo Freire, Antonio José, *El Urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ Todos los espacios urbanos citados en este artículo y algunos de los eventos musicales que en ellos tenían lugar pueden verse geolocalizados en la plataforma digital *Paisajes sonoros históricos de Andalucía*: <http://www.historicalsoundscapes.com>.



Vista de la ciudad de Sevilla desde Triana (c. 1600). Anónimo. Museo de América, Madrid

¹¹ Archivo de la catedral de Sevilla (ACS), sección IX, leg. 128, pieza 12; *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de Sevilla (1533-1633)*, edición y estudio Pedro Rubio Merino, Sevilla, Ediciones del Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, 1995, pp. 29-31.

¹² Alonso, Morgado, *Historia de Sevilla*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1587, fol. 106r. La campana a la que se refiere Morgado es una de las tres que el reputado artífice Bartolomé Morel hizo para la catedral de Sevilla, la mayor con la que iba a contar la giralda, escrituradas el 8 de febrero de 1575 ante Gaspar de León. Tenemos noticia de este hecho por un informe del cabildo sobre esta campana, fechado el 22 de enero de 1582 (cuando ya había fallecido Morel): “y habiéndola fecho e puesta en el lugar donde está, habiendo tañido con ella pareció tener como en efecto tiene muy mal sonido, como es público y notorio”. Morel se comprometió a reformarla, pero tras el arreglo quedó “con tal mal sonido como de antes estaba”. Los herederos de Morel renunciaron a la herencia de su padre para no tener que hacer frente a este problema y la campana tuvo que fundirse para que el cabildo recuperara con el metal los 1.500 ducados que ya había adelantado por ella. ACS, sección IX, leg. 11289, pieza 1.

El entramado sacro hispalense

El principal fenómeno acústico del que el escritor, con total seguridad, no pudo evadirse fue el sonido de las campanas que ordenaban el devenir de la vida ciudadana, pero que también actuaban de amplificador del anuncio de cualquier evento importante que en ella acontecía. Sus toques estaban perfectamente codificados y son uno de los principales *sound signals* de cualquier núcleo urbano. Los campanarios de iglesias, conventos, oratorios, etc. que se multiplican por la ciudad estaban estrictamente jerarquizados y en su cúspide se encontraba la giralda, el antiguo alminar de la mezquita almohade que había sido remodelada por el arquitecto Hernán Ruiz Jiménez (1558-1565). Cuando Cervantes llegó a la ciudad, está espectacular torre debía lucir espléndida y contaba ya con un extraordinario conjunto de campanas afinadas, divididas en dos coros que se hallan descritos y regulados en un documento redactado por Baltasar de Villada, organista del Sagrario de la catedral hispalense, en 1584. El primero de los coros fundamentaba sus consonancias sobre Gmout (sol), afinación de la campana de Santa María, o del alba; el segundo sobre Elami (mi) en la que estaba afinada la campana de Santa Marta. En 1593, el cabildo comisionó al maestro de capilla Francisco Guerrero, al racionero organista Francisco Peraza y a Baltasar de Villada para que informasen sobre: “las voces que faltan y el orden que se tendrá cerca de las campanas para que hagan música”¹¹. Este portentoso campanario ejercía un poderoso atractivo sobre la ciudadanía, como pone de manifiesto Alonso de Morgado en su *Historia de Sevilla*, publicada en 1587:

“Y las campanas que tiene la Sancta Iglesia en su luzidísima torre se pueden también referir entre sus grandezas, assí por ser como son muchas, como por su concertadísimo uso al oficio divino (estando como están ungidas y bendezidas con solenidad por los obispos, que también las impusieron sus nombres, conforme a la bendición de campanas del pontifical, ordenado por la Sancta Iglesia) como por la singular curiosidad que se tiene en que todas ellas hagan consonancia las unas con las otras, de contrabajos, tenores, contraltos y tiples, a examen y juicio de sus maestros de capilla. Sin consentir por alguna vía campana que disuene, como yo vi subir una a la gran torre, que pesaba no menos de ciento y ochenta quintales y porque dissonava algún tanto entre las demás, la hizieron pedazos. Y assí es cosa notable el gran regozijo que se siente por toda Sevilla, cuando en fiestas solennes y espirituales regozijos las tañen todas a pino”¹².

Con relativa frecuencia, ya fuera con motivo de acontecimientos extraordinarios de variada naturaleza o debido a festividades anuales como la del Corpus Christi, Todos Santos y día de difuntos (en estas últimas tañían durante 24 horas seguidas), entre otras, el

campanario de la catedral lideraba el sonido del resto de las instituciones sacras de la ciudad, tocando todas a la vez. Para hacernos una ligera idea de lo que ese hecho podía suponer, desde el punto de vista acústico, podemos apuntar que, según los cálculos del cronista Ortiz de Zúñiga, en el siglo XVII había en Sevilla:

“Ciento diez y ocho templos principales en veinte y nueve parroquias, contando las quatro que son capilla o anexos de la mayor, quarenta y cinco conventos de frailes, veinte y ocho de monjas y diez y seis hospitales mayores, sin el demás número de ermitas, capillas y humilladeros de Sevilla y Triana... y con ellas se acerca el número a ciento y cincuenta sagrados lugares que excedieran de doscientos y veinte a no haver con los hospitales reformado tantos el arzobispo cardenal don Rodrigo de Castro”¹³.

La actividad musical en parroquias y conventos era habitual, ya fuera el canto llano o la música de órgano, a la que, de manera más esporádica, se sumaba la polifonía cuando se contrataba a alguna de las capillas musicales de la ciudad para celebrar la festividad anual del santo al que estaba dedicado el templo, las tomas de velo de nuevas postulantes en conventos o las fiestas patrocinadas por las cofradías residentes en las distintas instituciones del clero secular o regular. Algunos de los cenobios femeninos más importantes de Sevilla contaban también con capillas musicales constituidas por miembros de sus comunidades, destacando entre ellos los de San Clemente y Santa Paula, de monjas cistercienses y jerónimas respectivamente. En este último, en la primera mitad del siglo XVII, había una “eminentísima cantora”, doña Margarita, de la cual el racionero cantor de la catedral de Sevilla Manuel Rodríguez del Campo escribe un vehemente panegírico alabando sus cualidades vocales y destreza interpretativa¹⁴. Cabe preguntarse si no fueron las referencias directas a esta monja-cantora las que Cervantes usó para crear uno de los personajes en el siguiente pasaje de su novela ejemplar *La española inglesa*:

“Los padres de Isabela alquilaron una casa principal, frontero de Santa Paula, por ocasión que estaba monja en aquel santo monasterio una sobrina suya, única y estremada en la voz, y así por tenerla cerca como por haber dicho Isabela a Ricaredo que, si viniese a buscarla, la hallaría en Sevilla y le diría su casa su prima la monja de Santa Paula, y que para conocella no había menester más de preguntar por la monja que tenía la mejor voz en el monasterio, porque estas señas no se le podían olvidar”¹⁵.

La española inglesa, al igual que la ya citada *La lozana andaluza*, fue publicada en 1613, formando parte de la serie de doce *Novelas ejemplares* que habían sido escritas entre 1590 y 1612.

Las diferentes residencias de Cervantes debieron estar muy próximas a los dos centros eclesiásticos más importantes de la ciudad,

¹³ Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1796, t. 5, p. 71 (Edición facsimilar, Sevilla, Guadalquivir, S.L., 1998). Ortiz de Zúñiga se refiere a la reducción de hospitales decretada por el arzobispo Rodrigo de Castro en 1587, coincidiendo casi con la llegada de Cervantes a la ciudad, la cual también llevó aparejada la construcción de los grandes hospitales del Amor de Dios y del Espíritu Santo. Recio Mir, Álvaro, “La reducción de hospitales sevillanos de 1587: Repercusiones artísticas y burocracia constructiva”, *Laboratorio de Arte* 13 (2000), pp. 39-57.

¹⁴ Asenjo Barbieri, Francisco, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Emilio Casares (ed.), vol. 1, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 381-383; Sangüesa Fonseca, María, “Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII”, en *La clausura femenina en España: actas del simposium (1/4-IX-2004)*, vol. 1, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, pp. 167-180.

¹⁵ Cervantes Saavedra, Miguel, *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 105r.

¹⁶ Para este asunto seguiremos a Andrés Cea Galán, *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 492-517.

¹⁷ Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones... en Sevilla, 1599*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), Sevilla, Diputación provincial, 1985, pp. 331-333.

la catedral y la colegiata del Salvador. La catedral era el principal centro productor, consumidor y transmisor de música en la ciudad y contaba en los años en que el escritor vivió en ella con dos de las figuras más importantes del panorama musical hispano: el organista Francisco Peraza († 1598) y el maestro de capilla Francisco Guerrero († 1599), ambos compositores. En la colegiata del Salvador, en 1599, un jovencísimo y prometedor Francisco Correa de Arauxo, de quince años de edad, ganaba la plaza de organista, cargo en el que continuó hasta 1636. En esos años compone y publica el *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626), un monumento musical excepcional que debe enmarcarse en el fructífero caldo de cultivo de la tecla hispalense capitaneado por la figura de Francisco Peraza¹⁶.

Resulta impensable que Cervantes no escuchara en la catedral a Francisco Peraza tañendo el órgano que el organero Joos Swijssen, natural de Amberes, conocido como maese Jorge, había construido entre 1567 y 1579 y, posteriormente, sometido a una importante intervención en 1583. Un instrumento que, en ese momento, incorporaba la novedad de tener todos los registros partidos en sus dos teclados, lo que permitía al organista combinar timbres distintos en ambas manos, convirtiéndose en arquetipo de uno de los logros más destacados y característicos de la organería hispana. La reputación de Francisco Peraza en la ciudad era más que notoria, como pone de manifiesto el retrato que de él nos ha dejado el pintor Francisco Pacheco:

“Advirtió bien un sabio que la opinión general es la piedra de toque, porque no puede ser que uno engañe a todos; i por tanto, a la fama de cada uno se a de dar crédito. Fue grande la del sugeto presente, que nos obliga a darle onroso lugar. Francisco Peraça, excelente músico de órgano, de mucha invención i caudal i singular en el modo de tañer... aventajóse tanto el gran Francisco Peraça en la inteligencia de la tecla a todos los pasados i presentes, así españoles como extranjeros, que con verdad le podemos llamar padre i maestro desta arte... Fue tan insigne en su modo de tañer, que afirman doctas personas que fue inimitable su música; i así, ninguno a llegado a alcançar aquella singular eminencia, que fue tanta que estando entonces la contratación de los mercaderes de varias naciones dentro de la iglesia, por no estar acabada la lonja, en tocando el órgano los suspendía de manera que dexavan los negocios comenzados i los arrebatava tras sí con la fuerça de su música, como se encarece fabulosamente a Orfeo... fue tal su tañido que como los curiosos van a oír algún nuevo músico, no con menos deseo le entravan a oír siempre. Donde los entendidos hallavan qué advertir i admirar, i todos materia de infinitas alabanças”¹⁷.

Las palabras de Pacheco tienen un interés extraordinario, ya que no son muchas las ocasiones en las que los documentos de la época nos dejan un testimonio tan claro de la huella y atracción que sobre la ciudadanía ejercían las interpretaciones de alguien en particular y, además, de su gusto por acudir a escuchar a los nuevos músicos que llegaban a Sevilla a la búsqueda del puro goce estético de la música. Basten esas palabras para sustentar el postulado de que la celebridad de Francisco Peraza llegara a oídos de Cervantes y que este fuera uno de esos “curiosos” que no se privara del placer de acudir a escucharlo tañer, en más de una ocasión, en los once años que ambos coincidieron en la ciudad, especialmente cuando residió en la posada de Tomás Gutiérrez, enfrente de la catedral.

La otra gran figura de la música sevillana del último cuarto del siglo XVI fue el compositor y maestro de capilla de la catedral Francisco Guerrero. Su trayectoria y su obra nos servirán para conectar los espacios sacros con los escenarios domésticos y, posteriormente, con la calle que a todos los une. Cuando Cervantes llegó a Sevilla, Guerrero era un personaje de notable fama en distintas esferas sociales. En 1570, había formado parte de la comitiva que acompañó al arzobispo de Sevilla Gaspar de Zúñiga y Avellaneda a Santander para recibir a la princesa Ana de Austria, hija del emperador Maximiliano II¹⁸. En ella iba un cuarteto vocal (Victoria, tiple, Guerrero, contralto, Bautista, tenor y mosén Roque, bajo) y un grupo de cuatro ministriles de la catedral (Diego de Andrada, Diego López, Juan de Rojas y Jerónimo de Medina)¹⁹. Tras recoger a la princesa, continuaron con ella un periplo que les llevaría pasando por Burgos y Valladolid a Segovia, en cuya catedral el arzobispo de Sevilla la casó con el rey Felipe II, el 12 de noviembre de 1570. Más interesante, en la conexión con Cervantes, será el viaje que Guerrero inicia en 1588 para visitar Tierra Santa. Pacheco nos proporciona también un vívido retrato de Guerrero y de los que fueron sus estímulos para emprender ese viaje: “I como una de las principales obligaciones de los maestros es componer chançoneias [sic] al santíssimo nacimiento de Cristo Nuestro Redemptor, i de la Santíssima Virgen su Madre, todas las vezes que se ocupava en esto, i se nombrava Belem, se le acrecentavan los desseos de ver aquel dichoso lugar, i celebrar con los ángeles i pastores aquella divina fiesta”²⁰. En la primera etapa de este viaje, fue acompañando al arzobispo de Sevilla Rodrigo de Castro que había sido invitado por el papa Sixto V para visitar Roma. En Madrid, Guerrero tuvo la oportunidad de “besar la mano” del rey Felipe II, al cual ya conocía. A su regreso de esta aventura, publica su libro *Viage a Jerusalem* (Valencia, Joan Navarro, 1590) que se convirtió en un notable éxito editorial, ya que vieron la luz 29 ediciones, la segunda de ellas en Sevilla, en casa de Juan de León, en 1592²¹. Resulta tentador pensar que Cervantes, además de leer este libro, se entrevistara con el mismo Guerrero para asesorarse a la hora de escribir

¹⁸ Stevenson, Robert, *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 60 (nº 472 y 473).

¹⁹ Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla. Memoriales, leg. 400, 19 (1570). Agradezco a Esperanza Rodríguez el haberme facilitado este documento en el que se recogen los nombres de los ministriles de la catedral “que an uenido en esta jornada en seruiçio de su magestad con el cardenal de Seuilla”.

²⁰ Pacheco, Francisco, *Libro de descripción*, p. 338.

²¹ En vida de Cervantes se publicaron nueve ediciones de esta obra: Valencia (1590, 1593), Sevilla (1592, 1596), Barcelona (1594, 1596), Alcalá de Henares (1605, 1611) y Madrid (1614). 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, pp. 739-740.



²² Arata, Stefano, "La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón* 54 (1992), 9-112; "Notas sobre La Conquista de Jerusalén y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino", *Edad de Oro* 16 (1997), pp. 53-66; Cerezo Soler, Juan, "La Conquista de Jerusalén y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría", en «FESTINA LENTE». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 79-93; "La Conquista de Jerusalén en su contexto: sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32 (2014), pp. 33-49.

²³ Pacheco, Francisco, *Libro de descripción*, p. 338.

²⁴ Collado, Francisco Gerónimo, *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la Ciudad de Sevilla en la muerte del Rey don Felipe Segundo*, publicada por Francisco de B. Palomo, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1869, pp. 13-15. El texto manuscrito original forma parte de la *Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla, escrito por el Licenciado Collado por los años de 1610...* Biblioteca Capitular de la catedral de Sevilla, sig. 58-3-12.

²⁵ Pozuelo Calero, Bartolomé, "Los epigramas latinos del túmulo de Felipe II en Sevilla (I)", *Habis* 22 (1991), pp. 419-425.

²⁶ En la pormenorizada descripción de Collado, se da cuenta de los epigramas que se colocaron en el túmulo, cuyo autor fue el canónigo de la catedral Francisco Pacheco, así como de sus elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos a cargo, entre otros, de Juan de Oviedo, Francisco Pacheco, el joven, y Juan Martínez Montañés. Véase Collado, Francisco Gerónimo, *Descripción del Túmulo* y Pozuelo Calero, Bartolomé, "Los epigramas", pp. 417-435.

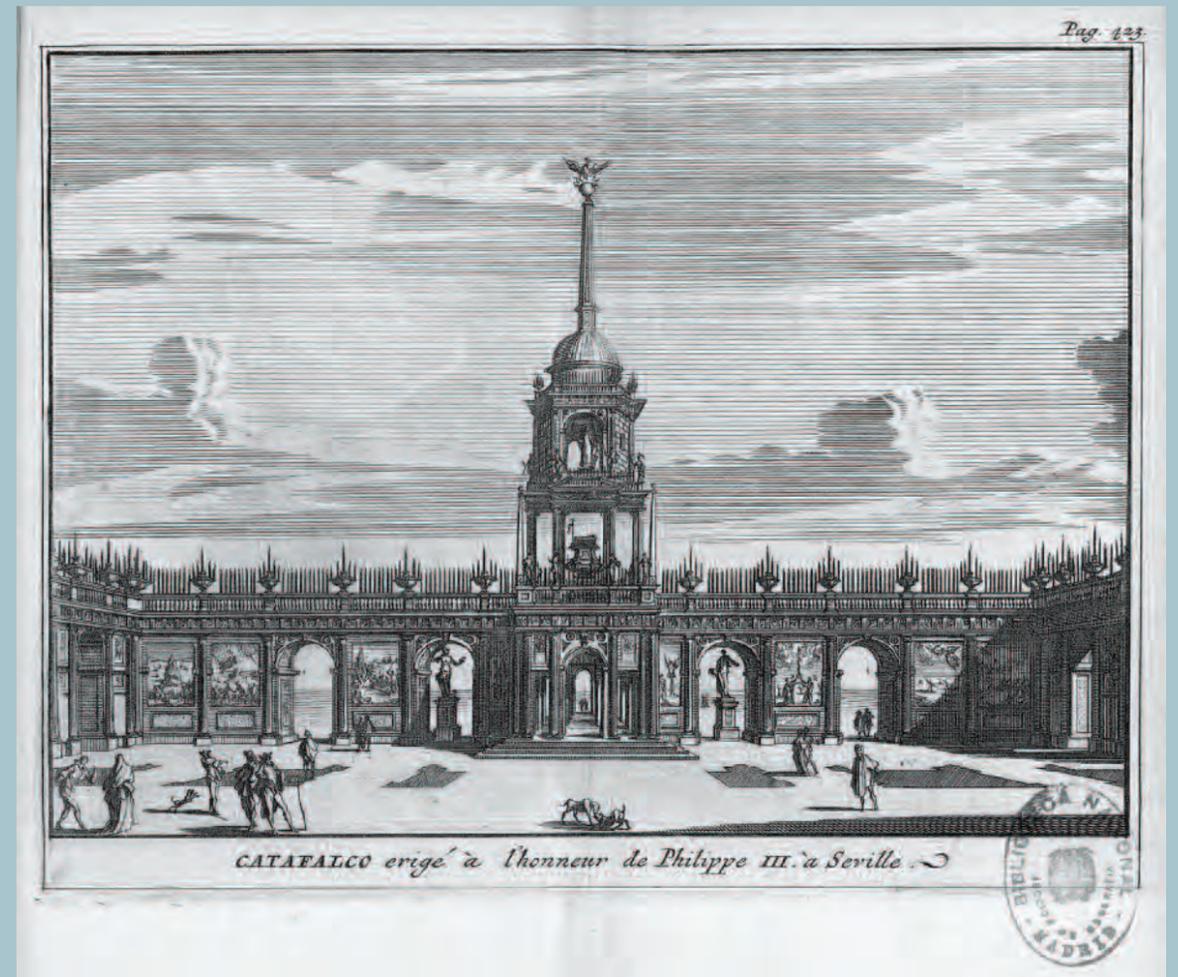
²⁷ Antes de los poemas está el siguiente texto: "Algunos otros versos se pusieron sueltos, y unas décimas que compuso Miguel de Cervantes, que, por ser suyas, fue acordado de ponerlas aquí. Síguense:". Collado, Francisco Gerónimo, *Descripción del Túmulo*, pp. 217-220.

La Jerusalem, citada en su obra narrativa *Viaje al Parnaso* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1614), sea o no esta la comedia anónima *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* que muchos le atribuyen, aunque no exista un consenso absoluto sobre su autoría²². Pacheco asevera que Guerrero era "ombre de gran entendimiento... de linda plática i discurso" y da testimonio de "la estimación i aprecio que todo el mundo i la nobleza desta ciudad hizo deste insigne varón, particularmente don Rodrigo de Castro"²³.

En cualquier caso, en los once años que compartieron en Sevilla, muchas debieron ser las ocasiones en las que Cervantes tuvo la oportunidad de escuchar cantar y regir la capilla de música de la catedral a Francisco Guerrero, tanto en el interior del templo como en otros espacios sacros y en la calle, en las numerosas procesiones anuales y extravagantes a las que acompañó y a las que haremos alusión más adelante. Nos detendremos solo en un evento muy particular, por el impacto que tuvo en la ciudadanía y porque nos permite, indirectamente, reunir a ambos personajes: las exequias celebradas en Sevilla con motivo del fallecimiento del rey Felipe II en 1598.

El 28 de septiembre de 1598, el cabildo de la ciudad hispalense recibía la comunicación oficial del luctuoso suceso (acontecido el 13 de septiembre, en el monasterio de El Escorial) para que comenzara a preparar las ceremonias acostumbradas, ordenándose el pregón que habitualmente se hacía con trompetas y atabales y la fabricación del túmulo, al tiempo que se prohibían: "todos los actos de alegría comunes y ordinarios, cuales suelen ser música, bailes, danzas y otros semejantes regocijos"²⁴. Se conocen varias relaciones del megalómano túmulo y de las exequias celebradas en la catedral de Sevilla al fallecimiento del monarca, así como una imagen del mismo. Ese dibujo, *Catafalco erigé à l'honneur de Philippe III* [sic] à Seville, debió ejecutarse a partir de la "estampa" realizada por Diego López Bueno, impresa a instancias del cabildo municipal en 1598, y procede del libro *Les delices de l'Espagne & du Portugal*, editado por primera vez en holandés por Pieter van der Aa y en francés por Juan Álvarez de Colmenar, en 1707²⁵. El monumento funerario comenzó a construirse el 1 de octubre, como era habitual en el espacio "entre los dos coros", en el crucero de la catedral. Esta colosal estructura, trufada de esculturas, pinturas y poemas, fue iluminada con una descomunal cantidad de cera proporcional a sus dimensiones, quinientas setenta y cinco arrobas y ocho libras, creando un intenso efecto magnético sobre toda la ciudadanía que acudía en masa para visitarlo²⁶. Las exequias debían celebrarse el 24 y 25 de noviembre, pero debido a una disputa entre el cabildo catedralicio y la Inquisición tuvieron lugar los días 30 y 31 de diciembre, con lo cual el túmulo funerario estuvo expuesto para su contemplación durante mucho más tiempo de lo que era habitual.

Cervantes contribuyó directamente al exorno literario del túmulo con una serie de doce quintillas y, probablemente, con un soneto al que le falta el último verso²⁷. Además, con motivo de este



Túmulo de Felipe II en Sevilla. Pieter van der Aa (s. XVIII)

²⁸ "El Túmulo" (1963), en *Francisco Ayala, Obras completas, vol. 3: Estudios literarios*, Carolyn Richmond (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007; Díez de Revenga, Francisco Javier, "Francisco Ayala y la tradición áurea", *Rapsoda. Revista de Literatura* 0 (2008), en http://www.ucm.es/info/rapsoda/lectio/diez_ayala.pdf, consultada el 15 de diciembre de 2015.

²⁹ Ruiz Jiménez, Juan, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007, pp. 123-124, 283-286.

³⁰ Es probable que Miguel de Cervantes volviera a Sevilla en 1606. En esta fecha se le cita como secretario de una academia campestre celebrada en el margen derecho del río Guadalquivir, en San Juan de Aznalfarache, a pocos kilómetros de Sevilla, promovida por Diego Jiménez de Enciso y Zúñiga y dedicada a Santa Leocadia. Véase Hazañas y la Rúa, Joaquín, *Noticia de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla, Carlos de Torres y Daza, 1888, pp. 13-17; Sliwa, Krzysztof, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 549-550.

³¹ Cervantes realiza un homenaje póstumo a Fernando de Herrera con el soneto "El que subió por sendas nunca usadas", probablemente escrito ese mismo año, en el que pone de manifiesto su admiración por el poeta hispalense. Este soneto se conserva en un libro manuscrito recopilado por el pintor Francisco Pacheco. No existe unanimidad sobre si Cervantes pudo o no asistir a las academias auspiciadas por Pacheco y Arguijo. Laskier Martín, Adrienne, "El soneto a la muerte de Fernando de Herrera: texto y contexto", *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), 213-9.

³² Pacheco, Francisco, *Libro de descripción*, p. 17.

³³ "Este dio en hacerse académico y juntar en su casa poetas y músicos y decididores, y así le conocían todos los que profesaban estos ejercicios en el reino, con quien consumió toda la hacienda del principal del que procedían las rentas". Rodrigo Caro, en su libro *Claros varones en letras, naturales de Sevilla*, dice de él: "tocaba muchos instrumentos, que en un discante era el primer hombre de toda España". Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, El Gobierno, 1866, vol. 1, col. 285. Sobre Arguijo, véase Escobar Borrego, Francisco Javier et al., "Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro. El contexto literario", en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro. Exposición virtual*, Sevilla, Biblioteca de la Universidad, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2015, pp. 1-21. <http://hdl.handle.net/11441/31972>. Consultado el 18 de diciembre de 2015.

³⁴ Hazañas y la Rúa, Joaquín, *Noticia de las Academias literarias*, pp. 3-5.

evento, escribió uno de sus más conocidos sonetos: "Al túmulo del rey Felipe II". En toda esta poesía circunstancial se ha querido ver una inteligente crítica cargada de ironía²⁸. La música interpretada en la exequias reales estuvo a cargo de la capilla de la catedral, dirigida por Francisco Guerrero. No sabemos qué versión del responso *Ne recorderis* se cantaría en el Oficio de Difuntos el día 30 de diciembre, probablemente la del compositor hispalense Francisco de la Torre. La vigilia, en esas fechas, concluía con la interpretación del *Requiescat in pace* por los seises de la catedral, "todos a una voz", probablemente aderezados "con unas alas y unas guirnalda en las cabezas, como ángeles", del mismo modo que lo habían hecho en la exequias de la reina María, esposa del rey Felipe II, en 1558. Sin duda, al día siguiente, se cantaría la versión adaptada a la reforma tridentina de la *Misa de réquiem* de Guerrero, copiada en uno de los manuscritos catedralicios, en 1576, y que fue publicada en su impreso de misas de 1582, así como el motete *Hei mei Domine*, también presente en esa publicación y reimpresso en las colecciones de motetes de 1589 y 1597. Esta "Misa pro defunctis", agregada al canon musical de la catedral, "es la que se canta en todas las honras", como se indica en un inventario de 1721, y continuó interpretándose hasta bien entrado el siglo XIX, como pone de manifiesto la última copia manuscrita conservada²⁹.

Los escenarios domésticos, civiles y teatrales

Marco propicio para un posible encuentro entre Cervantes y Guerrero pudieron ser también las academias hispalenses, tertulias entre cuyos concurrentes se encuentran muchos de los personajes retratados por el pintor y literato Francisco Pacheco, el joven³⁰. Su tío y homónimo, el canónigo de la catedral y capellán real Francisco Pacheco, fue uno de los miembros más destacados de la academia de Juan de Mal Lara, el más importante cenáculo humanista de la Sevilla del Quinientos, al cual asistía también su sobrino. Fallecido Mal Lara, en 1571, la academia pervivió alentada por algunos de sus discípulos: Fernando de Herrera el Divino (†1597)³¹, Francisco Pacheco (†1599) y Francisco Pacheco, el joven, que terminaría "heredándola" y favoreciendo su continuidad³². Algunos de sus participantes frecuentaban también las academias que tenían lugar en la casa de Juan de Arguijo³³, en la actual calle Laraña, frente a la iglesia de la Anunciación, y en la casa de Pilatos, esta algo más tardía y patrocinada por Fernando Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá³⁴.

La evaluación del peso específico de la música en las academias, certámenes y justas literarias sevillanas es un aspecto que todavía está pendiente de una investigación rigurosa, pero hay indicios más que suficientes para concluir la presencia habitual de

la música y la danza como introducción y conclusión a los actos literarios que tenían lugar en ellas, así como su función articuladora de los diferentes metros poéticos presentados³⁵. Luis Vélez de Guevara, en el tranco IX de su obra *El Diablo Cojuelo*, nos describe de manera fidedigna cómo solía desarrollarse una academia sevillana en la primera mitad del siglo XVII, en la que todos los personajes citados son perfectamente identificables. Sitúa esta academia en la calle de las Armas (actual Alfonso XII). Estaba patrocinada por Peralafán de Ribera, conde de la Torre, y la presidía Antonio Ortiz Melgarejo, secretario de la ciudad, del cual nos dice Vélez de Guevara que era: "ingenio eminente en la música y en la poesía, cuya casa fue siempre el museo de la poesía y de la música". Ejercía de secretario Álvaro Cubilo, "ingenio granadino, excelente cómico y gran versificador", y era fiscal Blas de las Casas. Entre los poetas que estaban presentes cita Vélez de Guevara a doña Ana Caro de Mallén, a la que califica de "décima musa sevillana". La sesión transcurrió, como era habitual, con la lectura de poemas y escritos de los asistentes. Para terminar, cuenta el novelista: "sacando una guitarra una dama de las tapadas, templada sin sentillo, con otras dos cantaron a tres voces un romance excelentísimo de don Antonio de Mendoza, soberano ingenio montañés y dueño eminentísimo del estilo lírico, a cuya divina música vendrán estrechos todos los agasajos de su fortuna"³⁶.

Entre los contactos literarios de Cervantes en Sevilla, el que mantuvo con el escritor Cristóbal Mosquera de Figueroa, igualmente discípulo de Mal Lara, es también de especial interés como posible nexo con el compositor Francisco Guerrero. Mosquera de Figueroa era natural de Sevilla, nacido en la colación de San Isidoro. Fue otro de los personajes incorporados en la galería de retratos de Pacheco, el cual nos da testimonio de la "grandeza de su ingenio en la retórica i poesía, en que fue avetajado; en la esfera i geografía i música, tocando gallardamente una vigüela..."³⁷. Cervantes debió conocer a Mosquera de Figueroa en Écija, cuando este era corregidor, ya que para él compuso el soneto "No a menester el que tus hechos canta" que se inserta en los preliminares a su *Comentario de disciplina militar*³⁸. En 1589, aprovechando el viaje a Tierra Santa, Guerrero publica en Venecia sus *Canciones y villanescas espirituales*, con dedicatoria al arzobispo Rodrigo de Castro y un extenso prólogo de Mosquera de Figueroa. En este erudito texto, Mosquera de Figueroa pone de manifiesto sus conocimientos musicales y alaba del compositor especialmente su maestría en la fusión de música y texto:

"Son tan celebradas sus obras de los que las profesan, que los que pretenden juntar algunas cosas compuestas por diuersos autores no piensan que an llegado a la perfección de la curiosidad sino tienen cosas suyas entre ellas, çelebándolas con tanto aplauso como se deue a su ingenio, el qual fue de los primeros que en nuestra naçión dieron en concordar con la música el ritmo

³⁵ La justa literaria con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, celebrada en el patio del colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesús, en 1610, terminó con una danza ejecutada por ocho colegiales. *Ibid.*, p. 23. Véase también Sangüesa Fonseca, María, "Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII", *Revista de Musicología*, XXI (1998), pp. 506-508.

³⁶ Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, pp. 156-160.

³⁷ Pacheco, Francisco, *Libro de descripción*, p. 185.

³⁸ Mosquera de Figueroa, Cristóbal, *Paradojas. Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, edición y estudio de Valentín Núñez Rivera, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2010, pp. 104-105.

y el espíritu de la poesía con ligereza, tardanza, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulçura, aspereza, alteración, sosiego, aplicando al biuo con las figuras del canto la misma sinificación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras aduertirlo”³⁹.

Cervantes se alojó en distintos momentos y durante periodos más o menos prolongados en la posada de su amigo Tomás Gutiérrez, natural de Córdoba, que había sido actor y “autor de comedias”, lo que significaba que había tenido su propia compañía teatral. La posada de Gutiérrez, una de las más importantes de la ciudad, estaba en la calle de Bayona (actual Federico Sánchez Bedoya), enfrente de la catedral (a la altura de la iglesia del Sagrario). Según su propio testimonio: “sirvo y recibo por huéspedes al duque de Alba, y duque de Osuna, y marqués de Priego, y otros grandes de España”. Igualmente afirma acomodar a diferentes autoridades religiosas y civiles de similar distinción, siendo su posición económica más que desahogada⁴⁰. Cabe suponer que en esta posada se albergaran los músicos de cámara que acompañaban a los nobles citados por Gutiérrez y que en ella recalara alguna de las numerosas compañías de teatro que visitaban la ciudad, lo cual abre la posibilidad a una cierta actividad musical que serviría de entretenimiento a los que allí se hospedaban.

¿Fueron las obras tempranas de Cervantes representadas en los corrales de comedias que existían en Sevilla a finales del siglo XVI, entre los cuales el de Doña Elvira era el preferido del público sevillano y en el que había actuado su amigo Tomás Gutiérrez (1585)? El 5 de marzo de 1585, José Gaspar de Porres (o Porras), uno de los principales “autores” de finales del siglo XVI, firma un contrato con Miguel de Cervantes por el que este se compromete a entregarle dos comedias, *La confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Selim*, por las que recibiría 40 ducados. En 1588 y 1589, la compañía de Porres estuvo actuando en el hispalense corral de San Vicente (también conocido como de El Duque y de las Higueras); cinco años más tarde, en 1594, vuelve a la ciudad con el encargo de escenificar alguno de los autos sacramentales de la procesión del Corpus Christi⁴¹. La prueba más evidente de la actividad de Cervantes como escritor en estas fechas y de que se consideraba asimismo maestro en el arte de escribir comedias es el contrato que establece en Sevilla con el director-empresario Rodrigo Osorio, el 5 de septiembre de 1592, se cumplieran o no de manera efectiva los términos del mismo. Cervantes, por medio de esa escritura, se comprometía a entregarle:

“En los tiempos que pudiere, seis comedias de los casos y nombres que a mí me paresciere para que las podáis representar, y os las daré escritas con la claridad que convenga, una a una... y paresciendo que es una de las mejores comedias que se han representado

³⁹ Guerrero, Francisco, *Canciones y villancas espirituales. Opera omnia*, vol. I, reimpresión en Barcelona, CSIC, 1982, p. 12.

⁴⁰ Cruz Casado, Antonio, “Algunas opiniones de Cervantes sobre el teatro en un documento notarial (1593)” en *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 173-178.

⁴¹ Allen, John J., “Gaspar de Porres, autor de comedias”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), Valencia, Universidad, 1991, pp. 337-338.



Civitates Orbis Terrarum. Liber Quintum [Georgius Braun], 1598. Vista de Sevilla

⁴² Cruz Casado, Antonio, "Algunas opiniones de Cervantes...", p. 175. Una copia facsímil de este documento (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, leg. 16748, fols. 31r-32r) puede verse en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutastatro/es/02_025.html. Consultado el 19 de diciembre de 2015.

⁴³ Munguía García, Víctor Eduardo, *Biografía de Miguel de Cervantes Saavedra: Estado de la cuestión*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 268; Stagg, Geoffrey, "Don Quijote and the "Entremés de los romances": A Retrospective", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22 (2002), 129-150.

⁴⁴ Cervantes Saavedra, Miguel, "Entremés de los romances" (edición de Daniel Eisenberg y Geoffrey Stagg), *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22 (2002), pp. 151-174.

⁴⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165747&page=1>.

en España, seáis obligado de me dar e pagar por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados... y si habiendo representado cada comedia pareciere que no es una de las mejores que se han representado en España, no seáis obligado de me pagar por tal comedia cosa alguna"⁴².

Se ha supuesto la autoría de Cervantes para el *Entremés de los Romances*, escrito hacia 1592, por lo que se ha considerado también que pudo ser una de las obras entregadas a Osorio⁴³. El entremés concluye con una escena musical en la que uno de los personajes, Teresa, baila al son de la letra "Frescos vientecillos" que cantan los músicos⁴⁴.

Miguel de Cervantes, en su prólogo para el lector de *Ocho comedias y entremeses* (1615), nos proporciona un interesante apunte sobre la evolución de la tramoya y la presencia de los músicos en la representación escénica:

"Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas [a las comedias], y las puso toldo, y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y el entendimiento. Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja... En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y en cuatro cayados, poco más o menos... No había en aquel tiempo tramoyas... El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo... Sucedió a Lope de Rueda [Pedro] Navarro, natural de Toledo... este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público... pero esto no llegó al sublime punto en que está agora"⁴⁵.

Agustín de Rojas, poco años antes, en su "Loa en alabanza de la comedia" en *El Viaje entretenido* (1603), confirma y matiza esta información:

"Digo que Lope de Rueda, / gracioso representante / y en su tiempo gran poeta, / empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena / porque la repartió en actos, / haciendo introito en ella, / que agora llamamos loa / y declaraban lo que eran / las marañas, los amores, / y entre los pasos de veras, / mezclados otros de risas, / que porque iban entremedias / de la farsa los llamaron / entremeses de comedia; / y todo aquesto iba en prosa /

más graciosa que discreta. / Tañían una guitarra, / y esta nunca salía afuera, / sino adentro, y en los bancos, / muy mal templada y sin cuerdas. / Bailaba a la postre el bobo, / y sacaba tanta lengua / todo el vulgacho embobado / ... / Después, como los ingenios / se adelgazaron, empiezan / a dejar aqueste uso; / reduciendo los poetas / la mal ordenada prosa / en pastoriles endechas, / hacían farsas de pastores / de seis jornadas compuestas, / sin más ható que un pellico, / un laúd, una vihuela, / una barba de zamorro, / sin más oro, ni más seda. / ... [tras citar algunas obras de Juan de la Cueva, Cervantes y Lope] / y ya en este tiempo usaban / cantar romances y letras, / y esto cantaban dos ciegos, / naturales de sus tierras. / Hacían cuatro jornadas, / tres entremeses en ellas, / y al fin con un bailecico / iba la gente contenta"⁴⁶.

Esta obra de Agustín de Rojas se inicia en Sevilla, ciudad muy presente en el primero de sus libros y a la que personifica en su primera loa. En el último cuarto del siglo XVI, con mayor o menor fortuna y persistencia en el tiempo, se abrieron en la ciudad cinco corrales de comedias: el corral de Don Juan (1570-1595), el corral de las Atarazanas (1577-1585), el corral de la Alcoba (1585-1589), el corral de El Duque (1581-1597) y el corral de Doña Elvira (1577-1632). Estando todavía Cervantes en Sevilla, se abriría el corral de Don Pedro (1600-1609)⁴⁷.

De todas las obras cervantinas ambientadas en Sevilla, la que presenta un mayor interés desde el punto de vista musical es, sin duda, su novela ejemplar *El celoso extremeño*⁴⁸. En esta obra, es la música, en manos de un "Orfeo" venido a menos, la que tiene el poder de atravesar puertas y quebrar voluntades. Nos acerca a una música popular que no conoce las fronteras de la sociedad estamental, ni de la exclusividad de la calle o los recintos cerrados a los que se muestra igualmente permeable. Loaysa, joven de la clase acomodada, de los que en Sevilla llamaban "gente de barrio", descritos por Cervantes como ociosos y holgazanes, será el músico diletante. Disfrazado de pobre tullido, acompañado de su guitarra, cantara en la calle, a la puerta del bastión inexpugnable del rico hidalgo indiano Filipo de Carrizales, "romances de moros y moras" para convencer al negro Luis de que le permita entrar en su interior. La población negra en la Sevilla del siglo XVI era muy numerosa, en su mayoría esclavos tanto de la nobleza como de eclesiásticos, comerciantes e incluso algunos artesanos, y Cervantes nos habla de su inclinación a la música⁴⁹. Loaysa hace creer a Luis que entre sus ocupaciones está la de enseñar a tañer a otros "morenos y pobres" y que entre sus alumnos se contaban: "tres negros, esclavos de tres veinticuatro, a quien he enseñado de modo que puedan cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna y me lo han pagado rebien". Loaysa promete enseñar a Luis hasta que fuese tan diestro en la guitarra "que pudiédeses tañer sin vergüenza alguna

⁴⁶ Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido*, Madrid, Imprenta Real, 1603, pp. 123-126. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171095&page=1>

⁴⁷ http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutastatro/es/02_02.html.

⁴⁸ Cervantes Saavedra, Miguel, *El celoso extremeño*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 137v.

⁴⁹ Lope de Vega, en su entremés *Los mirones*, nos proporciona el lugar en el que se reunían: la placetilla enfrente de la iglesia de Santa María la Blanca, junto a la puerta de la Carne. En este entremés aparece un "experto en negros" por primera vez en la literatura europea, Don Diego, el cual nos presenta la imagen estereotipada que la población sevillana debía tener sobre ellos: "son todos extravagantes y graciosos en cuanto piensan y dicen...". El entremés de *Los negros* de Simón de Aguado (1602), ambientado también en Sevilla, recoge igualmente este tópico del negro que "sabe tañer y bailar y cantar y danzar y otras mil gracias... si va a la plaza, ha de ser con la guitarra en la mano, si llega a comprar la escarola, ha de ser haciendo la chacona". Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 37-45.

⁵⁰ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección...*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fol. 256v.

en cualquiera esquina”. Luis confiesa tener buena voz pero que no conoce tonada alguna, salvo la de “La Estrella de Venus”, la de “Por un verde prado” y “aquella que ahora se usa que dice «A los hierros de una reja; la turbada mano asida»...”. Loaysa da su palabra también de enseñarle “los romances del moro Abendarráez, con la de su dama Jarifa”. Algunas de estas composiciones han podido identificarse, como la primera de las citadas que es de Lope de Vega y de gran popularidad en la primera mitad del siglo XVII. Loaysa alecciona al negro Luis de cómo la voz, que debe cuidarse con la alimentación, puede acompañarse de guitarra, clavicímbaro, de órgano o de arpa, pero que para él, dada su condición, lo mejor será la guitarra que es “el más mañero y menos costoso de los instrumentos”. Con sus tonadas y romances y la promesa de sus enseñanzas entrará en la casa del indiano Carrizales y allí, todavía separado por una puerta, enloquecerá a esclavas y dueña, que “no quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos” cuando le oyeron tocar “el passamezo y terminar con el endemoniado son de la zarabanda nuevo entonces en España”. Finalmente, Loaysa penetrará en la sala principal de la casa, tras haber hecho que la servidumbre drogue al dueño, con consentimiento de su mujer, seducida, sin distinción de clase, igualmente por la música y allí esclavas, dueñas y señora bailarán, cantado esta última acompañada a la guitarra por Loaysa unas copillas “que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían: Madre la mi madre / guardas me ponéis...”. La fiesta llegará a su término y la historia girará para concluir en un final inesperado.

Cervantes parece igualmente conocer muy bien el ambiente de los bajos fondos sevillanos, el cual nos traslada magistralmente a través de varias de sus obras, especialmente de su novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*. Sus escritos se convierten en “documentos” imprescindibles para conocer el paisaje sonoro que envuelve a las clases populares y que no aparece en las fuentes documentales tradicionalmente usadas en la investigación musicológica. La literatura se torna central para rastrear y rescatar el paisaje de esa otra Sevilla, la del submundo al margen de las normas y reglas instauradas por los poderes establecidos que reflejan su faceta áurea y que se rige por sus propias leyes, las de la “cofradía de Monipodio”, figura central en *Rinconete y Cortadillo*, rescatado por Cervantes para otra de sus novelas ejemplares, *El coloquio de los perros*⁵⁰. El fenómeno acústico más destacado en estas obras es el lenguaje “germanesco” de sus personajes que se torna, en estos ambientes del hampa, *soundmark* identificativo y característico de este estrato de la sociedad hispalense. La escena musical en el patio de la casa de Monipodio, la cual Cervantes sitúa en la trianera calle de la Cruz (actual calle Troya), nos transporta de la mano de la Gananciosa, la Escalanta y la Cariharta a un particular contexto musical en el que prostitutas y ladrones

tañen y cantan diferentes seguidillas que debían ser populares a finales del siglo XVI, acompañándose de improvisados instrumentos⁵¹. Esta escena tiene su reflejo en la realidad que nos describe Cristóbal de Chaves, procurador o abogado de la Audiencia de Sevilla, en su *Relación de las cosas de las cárcel de Sevilla y su trato*, escrita entre 1585-1597. Chaves da testimonio de los sonos de la música popular en la prisión de mujeres, aislada de la de los hombres pero en el mismo edificio. Ellas eran requebradas por los presos a través de las rejas que los separaban: “De noche hay demás desto [requiebros], que cantan sus cantares germanescos con ellos desde las rejas, y responden ellas, y por guitarra o arpa hacen el suenecillo en los grillos con un cuchillo o en la reja... dan músicas de dentro a la reja y a ellas también no les falta su guitarra”⁵². El jesuita Pedro de León (1544-1632), capellán de la cárcel real de Sevilla entre 1578 y 1616, en su *Compendio de algunas experiencias en los ministerios que usa la Compañía de Jesús*, terminado de redactar en 1616, nos completa la información del recinto carcelario y de las mujeres que en él moraban:

“A la entrada de la cárcel, a mano izquierda está la cárcel de mujeres, con tres puertas de madera. Las dos son rejas. Dentro hay su patio y agua de pie, capilla y enfermería y aposento donde está la beata que las rige (si puede), si bien cuando era la que yo puse allí, que era la que convenía, muy a raya las tenía. Tienen sus muy reñidas pendencies entre sí, y andan luego a la greña... y en un punto se están ardiendo, y en otro punto se están riendo y cantando y bailando, con adufes y sonajas...”⁵³.

Es evidente que el profundo conocimiento que Cervantes tiene de este mundo de maleantes está directamente relacionado con su estancia en la cárcel de Sevilla, donde pasó siete meses, desde septiembre de 1597 hasta abril de 1598⁵⁴. Cristóbal de Chaves, una vez más, es testigo de excepción de las escenas musicales que tenían lugar en ese recinto carcelario en tiempo de Cervantes. Nos describe Chaves cómo reciben los presos a aquellos compañeros que han sufrido tormento y lo niegan: “con sábanas rociadas de vino y con vigüelas y con panderetes; por el contrario, si confiesa, no le admiten en su alojamiento que llaman rancho [estancia], y trátanlo de manera que se viene a acomodar con la peor gente de la prisión. A este le llaman músico”⁵⁵. Como vemos, no parece que entre los reclusos el calificativo de “músico” tuviese una alta consideración y puede que esté relacionado con el hecho de establecer un símil entre cantar y confesar. En este mismo recinto carcelario, los presidiarios, cuando iban a ajusticiar a algún compañero, se enlutaban y con velas se disponían en procesión, la cual partía de la capilla de la cárcel e iba hasta el lugar donde estaba el que iba a morir. El desfile iba acompañado de una capilla de música improvisada que cantaba

⁵¹ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, fols. 81r-82v. Diferentes poemas recogen también este particular ambiente musical hispalense, entre ellos *Entonen los adufes [sic]* y *Carta en jacarandina*. Hernández Alonso, Cesar y Sanz Alonso, Beatriz, *Germanía y Sociedad en los Siglos de Oro. La Cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad, Caja Duero, 1999, pp. 339-351.

⁵² Chaves, Cristóbal de, *Relación de la cárcel de Sevilla*, manuscrito escrito en 1591-1592. La mejor edición crítica y anotada de este texto es la de Hernández Alonso, Cesar y Sanz Alonso, Beatriz, *Germanía y Sociedad*, pp. 248-250.

⁵³ León, Pedro de, *Compendio de algunas experiencias en los ministerios que usa la Compañía de Jesús*, fol. 211r. <http://hdl.handle.net/10481/21499>.

⁵⁴ Parece que ya la había visitado en 1591, al menos durante unos días. Munguía García, Víctor Eduardo, *Biografía de Miguel de Cervantes Saavedra*, pp. 218, 267.

⁵⁵ Chaves, Cristóbal de, *Relación de la cárcel de Sevilla*, p. 235.



Diseño de la cárcel pública de Sevilla (1569). Archivo Histórico Nacional, Madrid

⁵⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁷ León, Pedro de, *Compendio de algunas experiencias*, fol. 212r.

⁵⁸ Alonso, Morgado, *Historia de Sevilla*, fol. 64r.

⁵⁹ La congregación a la que se refiere es la de Nuestra Señora de la Visitación, fundada por el padre León y don Andrés Fernández de Córdoba, Obispo de Badajoz, y constituida por "treinta personas principales" que se preocupaban de las causas de los presos indefensos. León, Pedro de. *Compendio de algunas experiencias*, fols. 109v-110r, 120r-121r, 214r; Alonso, Morgado, *Historia de Sevilla*, fols. 64v-66r.

⁶⁰ El entremés se cierra, como era habitual, con una escena musical, en la que Beltrana y dos músicos tañen, cantan y bailan "Pues que ya está libre / mi sentenciado". Los textos del entremés *La cárcel de Sevilla* y de la *Tercera parte de las cosas de la cárcel de Sevilla* en Hernández Alonso, Cesar y Sanz Alonso, Beatriz, *Germanía y Sociedad*, pp. 307-316, 399-428. Véase también Peña Muñoz, Margarita, "Cervantes y el entremés de La cárcel de Sevilla: Autobiografía y autoría", *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. 2 [CD-ROM], 109.

la letanía y otras composiciones polifónicas a cuatro voces: "que nunca falta uno, que ha sido preso y fue comediante y sabe poco de cuatro voces, escriben la desgracia y busca otras tres [voces] tan malas como la suya" para servir en esa procesión⁵⁶. El jesuita Pedro de León debió conocer a Cervantes en el tiempo que este pasó en la cárcel. En su *Compendio*, nos proporciona otra noticia más en la que la música está presente:

"Las puertas [de la cárcel] nunca en todo el día se cierran, ni de noche, hasta que han dado las diez que se recogen los presos y el alcaide toma las llaves... Y después de encerrada toda esta canalla, con haber entre ellos tan mala gente, conocen a Dios de manera que uno que tiene cargo de altar, que cada aposento tiene, enciende dos velas de cera en dos candeleros de barro y sirve como de sacristán, al cual respetan todos mucho, pues con un revenque en la mano hace que se hinquen de rodillas y dejen los juegos y otras cosas, y a una voz dicen la Salve al tono que aquel les enseña; y su responso en forma, al fin; y otras oraciones..."⁵⁷.

A finales del siglo XVI, el aumento espectacular de las cofradías de penitencia, a las que luego me referiré, penetra entre los muros de la cárcel. Alonso Morgado, en su *Historia de Sevilla*, publicada en 1587, nos da buena cuenta de este hecho: "Los Jueves Santos hacen [los presos] por los corredores y patio una gran procesión con sus túnicas, derramando mucha sangre en memoria de la Pasión de Nuestro Maestro y Redemptor Jesu Christo. Todo con mucha devoción, con sus pasos y música en la procesión y con mucha cera"⁵⁸. La procesión estaba a cargo de una cofradía que había establecido el padre León (el cual la sitúa el Viernes Santo) y a ella, según su propio relato, acudían un buen número de personas del exterior atraídos por las muestras de disciplina que en su desfile hacían los presos. Al igual que las otras hermandades, esta cofradía realizaba una serie de cultos anuales, los cuales, de nuevo en palabras del padre León: "hicieronse algunos años las fiestas con mucha música y muchos señores de los odores y alcaldes que se hallaban en ellas, y alguna vez el señor regente y el asistente y los treinta de la congregación que después se instituyó"⁵⁹. Cervantes debió estar presente en esta peculiar procesión en 1598, ya que ese año la Semana Santa cayó en la fecha más temprana que puede hacerlo, celebrándose el Jueves Santo el día 19 de marzo. La dura vivencia carcelaria debió ser fuente de inspiración para la galería de pícaros y truhanes que desfilan en la Sevilla de su producción literaria. A Cervantes se ha atribuido también la *Tercera parte de las cosas de la cárcel de Sevilla, añadida a la que hizo Cristóbal de Cháves* y el entremés *La cárcel de Sevilla*, en las que se reflejan aspectos autobiográficos de este episodio vergonzante que dejó en el escritor y en su obra una huella indeleble⁶⁰.

El nombramiento de Cervantes como "comisario real de abastos" de cereales y aceite en Andalucía con la finalidad de recaudar provisiones para la Armada Invencible y los galeones de la Flota de la carrera de Indias, al que ya he hecho alusión, tuvo que poner en contacto al escritor con otro particular escenario sonoro, el de las naos capitanas de estas expediciones atracadas en el puerto de Sevilla. Estos galeones y galeras incorporaban en su tripulación un grupo de ministriles⁶¹. Es muy probable que Cervantes asistiera a la espectacular entrada que, el 13 de octubre de 1599, hizo en Sevilla Catalina de la Cerda, marquesa de Denia, hija del IV duque de Medinaceli, casada con Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma y V marqués de Denia, primer ministro y valido de Felipe III. Las salvas de las galeras que estaban en el río se hicieron una vez que la comitiva llegó al Alcázar, lugar en el que la marquesa se alojó durante su estancia en Sevilla, la cual se prolongó hasta el 6 de noviembre. A las salvas de las galeras se unieron las de los arcabuceros que junto a alabarderos y piqueros, desde Triana al Alcázar, formaban una "calle... donde había doce mil hombres, los cuales no consentían pasar hombres por medio ni atravesar [al] que no fuese de los acompañamientos". La comitiva de la marquesa fue acompañada de la "copia" de cuatro ministriles del cabildo de la ciudad que estaba a cargo de Juan de Medina, a los que se hizo nuevo vestuario para la ocasión, al igual que a los atabaleros y trompetas. A este grupo se sumaron otras tres "copias" de ministriles concertadas para la ocasión, las cuales cobraron ocho ducados cada una. La tarde del 19 de octubre, Catalina de la Cerda fue invitada por el marqués de Santa Cruz y por Pedro de Leyva, "generales de las galeras que están en Sevilla", a una naumaquia en el puerto: "las galeras empezaron a escaramucear unas con otras tirando muchos tiros de pólvora... Por la noche, los forzados hicieron muchas invenciones agradables de luces, fuegos y otras cosas". La marquesa de Denia y su hija contemplaron el espectáculo desde la azotea de la torre del Oro, adornada con banderas y gallardetes. Nueve galeras se quedaron del lado del puente de las barcas y las otras siete a la altura del convento de Nuestra Señora de los Remedios. El espectáculo, calificado "como la más solemne fiesta que se ha visto", se prolongó hasta la media noche y de él disfrutaron los numerosos sevillanos que llenaban la orilla del río en toda la extensión del Arenal⁶². Gracias al cronista real Isidro Velázquez, sabemos los efectivos musicales con los que contaba la armada de las galeras de Portugal y el repertorio que interpretaban en 1581, cuando se encontraba al frente de ellas Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz:

"Su mucha y bien ordenada música, tocando la capitana sus clarines, a que respondían las demás galeras, y luego los menestriles altos, tres ternos [nueve] de turcos forzados, esclavos del marqués, extremados músicos en diferentes instrumentos de música de chirimía, sacabuche, bajón, orlos, corneta, dulzaina y flauta,

⁶¹ A modo de ejemplo, en la expedición de la flota de Indias que capitaneaba Juan de Benavides Bazán, en 1620, se encontraban los ministriles sevillanos Jerónimo Franco, Luis de Vilchez y Pedro Muñoz de Biar; en el galeón San Juan Bautista y Santa Clara, nao capitana de la Armada real de la guardia de la carrera de las Indias, al mando del almirante Luis Fernández de Córdoba, en 1626, integraban el conjunto de ministriles Ambrosio Díaz, Juan de Torres y Pedro de Lezama, también sevillanos. Archivo General de Indias, sección Contratación, 954, N.17 / 951, N.8 / 521, N.1, R.4.

⁶² Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1796, t. IV, p. 194; Tenorio y Cerero, Nicolás, *Noticia de las fiestas en honor de la marquesa de Denia hechas por la ciudad de Sevilla en el año 1599*, Sevilla, Imprenta C. de Torres, 1896; Martín Jiménez, José, "Visita de la marquesa de Denia a Sevilla", *Archivo hispalense* 14 (1945), pp. 373-377.

⁶³ Rey, Pepe, "Apuntes sobre música naval y náutica", en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2004, p. 96.

⁶⁴ Lleó Cañal, Vicente, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación provincial, 1975; *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1992; Sentaurens, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984; Sanz, María Jesús, "El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas", *Laboratorio de Arte* 10 (1997), pp. 123-138; "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", *Ars Longa* 16 (2007), pp. 55-72; González Caraballo, José, "Sacralización del espacio urbano en el Corpus Christi de Sevilla", en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Víctor Mínguez (ed.), vol. I, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, pp. 209-226.

viniendo preparados de muchos libros de cifra y en ellos apuntados villanescas, motetes y otras diferencias, no olvidando cantigas a la usanza de este reino, todo en modernas, buenas y sonoras sonadas, cuya armonía en su sonar levanta los espíritus a la celestial contemplación, con la consideración de ser este arte imitación del angélico, aunque aquí lo usen los contrarios en apariencia y en ser turcos"⁶³.

La calle como nexo de unión y escenario musical festivo

En los ejemplos citados, me he centrado en distintas tipologías de espacios cerrados que conforman el tejido urbano hispalense, habitados por una multitud de personajes pertenecientes a los distintos estratos de su pirámide social. En la última parte de este artículo, calles y plazas, que ya han aparecido ocasionalmente, se convertirán en las principales protagonistas como nexos de unión entre todos ellos. La proximidad de las distintas residencias de Cervantes al núcleo comercial y ceremonial de la ciudad, en especial a la plaza de San Francisco o a las gradas de la catedral, nos permite suponerlo asistiendo a alguno de los numerosos y variados eventos rituales y festivos que allí tuvieron lugar durante los años que el escritor vivió en Sevilla. Hagamos un pequeño recorrido por la variada naturaleza que estos presentan.

En la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI, las procesiones ordinarias y extravagantes que recorrían su entramado urbano a lo largo del año eran muy numerosas. Entre las primeras, cabe destacar la del Corpus Christi, la de la Asunción de la Virgen, el 15 de agosto, la procesión de la festividad de San Clemente, el 23 de noviembre, en la que se conmemoraba la toma de la ciudad por el rey Fernando III en 1248, y los desfiles de las cofradías penitenciales de Semana Santa que a finales de la centuria habían experimentado un incremento muy destacado.

Sobre la procesión del Corpus sevillano se ha escrito hasta la saciedad desde variados puntos de vista: religiosos, simbólicos, artísticos, musicales y teatrales⁶⁴. En ella se coaligan su carácter popular con la estricta jerarquización social y su vertiente de escaparate social, donde cada uno se autorepresenta ante sus conciudadanos, de forma individual o como integrante de una de las corporaciones que participan en la fiesta. En el periodo que nos ocupa, la procesión ya tenía todos sus componentes perfectamente codificados, aunque sus envoltorios no habían sido inmutables y, como ocurre en toda ceremonia, estos habían evolucionado estéticamente y lo seguirían haciendo con el paso del tiempo.

El escenario en esta procesión, como en las otras citadas, es doble: el que delimitan los muros de la catedral y el de su prolongación en el espacio exterior urbano que se sacraliza, efímeramente, a

través de los personajes y componentes materiales que integran su cortejo. El recorrido era entoldado y cubierto de hierbas aromáticas y en él encontramos varios puntos emblemáticos: las gradas de la catedral, la plaza de San Francisco y la plaza del Salvador. Además de la custodia, su elemento icónico y ritual esencial, en ella procesiona la reliquia del *lignum crucis*, junto a otros pasos con distintas imágenes, algunas de ellas a cargo de diversos gremios sevillanos, todo ello precedido de la tarasca que representa el pecado y su cortejo de gigantes y diablillos. Desfilaban en la procesión las autoridades civiles y eclesiásticas, representantes de parroquias, conventos, gremios y cofradías, así como de las naciones extranjeras y algunos personajes notables residentes en Sevilla. En cuanto al aparato músico-teatral, podemos decir que es muy complejo y diverso. Abriendo la comitiva van los trompetas y atabales de la ciudad, así como gigantes y gigantillos que se acompañan, ocasionalmente, de instrumentos populares: atambores, panderos, flauta y tamboril. Intercalados en la procesión se disponen los grupos de danzas coreográficas e incluso semidramatizadas, en número y carácter variable. Precediendo a la custodia, se sitúa la capilla de cantores de la catedral, acompañados de un órgano portátil, la capilla de ministriles y los seises que pueden participar como cantores, danzarines e incluso incorporarse a algunas de las estructuras dramáticas de la procesión. Los elementos teatrales se fueron haciendo cada vez más elaborados y en época de Cervantes los autos sacramentales era portados ya en carros de representación, los cuales eran costeados por el cabildo municipal desde mediados del siglo XVI, al igual que el resto de figuras grotescas. En las vísperas de la festividad, diputados del cabildo iban por las calles del recorrido procesional marcando con las armas de Sevilla los lugares en los cuales se debían parar los carros para representar. En ellos, se levantaban unos tablados sin decoración, elegidos por su carácter privilegiado, simbólico y propicio para que concurriera mucha gente. En estos carros se llegaban a dramatizar hasta cuatro autos distintos. Los incidentes y retrasos que provocaban hicieron que estos autos o comedias se representaran después de la procesión, prolongándose la fiesta toda la tarde. En estas obras teatrales el elemento musical es también habitual y una de sus señas de identidad.

En la octava del Corpus, las procesiones recorrían diversas colaciones o barrios de la ciudad, lo cual, una vez más, descentralizaba uno de los acontecimientos ciudadanos más importantes del año. Entre estas, destaca la organizada por la iglesia de Santa Ana, en Triana, directamente asociada a la fundación en ella de una hermandad sacramental en 1540. Esta procesión, que ha llegado hasta nuestros días, acabaría convirtiéndose también en un importante foco de atracción ciudadana.

Siguiendo el ciclo litúrgico, la más importante de todas las procesiones anuales será la de la festividad de la Asunción de la Virgen,

⁶⁵ Ruiz Jiménez, Juan, *La Librería de Canto de Órgano*, pp. 254, 375.

⁶⁶ Diez de las obras han perdido la autoría por el deterioro parcial del documento en el que se listan. *Ibid.*, pp. 328-329.

organizada por el cabildo catedralicio. La catedral de Sevilla tiene una clara vocación mariana que alcanza en las ceremonias de esta celebración su máxima expresión. La procesión se iniciaba en el coro y se dirigía a la Capilla Real, situada en la cabecera de la catedral. Poco antes de que Cervantes llegara a Sevilla (1551-1579), este espacio había sido drásticamente remodelado, constituyéndose en una de las adiciones renacentistas más importantes a su fábrica gótica. La Capilla Real, en sus distintas ubicaciones, siempre había estado presidida por la Virgen Reyes y esta era la principal imagen de devoción con la cual la procesión recorría, en el siglo XVI, parte del perímetro de la catedral, con estaciones en las esquinas de las gradas y en la puerta de San Miguel, acompañada en todo momento de cantores y ministriles que alternaban en la interpretación de distintos motetes. De regreso, una vez depositada la imagen de la Virgen en el altar mayor, los ministriles recibían la procesión en el coro y se procedía a oficiar la misa⁶⁵. En 1587, la librería musical catedralicia se enriquecía con una colección de motetes, copiados en ocho libretes de pergamino, intitulada *Cantiones sacrae Mariae dei genitricis* que es muy probable que se usaran en esta procesión. Contenía 35 composiciones, a 4, 5, 6, 8, 12 y 13 voces, en su mayor parte marianas. Francisco Guerrero es el autor de cerca del 50% de las obras, estando también representados otros destacados compositores con una o dos piezas: Josquin, Crecquillon, Jacquet, Pedro Fernández, Morales, Villalar, Ceballos, Victoria y Palestrina⁶⁶.

El ritual de la procesión cívico-religiosa de San Clemente comenzaba con una ceremonia que se ejecutaba en la Capilla Real, en la cual sus capellanes entregaban al asistente el estandarte y la espada reales, para que los diese a los que iban a portarlos. En ese momento se comenzaba a interpretar un motete delante de la Capilla Real. Finalizado este, comenzaba la procesión que salía por la puerta del Lagarto a las gradas, recorriendo, al igual que la de la Asunción, parte del perímetro de la catedral hasta entrar por la puerta del Bautismo. Durante todo el trayecto, alternaba la capilla de música cantando motetes con la capilla de ministriles que irían tañendo el repertorio de canciones que encontramos en sus libros. Continuaba la ceremonia, ya en el interior de la catedral, con la celebración de la misa, de primera dignidad, hasta que acabada esta la comitiva se dirigiría a la Capilla Real, acompañada sólo del tañido de los ministriles, para devolver los enseres reales a los encargados de su custodia. En la segunda mitad del siglo XVI, debió afianzarse la interpretación en esta procesión del motete de Francisco Guerrero *Dedisti Domine, 2 pars Vidit supra montem (in festo S. Clementis 23 novembris)*. En 1555, Guerrero publicaba la primera de sus dos versiones de este motete, a cuatro voces, la cual, años después, sería reemplazada por la de 1570, reimpressa en 1597. Esta última, junto a su motete *Iste Sanctus (Commune unius Martyris)*, pervivirán, con igual finalidad procesional, en diversas copias

manuscritas sucesivas, en libretes, hasta bien entrado el siglo XIX⁶⁷. En cierta manera, toda esta serie de procesiones actúan de elemento cohesivo entre la ciudadanía que asiste a ellas en el entramado urbano que recorren. Se refuerza y reitera la presencia de repertorios musicales catedralicios en la calle y en el interior de los recintos eclesiásticos a los que se dirigen, donde actúan secciones de las capillas de música y ministriles que están siempre presentes en todos los desplazamientos que el cabildo hace al exterior. Esto genera la posibilidad de contacto de todos los habitantes con un repertorio musical culto que de este modo se hace accesible sin distinción de clase.

Como he señalado, el fenómeno de los desfiles procesionales de cofradías de penitencia, durante la Semana Santa, alcanzó a finales del siglo XVI tal magnitud que, en 1604, el cardenal y arzobispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara, intento organizarlas y reducir las, lo cual no llegó a conseguir. Decretó la obligación de que todas hicieran estación en la catedral (las de Triana en la iglesia de Santa Ana), con lo cual logró al menos controlar y regular sus desfiles que en sus recorridos y manifestaciones eran muy diversos. Dada la magnitud de este fenómeno, solo apuntaré algunos detalles que me sirvan para ejemplificar sus principales características y elementos sensoriales.

El humilladero de la Cruz del Campo, extramuros, fue una de las primeras estaciones de penitencia en la ciudad. Junto a este lugar, la cruz de San Sebastián, la de los Rodeos y la de la Resolana, así como las ermitas de San Lázaro y la de Nuestra Señora de los Ángeles eran importantes lugares de devoción popular pasionista. Uno de los actos más importantes de la Semana Santa fue promovido por Fadrique Enríquez de Rivera, I marqués de Tarifa, a su vuelta de Tierra Santa en 1521. Se trata del Vía Crucis, originado en la Cuaresma de ese mismo año, el cual se iniciaba en la capilla de las flagelaciones, en el interior de su residencia en la colación de San Esteban, que de aquí tomará posteriormente el nombre de “Casa de Pilatos”. En este Vía Crucis, en tiempos de Cervantes, se recorrían 12 estaciones para dirigirse hasta un pilar situado en la conocida como Huerta de los Ángeles, próximo a la Cruz del Campo, donde a partir del año 1630 terminaría su recorrido⁶⁸.

La hermandad de la Veracruz, posiblemente la más antigua, puede ser representativa de la tipología procesional de esta Semana Santa sevillana en el siglo XVI. Desde 1536 salía a las 10 de la noche del Jueves Santo, haciendo estación en el Sagrario del convento de San Francisco, donde residía, en la catedral, en la colegiata del Salvador, en la iglesia de la Magdalena y en el convento de San Pablo, recogiendo sobre la una de la madrugada. La cofradía de la Trinidad visitaba seis recintos sacros: “Nuestra Señora de la Iniesta e la Encarnación y el Socorro de Santa María de las Dueñas, San Salvador, Iglesia Mayor y Sancta María del Valle”⁶⁹. Estos desfiles poliestacionales creaban verdaderas redes viarias procesionales diseminadas por toda la geografía urbana sevillana.

⁶⁷ Ruiz Jiménez, Juan, “Música tras la muerte: dotaciones privadas y escenarios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII al XVI)”, *Revista de Musicología* 37 (2014), pp. 62-65.

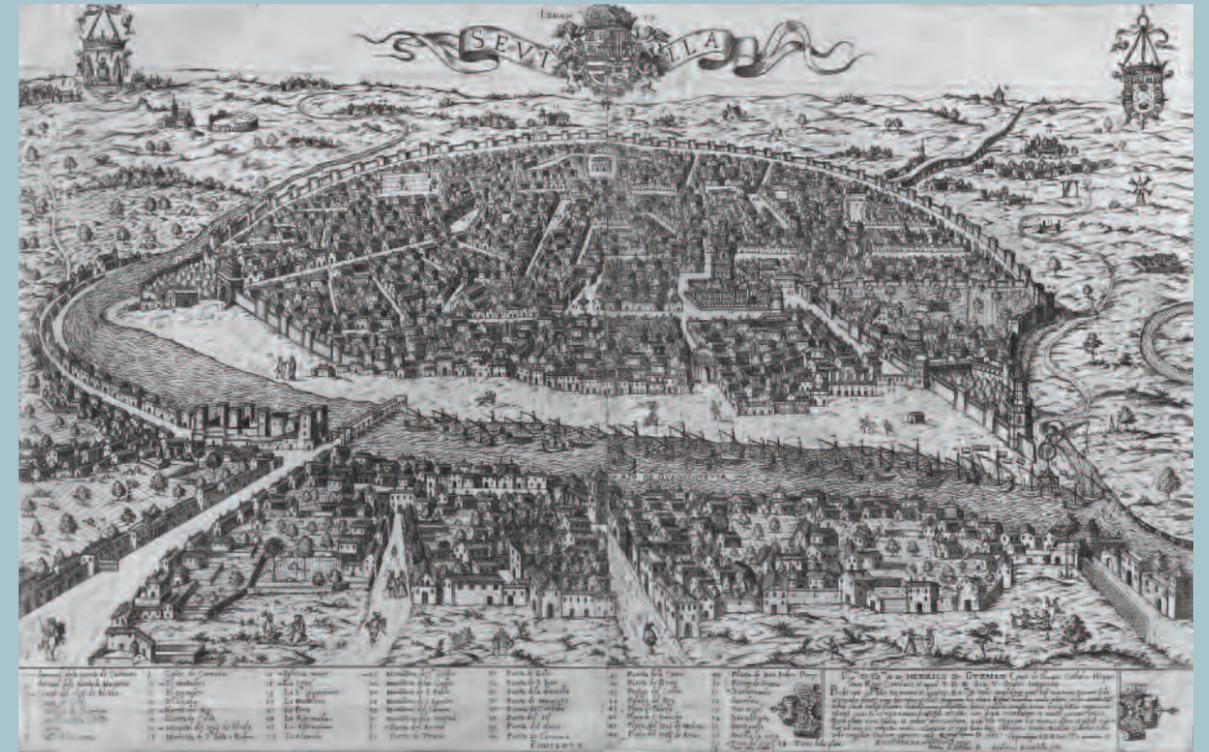
⁶⁸ Sobre este tema, véase Joaquín González Moreno, *Vía Crucis a la Cruz del Campo*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1992.

⁶⁹ Sánchez Gordillo, Abad Alonso, *Religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana*, en *Primera parte de las obras históricas del licenciado Don Alonso Sánchez Gordillo*, Ms. (1737), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, sig. A330/030, fols. 194-238v. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2115/13/memorial-de-religiosas-estaciones/>.

⁷⁰ *Ibid.*, fols. 209r-216v; Sánchez Herrero, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Silex, 2003, pp. 142-144.

Algunas cofradías solían llevar como único acompañamiento musical tambores destemplados o una trompeta, con los que se abría el cortejo, al que podía sumarse el cántico de algunos eclesiásticos que iban en el desfile. Otras, por el contrario, iban asistidas de un aparato musical más desarrollado. A los “tambores cubiertos de luto, tocándolos con su pífanos roncós y destemplados, en tono dolorido”, se suman pequeñas capillas de cantores, “cantando al septimo tono, que de suyo es triste, el salmo 113, *In exitu Israel de Egipto*, etc.” o incluso de ministriles, “de flautas dolorosas”. Es más que probable que, con frecuencia, se cantase la versión de este salmo escrita por Francisco Guerrero, de quien Francisco Pacheco escribe, en su retrato del compositor, que cuando lo compuso: “los que mejor sienten juzgan que estaba entonces arrebatado en alta contemplación”. En la Semana Santa hispalense había también escenas semi-dramatizadas. En el último tercio del siglo XVI, la cofradía del Santo Entierro, unida a la de Nuestra Señora de Villaviciosa (devoción traída a la ciudad por un grupo de genoveses), según indica el abad Gordillo, realizaban una peculiar ceremonia en la noche del Jueves Santo. En lo alto de la cuesta del oratorio de Colón o del Calvario (una capilla en el barrio de los Humeros), se ponía la imagen del Crucificado en un collado que simulaba el monte Calvario, acompañado de los dos ladrones, en alto, y al pie de la cruz las imágenes de Nuestra Señora, San Juan Evangelista y las Marías, todo ello rodeado de luces. A la tres de la tarde del Viernes Santo, un predicador trataba la muerte en la Cruz y unos sacerdotes procedían a descolgar la imagen de Cristo para situarlo en el regazo de la Virgen. Desde allí lo trasladaban en unas parihuelas al oratorio de la cofradía y se disponía su entierro, marchando después a la catedral, donde esperaba el cabildo. A su vuelta, el Cristo yacente se quedaba en el convento de San Pablo, en cuyo jardín existía un sepulcro, trasladándose el resto de la procesión a su oratorio. El domingo de Pascua aparecía sobre el sepulcro la imagen de Cristo resucitado. Los cofrades venían vestidos con sus mejores galas y, conducidos por una capilla de música, llevaban a la sagrada imagen, con gran solemnidad, a su templo, donde se celebraba la fiesta de la Resurrección. Muchas de estas estaciones y recorridos procesionales, como he señalado, estaban muy próximos a las residencias conocidas de Cervantes en la ciudad, el cual no quedaría ajeno a unas manifestaciones tan poderosas desde el punto de vista devocional y sensorial⁷⁰.

Los autos generales de fe son uno de los actos sociales más destacados de la Edad Moderna que al igual que otras manifestaciones “festivas” alcanza su cénit en el Barroco. Entre 1587 y 1600, tuvieron lugar en la ciudad tres autos generales de fe, en 1592, 1596 y 1599. Dada la importancia comercial del puerto de Sevilla, entre los condenados por la Inquisición se encontraban marinos holandeses, germanos y, sobre todo, ingleses y escoceses, todos ellos de religión



Civitates Orbis Terrarum. Liber Quartus [Georgius Braun et Franciscus Hogenbergius], 1588. Vista de Sevilla

⁷¹ Thomas, Werner, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma*, Leuven, Leuven University Press, 2001, pp. 188-189, 266, 476-477, 360; Thomas, Werner, *La represión del protestantismo en España (1517-1648)*, Leuven, Leuven University Press, 2001, pp. 287-288.

protestante. La guerra entre España e Inglaterra que tuvo lugar entre 1585 y 1604 trajo aparejada un incremento en el número de estos últimos. Entre los condenados en el auto de 1592 estaba la tripulación del navío Susana (procedente de Middelburg), los cuales fueron recluidos en la prisión inquisitorial del castillo de San Jorge. Uno de sus miembros, el maestre escocés Juan Morray, fue quemado el 14 de junio acusado de “dogmatizador”⁷¹. El auto de fe se componía de diversos elementos revestidos de un complejo ceremonial, con numerosos elementos escenográficos y sensoriales comunes a otros eventos urbanos patrocinados por los poderes cívico-religiosos. Con ellos se pretende, además de castigar a los reos, impactar, ejemplarizar y proporcionar a la ciudadanía, que acude en masa como espectador, sin distinción de clase social, un morboso entretenimiento. A finales del siglo XVI, los principales escenarios urbanos hispalenses en los que se celebraban los distintos episodios que conforman el auto general de fe, interconectados por procesiones que tienen lugar en diversos momentos, eran: el castillo de San Jorge, sede del tribunal y cárcel de la Inquisición, la catedral, la plaza de San Francisco y el quemadero de San Diego (en el prado de San Sebastián). Una vez que se procesaba a los reos y se dictaba sentencia, se procedía a fijar el día del auto público que se pregonaba a caballo con trompetas y atabales (solían ir también los ministriles de la ciudad), saliendo desde el castillo de San Jorge, en Triana. El día previo al auto, partiendo de ese mismo lugar, se hacía la procesión de la Cruz. En ella se trasladaba la cruz verde, símbolo de la Inquisición, a la plaza de San Francisco, acompañada de los ministros y familiares del Santo Oficio, algunos caballeros de la ciudad y diversas órdenes religiosas que con velas encendidas formaban un cortejo más o menos numeroso. La cruz verde, cubierta con un velo negro, era portada en unas andas, bajo un palio carmesí con varas de plata, e iba precedida con frecuencia por la capilla de música de la catedral que interpretaba distintas composiciones. En la plaza de San Francisco se disponían distintas estructuras efímeras donde se acomodarían los cabildos de la ciudad y de la catedral, así como los familiares del Santo Oficio, notables de la ciudad, miembros de distintas órdenes religiosas, etc. El día del auto, por la mañana, se reunían los cabildos eclesiástico y ciudadano en el castillo de San Jorge, desde donde partía la procesión de penitenciados, encabezada por la cruz y clero de la parroquia de Santa Ana; luego iban las imágenes de relajados y reconciliados, a las que seguían los penitenciados, con velas amarillas. En la plaza de San Francisco era habitual que se hubiera dicho previamente una misa. Una vez terminada la lectura de los delitos y sentencias, a las 9 de la noche, el inquisidor hacía la absolución de los reconciliados, regresando la procesión de los penitenciados al castillo de San Jorge, en la manera en la que habían llegado a la plaza de San Francisco. Si entre los procesados había algún condenado a la pena capital, se trasladaba al quemadero de

San Diego, donde se procedía a su ejecución. Los toques de las campanas de la catedral en los autos de fe estaban perfectamente regulados⁷². Con respecto a la música, era muy frecuente la interpretación de motetes, letanías, salmo *Miserere* y los himnos *Veni creator spiritus* y *Pange lingua* que en estas fechas serían los compuestos por Francisco Guerrero, todos ellos copiados en libros manuales, impresos y manuscritos. Guerrero había incluido en su impreso veneciano de motetes de 1597 estos dos himnos polifuncionales. Otra posibilidad sería la versión del *Pange lingua* de Juan de Urreda que, introducido en el canon musical de la catedral de Sevilla, siguió interpretándose regularmente en esta institución posiblemente hasta el siglo XIX. El paisaje sonoro de este evento se completaría con los gritos e insultos que la ciudadanía lanzaba a los penitenciados durante sus traslados, enardecidos por el clima que todos sus elementos rituales propiciaban⁷³.

Entre las procesiones extraordinarias, solo daré cuenta de una de ellas, a la que Cervantes pudo o no asistir, pero de la que seguro escucho hablar, dado el profundo impacto que causó entre la ciudadanía. El 26 de enero de 1594, se procedió al traslado de los restos del arzobispo de Sevilla Gonzalo de Mena, fallecido en 1401, desde la capilla de Santiago, en la catedral, donde había sido enterrado a su fallecimiento, a la Cartuja de Santa María de las Cuevas, fundación suya. En el desfile procesional iban todas las religiones observantes y doscientos clérigos seculares, más una nutrida representación de cartujos de Jerez, Cazalla y Sevilla, los cuales se relevaron para llevar el cuerpo. El cabildo, revestido de capas blancas, acompañó el cuerpo hasta la puerta de San Miguel, por donde salió al exterior. Conocemos con cierto detalle el recorrido procesional y la música que acompañó y recibió al cortejo en las distintas estaciones. Al llegar a la altura del convento de San Francisco, los monjes salieron procesionalmente e interpretaron, entre otras: la antífona *Sacerdos et Pontifex*, cantada habitualmente para la recepción solemne de los obispos, el verso *In memoria eterna* y la oración *Deus qui inter apostolicos sacerdotes* que se repetirá en las sucesivas estaciones. Continuaron por la calle Sierpes y giraron por la calle Ancha de la Magdalena. Al llegar a la iglesia de la Magdalena, repicaron las campanas y salieron a recibir el desfile sus clérigos y el preste, revestidos y con cruces, para cantar la antífona *Non est inventus similis illi* y el verso *Amavit eum Dominus*, terminando con la oración citada. De allí se dirigieron al convento de San Pablo, donde los monjes, con su presbítero, formados en la puerta, interpretaron la antífona *Serve bone et fidelis*, el verso *In memoria eterna* y su oración correspondiente. Salió la procesión por la puerta de Triana, cruzó el río Guadalquivir por el puente de barcas y llegó a la plaza del Altozano, en Triana, donde se habían reunido los clérigos y capellanes de la iglesia de Santa Ana para recibir a la procesión, cantando los mismos ítems que en el convento de San

⁷² *Reglas del tañido de las campanas*, pp. 207, 229, 250.

⁷³ Montero de Espinosa, José María, *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos que llamaban de fe celebrados desde su erección*, Sevilla, Imprenta de Carrera y Compañía, 1820; Ruiz Jiménez, Juan, *La Librería de Canto de Órgano*, pp. 248, 279, 304-306, 323-324, 328-329, 334.

⁷⁴ Sánchez Gordillo, Abad Alonso, *Memorial Sumario de los Arzobispos de Sevilla y otras obras*, introducción, transcripción y notas de José Sánchez Herrero, Sevilla, Ayuntamiento, 2003, pp. 357-361; Antequera Luengo, Juan José, *Memorias sepulcrales de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Facediciones, p. 83.

⁷⁵ Las entradas reales ocupan un lugar destacado en este tipo de eventos, pero no hubo ninguna en la ciudad de Sevilla durante el tiempo que Cervantes vivió en ella.

⁷⁶ Ferrer Valls, Teresa, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Juan M^a. Díez Borque (ed.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, p. 3.

Francisco. De allí la comitiva continuó por la calle Almonas, la Alcantarilla de los Ciegos y la Cruz de las Cuevas, para finalmente llegar al convento de Santa María de las Cuevas. A lo largo de toda la procesión fueron escoltados por la capilla de música de la catedral, cantando salmos, himnos y motetes "muy graves" que había ordenado Francisco Guerrero que, según el cronista, "quiso en esta ocasión hacer muestra de su ingenio", lo cual nos da a entender que algunas de las obras interpretadas debieron ser compuestas expresamente para la ocasión. Los monjes cartujos esperaban el cuerpo a la puerta de su monasterio, el cual fue recibido y entrado en la iglesia, donde se cantó la misa de la festividad de Todos los Santos. Unos días después, se celebraron las exequias, con gran concurso de gente y la participación de la capilla de música de la catedral, en las que probablemente se interpretó la *Misa de réquiem* de Guerrero y las otras obras ya citadas en las honras en honor del rey Felipe II⁷⁴.

En la calle tienen lugar toda otra serie de fastos y espectáculos para entretenimiento de la ciudadanía. Todos ellos pueden integrarse bajo el concepto genérico de "fiesta" que puede estar motivada por factores diversos: vinculados a la familia real y el estado (ciclo de la vida, proclamación real, sucesos militares, etc.), acontecimientos relacionados con la climatología o las epidemias, u otros de la más variada naturaleza⁷⁵. En "la fiesta" coexisten una serie de elementos perfectamente codificados (toros, juegos de cañas, máscaras, etc.) junto a otros que pueden actuar de factores diferenciales en los que la música puede desempeñar distintas funciones. Sus variadas manifestaciones sirven de válvula de escape a la ciudadanía que durante el tiempo que estas se prolongan pueden escapar a su gris existencia cotidiana y compartir un espacio público que se transforma, ilusoriamente, para adecuarse a su diversión y entretenimiento. El poder la usará en su propio beneficio, con fines propagandísticos y para mitigar el descontento de las clases populares en momentos de crisis política o espiritual. La documentación esencial de partida para el estudio de la fiesta son sus relaciones. Encargadas, en numerosas ocasiones, por sus propios organizadores o patrocinadores, están escritas siempre en un lenguaje cargado de tópicos, trasmisor de la ideología dominante y ensalzador del poder, pero que nos proporciona una serie de elementos fácticos que, más o menos maquillados en lo referente a la calidad y bonanza de los mismos, se constituyen en imprescindibles para conocer la funcionalidad del hecho musical y su integración en el programa general de la fiesta, ya sea en sus vertientes heráldica, popular o culta, vocal o instrumental, independiente o asociado a la danza y a la representación escénica. Estas relaciones funcionan como crónicas de sociedad entre las clases dominantes y, al mismo tiempo, contribuyen a consolidar y fijar sus elementos constitutivos como modelos⁷⁶. Las gradas y la plaza de San Francisco fueron los escenarios

más destacados para los principales elementos de muchas de estas "fiestas", pero estas se despliegan, en sus distintas expresiones, por todo el entramado urbano que delimita la cerca de la ciudad, transformándolo ocasional y fugazmente con sus arquitecturas efímeras y saliendo esporádicamente al exterior para colonizar también su espacio más cercano de influencia⁷⁷.

Desde las calles y plazas de Sevilla cerramos este artículo, en ellas vecinos y transeúntes se reúnen para asistir a la pléyade de "espectáculos" a los que me he referido, en los que lo sacro y lo profano se hibridan en un rango proporcional que oscila entre ambos extremos. Las clases sociales, tan nítidamente estratificadas en la sociedad moderna, mantienen también aquí sus jerarquías, en balcones, tribunas o posiciones asignadas en un desfile procesional; pero la música, en los escenarios callejeros, se convierte en un elemento unificador. En cualquiera de sus manifestaciones, a todos llega para conmoverlos, excitarlos o divertirlos, en una ciudad que es Babilonia y Monasterio al mismo tiempo, con maleantes, desocupados, comerciantes, artesanos, beneficiados eclesiásticos y títulos nobiliarios que compartieron un momento histórico apasionante, las postrimerías del siglo XVI, que nunca volvería a repetirse.

⁷⁷ La bibliografía sobre este tema es muy extensa y variada, véase: Romero Abao, Antonio del Rocío, "Las fiestas de Sevilla en el siglo XV", en *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*, Madrid, Deimos, pp. 12-178; Ramos Sosa, Rafael, "Fiestas sevillanas del siglo XVI: Diversiones aristocráticas y regocijos populares", *Laboratorio de Arte 7* (1994), pp. 41-50.