

Álvaro Torrente

El terremoto cultural de 1580 en España

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-5, 2025, 493-521

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1171>

EL TERREMOTO CULTURAL DE 1580 EN ESPAÑA*

Álvaro TORRENTE

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0002-5830-183X

Resumen:

El texto analiza el profundo terremoto cultural que se produjo en España alrededor de 1580, entendido como una transformación silenciosa pero decisiva que marcó el paso del Renacimiento al Barroco. Esta revolución no fue únicamente literaria o teatral, sino un fenómeno multidimensional que afectó a la música, la poesía, la danza y las formas de entretenimiento urbano. El autor propone una teoría integradora según la cual distintos cambios simultáneos —aparición de la comedia nueva, auge del romance nuevo,

* La investigación para preparar este artículo se ha realizado en el marco del proyecto *MadMusic-CM: Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid*, financiado por la Comunidad de Madrid (PHS-2024/PH-HUM-194). La redacción se realizó durante una estancia como Visiting Scholar en la Universidad de Harvard gracias a una Research Fellowship del Real Colegio Complutense (RCCHU). Versiones preliminares fueron presentadas en el IX Congreso Internacional de la SEMYR, Universidad Complutense de Madrid (septiembre, 2024); el Simposio Currents in Colonial Ibero American Music Studies, Harvard University (marzo 2025), el X Coloquio Internacional de Musicología, Universidad Nacional de Colombia (marzo 2025); la 33^a Conferencia Anual de la Society for Seventeenth-Century Music, Yale University (abril, 2025); y el Simposio Intercongresual de la International Musicological Society, Universidad de Valencia (julio, 2025). Las principales ideas aparecen integradas en mi capítulo en *The Cambridge History of Music in Spain*, que se publicará a lo largo del año 2026 (Torrente, 2026a). Quiero agradecer a todos los colegas que han realizado sugerencias a las distintas versiones del texto, lo que me ha permitido evitar muchos errores.

popularización de la guitarra rasgueada, proliferación de bailes cantados y adopción del compás ternario con hemiolas—forman parte de un mismo proceso cultural. La apertura de los teatros públicos (corrales) y el surgimiento de dramaturgos como Lope de Vega transformaron el modelo cultural tradicional dominado por élites eclesiásticas y aristocráticas. El gusto del vulgo empezó a determinar la producción teatral, generando tensiones con moralistas como Juan de Mariana, que veía en el teatro una amenaza para el orden social. Paralelamente, el *romance nuevo* se difundió masivamente a través de pliegos sueltos y recopilaciones como el *Romancero general* (1600). Su éxito se debió, en gran medida, a su dimensión musical: los romances eran piezas cantadas, estructuradas en cuartetas octosílabicas determinadas por patrones melódicos. La música popular influyó decisivamente en su forma y expansión. La revolución musical incluyó la creciente hegemonía del compás ternario y el desarrollo de un sistema notacional específico —el *compás de proporción menor*— para registrar complejas alteraciones rítmicas. Bailes como la zarabanda, chacona o jácara, junto con el uso de la guitarra rasgueada, consolidaron un estilo musical característico que, aunque transmitido oralmente y poco notado por escrito, anticipó elementos fundamentales de la música barroca europea. Este conjunto de innovaciones definió lo que posteriormente se llamaría *el estilo español*, un modelo estético duradero basado en la apropiación culta de formas populares.

Palabras clave:

Comedia nueva. Romance nuevo. Compás ternario. Monodia. Zarabanda. Chacona. Guitarra rasgueada

Abstract:

The text explores the profound cultural quake that took place in Spain around 1580, conceived as a silent yet decisive transformation marking the transition from the Renaissance to the Baroque. This revolution was not confined to literature or theatre; rather, it encompassed music, poetry, dance, and new forms of urban entertainment. The author proposes an integrative theory in which several simultaneous developments—the rise of the *comedia nueva*, the success of the *romance nuevo*, the spread of strummed-guitar

practice, the emergence of dance-songs, and the adoption of triple meter with hemiolas—constitute facets of a single cultural process. The opening of public theatres and the emergence of playwrights such as Lope de Vega shifted cultural authority from aristocratic and ecclesiastical elites toward a paying public. This democratization of taste provoked moral and political debates, exemplified by Juan de Mariana's fierce attack on theatre as a threat to Spain's social and religious stability. At the same time, the *romance nuevo* flourished through cheaply printed pamphlets and large anthologies like the *Romancero general* (1600). Its rapid dissemination was fundamentally musical: romances were sung texts organized into octosyllabic quatrains shaped by melodic patterns. Popular musical practice thus played a crucial role in their formal development. A major musical shift occurred with the renewed dominance of triple meter and the creation of a unique notational system designed to capture sophisticated rhythmic alterations. Dance-songs such as the zarabanda, chacona, and jácara, supported by strummed-guitar accompaniment, defined a new soundscape. Although this repertoire was mostly transmitted orally and rarely notated, it anticipated core features of later European Baroque music. Together, these innovations produced what would later be known as the *Spanish style*, an enduring aesthetic shaped by the incorporation of popular traditions into cultivated artistic practices.

Key words:

New comedy. New romance. Triple meter. Monody. Zarabanda. Chacona. Strummed Guitar.

Introducción

El *Diccionario de la Lengua Española* define «terremoto» como una «sacudida violenta de la corteza y manto terrestres, ocasionada por fuerzas que actúan en el interior de la Tierra».¹ Una de las causas principales de los terremotos es la fricción entre placas tectónicas, que con frecuencia causa que una placa se hunda bajo la otra,

¹ «Terremoto», en Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [19-7-2025].

mientras esta última se eleva, dando origen a las montañas. Algo característico de los terremotos es que son invisibles: siempre se originan debajo de la corteza, provocando ondas sísmicas, que son las que causan la destrucción en la superficie: lo que vemos de un terremoto son sus consecuencias, sus ecos.

Evidentemente, este artículo no va a tratar de geología ni movimientos telúricos. Por eso he añadido en el título el adjetivo «cultural» al sustantivo «terremoto». Lo que quiero plantear en este ensayo es una suerte de Teoría de la Gran Unificación de los fenómenos culturales en España a finales del Renacimiento. O, dicho desde otra perspectiva, quiero exponer lo que, en mi opinión, habría sido el detonante que marca el inicio de la cultura barroca en España.²

Esta idea empezó a fraguarse durante mis investigaciones para escribir y editar una historia de la música española e hispanoamericana correspondiente al siglo XVII, pero no cristalizó hasta algunos años después de su publicación (Torrente, 2016).³ Uno de los principales retos en aquel momento fue problematizar de qué manera la música barroca española se parecía o se diferenciaba de la gran tradición europea. Todos los que nos hemos planteado este problema somos conscientes de que las características de la música española, y en general toda la música ibérica e iberoamericana, presentan notables diferencias con las convenciones de la música barroca *tout court* —fundamentalmente definida por la música italiana, alemana y francesa— tanto en lo que se refiere a la cronología como a los rasgos estilísticos. Rui Vieira Nery lo puso por escrito hace un par de décadas, cuando señaló que los conceptos canónicos de la música barroca en Europa son difícilmente aplicables a la Península Ibérica en este período, dado que su música muestra «un componente esencial de continuidad

² Ya he comentado en otra parte que el término “barroco” para identificar una etapa de la cultura es muy controvertido. No solo ha sido ampliamente cuestionado en la historiografía musical de las últimas décadas, sino que su uso es además cronológicamente divergente entre la musicología —que suele acotarlo al período 1580-1750— y los estudios culturales españoles —que lo acotan a los primeros tres cuartos del siglo XVII— (Torrente, 2016, 35-37).

³ Algunas de las ideas del presente artículo, y varias de las citas, ya aparecen diseminadas por *La música en el siglo XVII* (Torrente, 2016), pero entonces todavía no había destilado la correlación entre los distintos elementos, que expongo aquí.

[que] coexistió con un intenso proceso de transformación interna» (Nery, 2005, 359).

Veamos un ejemplo: desde hace muchas décadas, la musicología clásica identifica la aparición de la monodia acompañada en Italia —el canto para una voz sola acompañada de acordes interpretados con un instrumento armónico— como uno de los indicadores de la transición entre el Renacimiento y el Barroco (Bukofzer, 1986, 17-31). Sin embargo, exceptuando algunos ejemplos en los libros de vihuela del siglo XVI, en España apenas se encuentran fuentes musicales de monodia acompañada anteriores a 1680, lo que tradicionalmente se ha interpretado como un retraso estético respecto al resto de Europa (Torrente y Rodríguez, 1998).

Pero no fue así. Lo que ha pasado es que los musicólogos hemos estado mirando en el sitio equivocado, buscando partituras que nunca existieron. La música española del siglo XVII se construye sobre una tradición oral basada en la confluencia de varios factores. Las grandes innovaciones estaban allí, incluso antes que en otros países, pero tardaron mucho tiempo en verse reflejadas en la notación musical. Por el camino fueron dejando un reguero de testimonios, una línea de puntos que voy a intentar desvelar y unir en las siguientes páginas.

Desde el siglo XIX, los estudiosos de la literatura y el teatro español han identificado dos fenómenos culturales que se empiezan a desarrollar en el último cuarto del siglo XVI y que van a definir las características de la cultura en el siglo siguiente:

1. La aparición de una nueva forma de teatro conocida como *comedia nueva*, tras la apertura, en varias ciudades españolas, de teatros públicos conocidos como *corrales* (Froldi, 1968)

2. El florecimiento de un nuevo tipo de poesía inspirada en modelos tradicionales, pero cultivada por poetas cultos, conocida genéricamente como *romance nuevo*. Para Montesinos (1952, 232), «en literatura, el siglo XVII empieza hacia 1580».

El adjetivo que acompaña ambos géneros, «nuevo», confirma que los estudiosos eran conscientes de que en ese momento se estaba produciendo un cambio relevante (Carreño, 1982). La hipótesis que yo propongo es que estos dos importantísimos fenómenos no son sino las manifestaciones más conocidas de un proceso cultural más complejo en el que

participaron también la música, el gesto y la danza, un proceso que transformaría las formas de entretenimiento de la sociedad española que habrían de perdurar durante siglos. Este proceso abarcaría también los siguientes fenómenos:

3. El auge de la guitarra rasgueada como instrumento imprescindible para acompañar canto y baile (Valdivia, 2015).

4. La eclosión de bailes cantados, como zarabanda, chacona, jácara o seguidillas, siempre acompañados por la guitarra (D'Artois, 2023).

5. El uso generalizado del compás ternario con frecuentes alteraciones rítmicas conocidas como hemiola.

6. La adopción de un sistema de notación novedoso que permitía representar de manera precisa las sofisticadas alteraciones métricas de estas composiciones.

Durante mucho tiempo se ha tendido a estudiar estos procesos como hechos aislados. Sin embargo, en mi opinión se trata de distintas manifestaciones de una misma dinámica de transformación, caracterizada por la emergencia de formas de cultura popular (Frenk, 1994; Burke, 2014) que fueron adoptadas por las élites, incluidas las religiosas, hasta convertirse en elementos propios de la cultura española.

Este proceso se desarrolló simultáneamente en muchas ciudades españolas, pero parece que el establecimiento de Madrid como capital del reino en 1561 creó un entorno propicio para la consolidación de nuevas formas de entretenimiento urbano. A diferencia de otras capitales históricas, como Segovia, Toledo o Barcelona, donde el día a día estaba regulado por las autoridades eclesiásticas y unas élites locales muy consolidadas, el Madrid de 1561 era una pequeña villa de apenas 20.000 habitantes, que con el establecimiento de la capital empezó a ser regida por la autoridad directa del monarca a través de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (De Pablo, 2017), y sin las restricciones impuestas por los poderes fácticos que existían en cualquier otra ciudad del reino (Ringrose, 1973).

Comedia nueva

Los teatros públicos comenzaron a abrirse en España alrededor de 1570. En Madrid, las dos cofradías que establecieron los primeros corrales empezaron su actividad a mediados de los años 1560, mientras que, en Toledo, el Mesón de la Fruta comenzó su andadura en 1576. Inicialmente se ubicaron en espacios alquilados, pero pronto se construyeron nuevos locales específicamente para ofrecer espectáculos a un público que pagaba su entrada, entre ellos los legendarios corrales de la Cruz y del Príncipe en Madrid (Vélez-Sainz, 2024, 223-228). En las primeras fases, los principales intérpretes fueron compañías italianas de *commedia dell'arte*, cuyas representaciones se basaban en textos en prosa e improvisaciones con personajes arquetípicos y escenas típicas (Sanz Ayán, 1999). Pronto estas compañías fueron desplazadas por una nueva generación de dramaturgos españoles que, a partir de finales de la década de 1570 y bajo el liderazgo de Lope de Vega, crearán un nuevo tipo de obra dramática en verso que recibiría el nombre de *comedia nueva*. Es importante destacar que, como también ocurriría con la ópera en Venecia medio siglo más tarde (Bianconi, 1987), las características de esta nueva forma de entretenimiento público no fueron definidas por ningún preceptista literario ni por ningún poder fáctico o mecenas, sino por las preferencias de un público que pagaba su entrada. El acceso a los corrales no estaba restringido a las élites, sino que estaba abierto a cualquier individuo capaz de pagar el precio.

Este proceso puede considerarse el detonante de una transformación progresiva de la cultura española, el epicentro del terremoto. España pasó, en poco tiempo, de un modelo cultural elitista, definido por el gusto de monarcas, aristócratas y eclesiásticos, a un nuevo estándar impulsado por las preferencias del vulgo, como lo denominaría Lope, que decidía con sus gustos el éxito o el fracaso de obras e intérpretes (Pedraza Jiménez, 2020). No habría de pasar mucho tiempo hasta que las élites adoptaron estas tendencias, hasta el punto de apropiarse de sus principales características, como sucedió con la generación de jóvenes aristócratas que comenzaron su vida pública alrededor de 1580, cuyos intereses culturales estaban más cerca de las comedias que de

las grandes églogas del Renacimiento (Rodulfo Hazen, 2022). A largo plazo, este proceso dio lugar al surgimiento de una estética novedosa, inspirada en la cultura popular, que fue adoptada por los agentes de la incipiente industria teatral y transformada en un eficiente sistema de producción. Los actores se organizaron en compañías, que pronto definieron su estructura y reglas, estableciendo las convenciones dramatúrgicas que habría de tener el teatro público español durante los siglos siguientes. Fue precisamente la transformación de la empresa teatral en un negocio exitoso lo que permitió la aparición de una generación de dramaturgos que pudieron escribir sus obras sin estar constreñidos por los requisitos y expectativas de las élites dominantes, y ganarse la vida con su pluma, rompiendo, incluso en su vida privada, todas las normas sociales y morales en la teóricamente conservadora España católica, como ilustra el caso de Lope.

Una de las principales reacciones de este novedoso proceso fue la erupción —y uso conscientemente este término telúrico— de una intensa controversia sobre la licitud del teatro, que se desarrolló entre 1580 y 1650 y que fue estudiada hace más de un siglo por Emilio Coterelo y Mori (1904). El Gráfico 1 recoge la cronología de los escritos más tempranos, en su mayoría impresos, y revela que la mayor parte se concentraron alrededor de dos períodos, de 1587 a 1592 (10 escritos), y de 1598 a 1600 (16 escritos), aunque el debate continuaría durante buena parte del siglo siguiente. El primer pico podría haber derivado del permiso otorgado en 1587 por el Consejo de Castilla para que las mujeres pudieran representar, mientras que el segundo se debió sin duda la prohibición total de las representaciones en 1598.

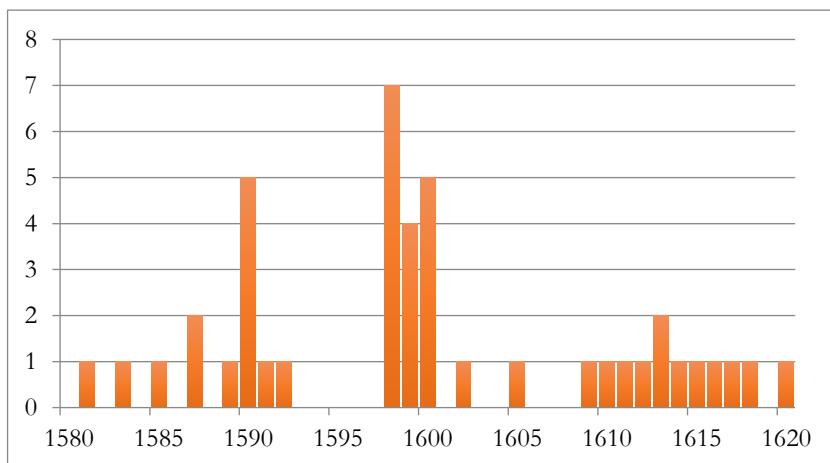


Gráfico 1: Cronología de las primeras controversias teatrales

Uno de los ejemplos más notables de este debate es el *Tratado contra los juegos públicos*, escrito hacia 1590 por el jesuita Juan de Mariana (1536-1624), uno de los pensadores más influyentes de la época, y, en cierta medida, uno de los más vanguardistas, al menos desde un punto de vista político (Lewy, 1960). Mariana trabajó como asesor de uno de los principales ministros de Felipe II, García de Loaysa, y es probable que su tratado fuera redactado a petición de este cuando era preceptor del futuro Felipe III. El texto de Mariana puede considerarse un barómetro de lo que estaba ocurriendo a su alrededor, ya que refleja una profunda preocupación por los cambios sociales causados por la apertura de los teatros públicos, algo que, en su opinión, tenía el potencial de corromper la esencia de la sociedad española, llevándola a la decadencia, y terminar con su hegemonía en el mundo, lo que necesariamente que habría de llevar consigo el ocaso de la fe católica. Por ello escribió un vehemente ataque contra el teatro que, aunque fundamentado en argumentos morales y religiosos, es en realidad un alegato de carácter político. En él advierte sobre la influencia negativa de la poesía, la música teatral y los bailes cantados en la sociedad española su tiempo (Torrente, 2024).

El florecimiento del teatro dio lugar a la aparición de nuevas profesiones teatrales, particularmente actrices, que acabaron convirtiéndose en estrellas tan admiradas por el pueblo como

deseadas por los poderosos, lo que provocó una intensa crítica por parte de los moralistas, hasta el punto de que Juan de Mariana identificó a las actrices como prostitutas y recomendó que se les privase de los santos sacramentos. Esta hostilidad se tradujo en una breve prohibición en 1586 de que las mujeres actuaran en escena. Sin embargo, la proscripción fue levantada poco después, cuando las autoridades se dieron cuenta de que tener a muchachos imberbes interpretando roles femeninos pudiera tener incluso peores consecuencias morales. Muchas actrices no solo sabían actuar y recitar versos de memoria, sino también cantar y bailar. Fueron ellas las principales responsables de la popularización, en el contexto urbano, de formas tradicionales de poesía, canción y danza, incorporadas en las obras o interpretadas en los entreactos, formas que definirían las características de la música profana en España en el siglo siguiente.

Romance nuevo

El auge de la comedia nueva coincidió con la revolución del romance nuevo como principal forma de poesía popular, emprendida por una generación de poetas jóvenes, quienes, también alrededor de 1580, comenzaron a experimentar con formas poéticas tradicionales para impulsar un florecimiento poético basado principalmente en el uso de versos de arte menor, que contrastaban con la elegante poesía italianizante que dominó la parte central del siglo XVI, basada en el uso preferente de versos de arte mayor (Montesinos, 1952). El romance nuevo adoptó del romance tradicional la forma poética y su carácter narrativo, pero reemplazó los viejos temas épicos por otros de temática amorosa o pastoril. También se consolidó la cuarteta octosílábica como unidad formal y semántica, y se exploraron nuevas opciones métricas como los romancillos hexasílabos y heptasílabos, o las seguidillas.

La creciente popularidad de esta nueva poesía pronto cautivó a las élites. En 1592, el propio monarca Felipe II quedó tan fascinado con la interpretación de un romance que pidió al cantante,

llamado Villandrando, que lo repitiera varias veces y regresara en los días siguientes. Esto causó bastante revuelo y confusión en la corte, pero poco después el cantante se incorporó a la cámara del rey con una remuneración diaria de medio ducado, equiparable a la de los otros músicos de la misma (Carreira, 2018, 17-30).

Otro caso notable fue el de la mulata andaluza Leonor de Guzmán, quien, hacia 1610, recibía la misma remuneración diaria por tocar y cantar en reuniones privadas, pagada por los tres nobles más distinguidos del reino: los duques de Alba, Frías y Pastrana. En ese momento, los tres aristócratas eran jóvenes, pero posteriormente se convertirían en destacados diplomáticos y virreyes en Italia, a donde llevarían el nuevo estilo musical. Medio ducado al día era más que suficiente para que Leonor viviera de forma independiente de cualquier hombre, con su propia criada e incluso un coche de caballos para desplazarse por Madrid (Torrente, 2023, 263-264).

El principal testimonio que ha quedado de esta revolución poética fue la publicación, precisamente a partir de 1580, de decenas de pequeños pliegos sueltos, la mayoría impresos en Valencia, que usualmente llevaban la anotación «los más modernos que se han cantado hasta hoy». Este subtítulo aparece en 7 de cada 10 *Cuadernos de varios romances* impresos en estos años (Rodríguez-Moñino, 1963).

Los poemas contenidos en estos pliegos fueron posteriormente recopilados, a partir de 1589, en volúmenes más extensos, con títulos como *Flor de varios romances*, hasta que, en 1600, se imprimió en Madrid la primera edición del *Romancero general*, una recopilación masiva de más de mil poemas, la mayoría de los cuales que habían circulado en pliegos y flores en las décadas anteriores (Campa, 2023). En los años siguientes se publicaron nuevas ediciones de esta magna antología, con el añadido sucesivo de nuevos textos. Un rasgo común a todos estos poemas es su anonimia: el romancero nuevo circuló con profusión sin que se recogiera el nombre de sus autores, si bien se ha confirmado que incluían autores tan ilustres como Lope de Vega, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes o Vicente Espinel.

Una característica fundamental de este auge fue que los romances eran, de hecho, poemas líricos para ser cantados, cuya rápida difusión se debió principalmente a su transmisión musical

(Robledo, 1989). El preceptista poético Luis Alfonso de Carvallo explicaba en 1602 que la organización del romance en cuartetas derivaba en realidad de la música:

va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perfeccionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada. Y esta se comprende y acaba cada cuatro versos y así, perfeccionándose la tonada, no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que canta, se divierte el sentido y se pierde el hilo de lo que se va diciendo. (Alfonso de Carvallo, 194).

Dicho con un lenguaje más actual, la cuarteta octosilábica se convirtió en el elemento estructural de los romances porque las melodías —o más bien los esquemas melódicos— con la que estos se cantaban abarcaban cuatro versos, tras los cuales se podía repetir el último, tocar algún pasaje de guitarra o simplemente descansar la voz. Con la siguiente cuarteta se volvía a repetir el esquema. Esto implicaba que, en los romances, la cuarteta octosilábica era a la vez una unidad formal y semántica, lo que significa que el proceso de creación estaba condicionado por la música.

Francisco de Salinas, el más erudito de todos los teóricos musicales europeos —era el único que dominaba la teoría musical griega— publicó en Salamanca en 1577, o sea, tres años antes de 1580, el tratado *De música libri septem*, cuya segunda parte se centra en la *musica rhythmica*. Su contribución más original radica en la exposición de más de 250 patrones métricos diferentes, y para ilustrarlos incluye ejemplos tanto en lengua latina —para los conocedores de la misma—, como en notación musical. Entre estos 250 hay más de 80 canciones populares españolas, un testimonio único de las tradiciones orales del Renacimiento que, de otro modo, habrían desaparecido de la memoria. Su preferencia por las canciones populares no respondía tanto a una opción estética como a la conciencia y reconocimiento de la diversidad y riqueza de la

tradición popular. En su libro expone su preferencia por la creatividad del ingenio popular frente a la técnica musical, cuando responde a un dilema planteado décadas atrás por el teórico suizo Glareano:

¿Es más digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento de varias voces? En otras palabras, para que los no versados entiendan, si cuesta más encontrar una melodía natural que impresione las mentes de todos, que se grabe en el espíritu de los hombres, que se fije en nuestra memoria de tal manera que no tengamos que pensar y nos haga como despertar de un sueño, como ocurre en muchas canciones populares, o si es más difícil añadir a un determinado tenor tres o más voces que puedan ilustrarlo con melodías que se siguen, fugas, variaciones, como dicen los prácticos, de modo, de tiempo, de prolongación [...] parece que el tenor de una sola voz supone mayor ingenio y el que tiene varias voces distribuidas tiene más técnica. (Salinas, 1983)⁴

Salinas sostiene que una melodía creada por un iletrado musical puede ser estéticamente superior a la elaboración de los músicos más preparados, especialmente cuando sostiene que «muchos de los que no saben música poseen un don admirable para componer melodías». El catedrático de música de Salamanca continúa defendiendo la superioridad de la música monódica frente a la polifónica porque, «siendo la música la madre del deleite [...] la melodía noble e insigne proferida con palabras convenientes es la que recrea a más hombres, así doctos como indoctos». Salinas concluye con una auténtica defensa de la monodia frente a la polifonía, cuando afirma que «la verdadera causa por la que el canto de una sola voz recrea más que el de muchas es que, en una voz simple y desnuda, no sólo se canta el ritmo sino casi siempre además el metro».

⁴ Las primeras palabras de este pasaje de Salinas están tomadas de Glareanus, *Dodekachordon*, II, p. xxxviii.

Compás ternario

Salinas recoge varias canciones populares con versos octosílabos, casi todas ellas para ilustrar patrones basados en pies de seis tiempos que corresponden a compases ternarios: especialmente el jónico a mayor y jónico a menor. La mayoría de estos ejemplos abarcan dos versos consecutivos con el mismo patrón, lo que permite mostrar el engarce métrico entre versos. Algunos ejemplos en compás ternario presentan un rasgo métrico conocido como hemiola, que consiste en la alternancia de dos compases de 6/8 con uno de 3/4, lo que se percibe auditivamente como una alteración de la acentuación musical. Salinas utiliza el conocido tema de *Conde Claros* para ilustrar un tetrámetro cataléctico de pies molosos combinado con una dipodia trocaica, a lo que añade que «con esta melodía solían cantar nuestros mayores los romances» (Salinas, 597). Por otras fuentes sabemos que *Conde Claros* se interpretaba con el acompañamiento de tres acordes, equivalentes a lo que ahora conocemos como Sol, Do y Re mayor (Fiorentino, 2015):

Con - de Cla - ros, con a - mo - res, no po - df - a, re - po - sar.

Otro ejemplo de romance en el mismo libro sirve para ilustrar el dímetro acataléctico del pie jónico a menor combinado también con una dipodia trocaica, lo que resulta en un verso anacreónico que, en la práctica, responde al mismo patrón métrico que el anterior pero comenzando por dos notas breves en anacrusa (Salinas, 620–621):

O - id - me un po - co, se - ño - ra, lo que yo quie - ro de - cir.

Ambos ejemplos tienen dos hemistiquios de 12 tiempos cada uno, con una distribución variable de los acentos. Cada uno

corresponde a dos pies hexasilábicos y a un verso de romance, y presenta una hemiola en la parte final del verso.⁵

De hecho, una de las características más idiosincráticas de la canción profana española desde finales del siglo XVI fue el uso creciente y generalizado del compás ternario, con hemiolas y otras alteraciones rítmicas. El análisis exhaustivo de las colecciones de canciones profanas en los siglos XVI y XVII demuestra que el compás binario fue el preferido durante buena parte del siglo XVI, como se puede ver en el Gráfico 2, en la que se representa el uso del compás binario y ternario en 30 colecciones de canciones fechadas entre 1500 y 1700;. En colecciones tempranas, como el *Cancionero Musical de Palacio* (ca. 1500), el compás binario se utiliza en casi el 70% de las piezas, alcanzando su punto máximo en los *Cancionero Lázaro Galdiano* (1548) y *Medinaceli* (ca. 1560), y en los dos impresos de Juan Vásquez (1551 y 1556), en los cuales más del 96% de las canciones están escritas en compás binario.

⁵ No es casual que algunos de los palos más populares del cante flamenco, como las bulerías, se basen exactamente en este patrón métrico. Además los poemas de bulería se escriben en versos octosílabos. Podríamos incluir otros ejemplos de la tradición popular en Latinoamérica, como el caso del son jarocho, pero eso nos llevaría lejos de 1580.

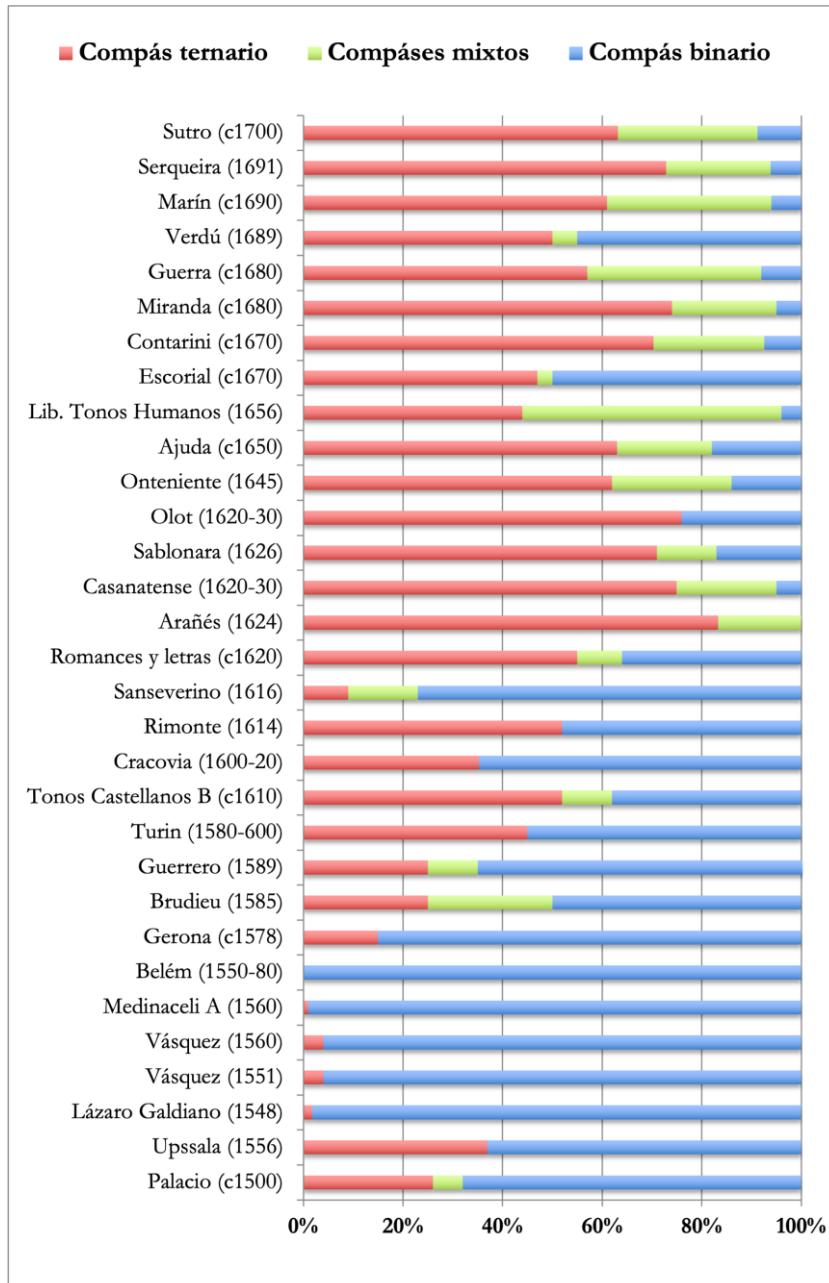


Gráfico 2. Uso de compás binario y ternario en colecciones de canción profana

A partir de finales de la década de 1580, el uso del compás ternario comenzó a aumentar nuevamente en las fuentes escritas, creciendo progresivamente en las décadas siguientes. La mayoría de las colecciones del siglo XVII tienen más del 50% de sus canciones enteramente en compás ternario, alcanzando el 95% en el *Segundo libro de tonos* de Juan Arañés (Roma, 1626), donde todas las canciones tienen al menos una sección en compás ternario. Además, en la mayoría de las antologías extensas del siglo XVII, como el *Libro de tonos humanos* o el *Manuscrito Guerra* (Torrente y Rodríguez, 1998), la proporción de canciones con al menos una sección en compás ternario alcanza picos cercanos o superiores al 90%. Incluso en fuentes tan tardías como el *Cancionero de Sutro* o el *Cancionero de Serqueira*, el número de composiciones que no utilizan el compás ternario ni siquiera alcanza el 5%.

Esto demuestra que una de las características más importantes de la música vocal en lengua romance en España —y en Hispanoamérica— durante el siglo XVII es la preferencia abrumadora por el compás ternario.

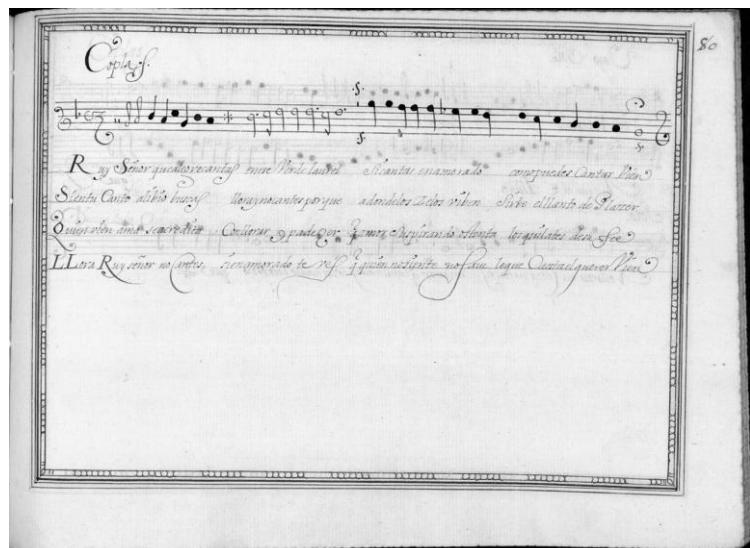
Lo verdaderamente relevante es que un cambio tan notable de las convenciones métricas musicales está directamente relacionado con la versificación. Esto se puede detectar en las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, publicadas en 1589, donde todas las obras denominadas «canción» utilizan versificación italianizante (endecasílabos y heptasílabos) y compás binario, mientras que las llamadas «villanescas» están escritas en versos de arte menor, mayoritariamente octosílabos, y en su mayoría en compás ternario. Esto no ocurre en cancioneros más tempranos como el de Belém o el de Gerona, mientras que el *Parnaso español de madrigales y villancicos* de Pedro Rimonte, publicado en Amberes en 1614, también combina madrigales —escritos en versos italianos y compás binario— con villancicos —escritos en arte menor y compás ternario—. De hecho, el uso de la versificación italiana declina notablemente en los cancioneros a medida que avanza el siglo XVII; cuando aparece, las obras están siempre escritas en compás binario, incluso en fuentes tan tardías como el *Cancionero de Verdú* (1689).

Compás de proporción menor

Un rasgo distintivo de las composiciones en compás ternario en la España e Hispanoamérica durante el siglo XVII es el uso de un tipo peculiar de notación mensural, el llamado «compás de proporción menor», que se caracteriza por la coloración —el ennegrecimiento— de las cabezas de las notas para indicar cambios métricos: las notas de mayor valor se imperfeccionan — pierden un tercio de su duración— mientras que cuando se usa en notas de menor duración se suele señalar algún tipo de singularidad rítmica. En otras palabras, una semibreve (equivalente a la moderna redonda) dura tres tiempos que son tres mínimas, pero si está ennegrecida dura dos. En cambio, una mínima (equivalente a una nota blanca) dura un solo tiempo, y si está ennegrecida la duración es la misma, pero hay algún tipo de alteración rítmica.

Aunque hay ejemplos ocasionales de proporción menor antes de 1580 —Bermudo lo describe en la *Declaración de Instrumentos musicales* (1555)—, es a partir de ese momento cuando empieza a utilizarse de manera preferente para las composiciones vocales. En la Figura 1, procedente del *Manuscrito Guerra*, se pueden ver semicorcheas con cabeza blanca y redondas con cabeza negra, un tipo de notación que no existe en otras tradiciones occidentales. La mayor parte de las redondas ennegrecidas corresponden en notación moderna a notas redondas sincopadas, que empiezan en el tercer tiempo de un compás ternario y se extienden al primer tiempo del siguiente.

Este sistema de notación constituye la forma más práctica de representar las complejas y sutiles transformaciones rítmicas características de la música española del siglo XVII. Su funcionamiento se basa fundamentalmente en la modificación del valor métrico de las notas, lo que altera el resultado métrico final. Arriaga (2008, 66–74) identifica como principales procedimientos el alargamiento, la contracción, el cambio de disposición del contenido rítmico, el desplazamiento, la adición de silencios y la repetición.



Página del Manuscrito Guerra con ejemplos de coloración E-SCu, Ms. 265,
ff. 79v–80r

The transcription consists of two systems of musical notation. The top system is in common time (indicated by '8') and features soprano and basso voices. The soprano part uses a treble clef and includes lyrics like 'Rui-señor que alegre can-tas en e-se ver-de lau-rel' with note heads C, C, C, D, AD, A, AP, CP, P, P. The basso part uses a bass clef and includes lyrics like 'Rui-señor que alegre can-tas en e-se ver-de lau-rel' with note heads C, C, C, D, AD, A, AP, CP, P, P. The bottom system is also in common time (indicated by '8') and features soprano and basso voices. The soprano part uses a treble clef and includes lyrics like 'si can-tas e-na-mo-ra-do co-mo pue-des can-tar bien' with note heads D, D, C, D, D, D, D, AD. The basso part uses a bass clef and includes lyrics like 'si can-tas e-na-mo-ra-do co-mo pue-des can-tar bien' with note heads D, D, C, D, D, D, D, AD.

Ejemplo 1: Transcripción en notación moderna⁶

E-SCu, Ms. 265, ff. 79v–80r

⁶ Ejemplo publicado originalmente en Torrente (2016, 214).

El alargamiento (A) implica extender la duración de una sílaba más allá de lo establecido por el patrón utilizado —como el patrón de los octosílabos que recoge Salinas—. La contracción (C) representa el proceso contrario: una sílaba determinada tiene menor duración que la que le corresponde en el patrón. El cambio de disposición (P) supone añadir puntillos a ciertas notas mientras se reduce proporcionalmente el valor de otras, modificando así el perfil rítmico sin alterar la acentuación. El desplazamiento (D) se produce cuando una sílaba (y su nota correspondiente) se ubica en una posición distinta a la que le correspondería según el patrón, generando casi siempre una hemiola o sincopa al modificar la acentuación. Otro recurso frecuente es la adición de silencios (S), tanto entre versos como entre hemistiquios, lo que altera el flujo métrico y normalmente produce un enlentecimiento. Por último, la repetición (R) de segmentos —habitualmente hemistiquios o versos completos, aunque también palabras e incluso sílabas— constituye otro recurso muy habitual. Esto se puede ver con claridad en el Ejemplo 1, que representa en notación moderna la melodía que acompaña al romance «Ruisenor que alegre cantas» en el manuscrito Guerra y encima cómo quedaría el ritmo natural aplicando solamente el patrón métrico del octosílabo que propone Salinas. Los cambios de coloración y otros recursos notacionales transforman completamente el resultado. El primer verso presenta contracciones que provocan el desplazamiento métrico de ciertas sílabas y el alargamiento de la última. El segundo introduce puntillos que generan un cambio de disposición. Lo más notable ocurre en los dos últimos versos: el ennegrecimiento hace que todas las notas se anticipen un tiempo, quedando la melodía desplazada y sincopada respecto al bajo. Además, se emplean varias repeticiones (no reflejadas en el ejemplo): el primer verso se canta dos veces y los dos últimos se repiten íntegramente.

Si partimos de la premisa de que la notación musical de cada momento y lugar históricos es la más adecuada para la música que se cultiva, deberíamos concluir que son los cambios técnicos y estilísticos los que llevan a modificar la notación musical en cada momento. En consecuencia, la aparición y proliferación de un sistema novedoso de notación para escribir la música vocal en romance en compás ternario es la prueba más clara de que nos

encontramos ante un estilo nuevo que no se podía representar gráficamente con la notación preexistente. Así, esta característica tan peculiar surgió de la necesidad de captar los rasgos innovadores de la música que acompañó la revolución del romance nuevo; de hecho, el compás de proporción menor con ennegrecimientos encarna la esencia misma del adjetivo «nuevo».

Bailes cantados

El compás ternario con hemiolas es también la característica más distintiva de otro fenómeno que floreció a partir del último cuarto del siglo XVI: los bailes cantados. Con la excepción del villano, todos los bailes cantados que surgieron en esta etapa utilizan compás ternario, incluyendo la zarabanda, la chacona, las seguidillas, el canario, la folía, la jácara o el guineo: Además, muchos de ellos están construidos sobre variaciones de un mismo patrón métrico de doce tiempos, cuatro compases ternarios, que acabamos de ver en los romances. En el Ejemplo 2 se puede ver el patrón métrico y armónico de la zarabanda según cinco fuentes italianas de música para guitarra de alrededor de 1600. Puede sorprender que escoja fuentes italianas, pero lo cierto es que no se conserva nada similar en fuentes españolas, probablemente porque la zarabanda era un baile tan sencillo y tan popular, tan vulgar, que no era necesario escribir su esquema básico, aunque también podría deberse a que este baile estaba prohibido bajo severas penas de azotes y galeras por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

Mss. Canossi-Palumbi Verona (c1590)**Mss. Riccardiana 2804 (c1600)****Mss. Landau Finaly (c1600)****Montesardo (1606)****Colonna (1620)**

Ejemplo 2: Patrones métrico-armónicos de la zarabanda⁷

El Ejemplo 3 recoge las distintas opciones métricas para los versos de la única chacona que se conserva en notación musical, compuesta por Juan Arañés e incluida en su *Segundo libro de tonos*, publicado en Roma en 1626. Se puede comprobar que todos se componen sobre el mismo patrón de cuatro compases ternarios, el primero casi siempre con dos notas en anacrusa del segundo, y con

⁷ Ejemplo publicado originalmente en Torrente (2026b).

hemiolas entre el tercero y cuarto compás, o entre el cuarto y el quinto.⁸

Un sa - rao de la cha - co - na

Vi-da, va-mo-nos a cha - co - na **9**

Se hi-zo el mes de las ro - sas

Co-men - za-ron un__gui - ne - o

Un sue-gro de don Bel - trán

y a - ca - bo-lo u - na a-ma - zo - na

A la vi - da, vi - di - ta bo - na **9**

Ejemplo 3: Patrones métricos de la chacona de Arañés

⁸ Aporto un análisis más detallado de las características de la chacona primitiva en mi artículo «Bailando con pliegos...» (Torrente, 2026b).

Estos bailes cantados se basan en diversas formas poéticas tradicionales, como el romance, la letrilla, el zéjel o las seguidillas, pero todos comparten el uso de versos de arte menor, con preferencia por el octosílabo. Testimonios contemporáneos sugieren que su popularización fue impulsada al ser interpretadas por las actrices en el escenario de los corrales, probablemente en los entremeses y fines de fiesta, aunque también en fiestas privadas, como sugiere un «testamento burlesco» de la zarabanda publicado en 1603, en el que la personificación del baile afirma haber ganado a lo largo de su vida diez mil millones de ducados por bailar «desnuda en cueros» (Torrente, 2020).

La guitarra rasgueada

Precisamente, y esto es muy importante, estos bailes que florecieron a partir de 1580 fueron los que conformaron la mayor parte del repertorio de música instrumental profana en la última parte del siglo XVII, especialmente para guitarra (Vera, 2016).

La guitarra no era un instrumento nuevo a finales del siglo XVI, pero fue alrededor de esta época cuando se popularizó un nuevo estilo de interpretación: la ejecución de secuencias de acordes rasgueados (Valdivia, 2015). El preceptista Sánchez de Lima escribió, precisamente en 1580, que «todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado y ninguna cosa se canta ni tañe de sentido» (fol. 47r). Todos los testimonios contemporáneos confirman que la guitarra era un instrumento utilizado principalmente para el acompañamiento. Su estilo de interpretación cumplía dos funciones: por un lado, servía como apoyo armónico a las melodías, y por otro, marcaba el ritmo y el compás de las canciones, a modo de instrumento de percusión; en resumen, la guitarra proporcionaba una base armónica y rítmica al mismo tiempo. Además, su simplicidad la hacía accesible a intérpretes sin formación musical, con la ventaja de que el uso del temperamento igual facilitaba el cambio de tonalidad, especialmente después de la invención de un sistema de notación simple y claro, en forma de acordes representados por números o letras, que fueron codificados por Amat por primera vez en 1596. En 1611, Covarrubias reafirma

la misma idea de Sánchez de Lima, cuando escribió que «ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra».

Conclusiones

La revolución del romance nuevo solo fue posible porque fue también un fenómeno musical, impulsado no por compositores eruditos, sino por personas comunes que cantaban melodías de transmisión oral acompañadas con la guitarra rasgueada. En otras palabras, el *Romancero general* es un testimonio monumental del vasto cultivo de la canción profana con acompañamiento que, sin embargo, apenas ha dejado testimonios en notación musical. Por lo tanto, y en contra de lo que las fuentes musicales parecerían demostrar, estas canciones se interpretaban como monodia acompañada, lo que confirma que una de las principales características comúnmente asociadas con la música barroca europea ya era dominante en España a finales del siglo XVI, cultivada incluso por los mozos de caballos. De hecho, investigaciones no tan recientes confirman que la aparición de la monodia y el bajo continuo en Italia están directamente asociados con la adopción de la guitarra española. Por ejemplo, Nina Treadwell confirma que en los intermedios florentinos para *La Pellegrina* de 1589, que se consideran el antecedente más inmediato de la ópera, se trajeron varias guitarras desde Nápoles para acompañar el número final. Hace ya dos décadas, John Walter Hill reconoció, en un estudio sobre la monodia temprana en Italia, que «da forma de acompañamiento que hace abstracción de la armonía subyacente... se estableció fundamentalmente en el estilo hispanonapolitano de la guitarra rasgueada que acabó por cristalizar en la notación del bajo continuo» (Hill, 1997, 119–20).

Lo que ocurrió en España fue que el canto acompañado de la guitarra era algo tan simple y tan vulgar, como demuestran los comentarios de Sánchez de Lima y Covarrubias, que nadie consideró necesario escribir su música, mientras que fue en Italia, donde la guitarra era un instrumento importado y utilizado por las

élites, donde se encuentran la mayoría de las fuentes tempranas para este instrumento.

Paradójicamente, uno de los eventos más disruptivos en la historia de la música española apenas ha dejado rastro directo en la notación musical contemporánea. El notable corpus de canciones profanas, reunidas en cancioneros a partir de 1580, la mayoría de los cuales se recoge en el Gráfico 2, demuestra cómo esta revolución oral fue adoptada por músicos cultos para crear obras técnicamente más complejas pero inspiradas en la práctica popular. Los tonos humanos, o sea, las canciones profanas del siglo XVII, adoptaron algunas de las características de sus modelos orales, pero las transformaron mediante el uso de técnicas compositivas sofisticadas que hemos descrito.

En resumen, las principales características de la música profana en el siglo XVII se fundamentan en la transformación provocada por la adopción de convenciones de la cultura popular que comenzaron a surgir a finales del siglo XVI, cuando el pueblo se vio empoderado para disfrutar de sus formas de entretenimiento favoritas gracias a la apertura de los corrales. Esto se ve confirmado tanto por el testimonio positivo de un teórico musical de la talla de Francisco Salinas (1577), como por la censura de moralistas como Juan de Mariana (ca. 1590). La profunda dependencia del texto poético, la prevalencia de canciones estróficas con estribillo, la ubicuidad del compás ternario con hemiolas y la profusión del acompañamiento de guitarra caracterizaron la música profana española, incluyendo la teatral, durante todo el siglo XVII, definiendo lo que más tarde se ha denominado como *Spanish style* (Stein, 1993) o el *aire español* (Rodulfo Hazen, 2022).

Bibliografía

ALFONSO DE CARVALLO, Luis. (1997) *Cisne de Apolo*. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo (ed.). Kassel. Reichenberger.

ARRIAGA, Gerardo. (2008) «La música de José Marín Arriaga». *José Marín: Tonos y villancicos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

BIANCONI, Lorenzo (1991) *El siglo XVI. Historia de la música*. Madrid. Club Internacional del Libro.

BOUZA, Fernando. (2012) «Decir —y oír decir— en el Siglo de Oro: Comunicación política de las casas de conversación a la República de las Letras», *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*. Manuel Peña Díaz (ed.). 335-356

BUKOFZER, Manfred. (1947) *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. Edición Española *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. 1986. Madrid. Alianza.

BURKE, Peter. 2014 *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid. Alianza

CAMPA, Mariano de la. (2023) « El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 12. 1–46.

CARREIRA, Antonio. (2018) «Estudio». *Romancero general de 1604*. Ed. Facsímil. México. Frente de Acción Hispanista.

CARREÑO, Antonio. (1982) «Del romancero nuevo a la comedia nueva: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, 50:1, 33–52.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

COVARRUBIAS, Sebastián de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid. Luis Sánchez.

D'ARTOIS, Forence. (2023) «L'affaire du diable. La danse dans la controverse espagnole sur les spectacles», *XVII^e Siècle*. 298. 59–72.

DE PABLO GAFAS, José Luis. (2017) *La Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1583-1834). Justicia, gobierno y policía en la Corte de Madrid*. Madrid. ACCI/Libros del Taller de Historia.

FIORENTINO, Giuseppe. (2015) «“Discantar sobre Conde Claros”. técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad», *ActaLauris*. 2. 59-87.

FRENK, Margit. (1994) «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Española», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca, Universidad, I, 41–60.

FRENK, Margit. (1995) «El cancionero oral». *Culturas en la Edad de Oro*. José María Díez Borque (ed.). 84–96

FROLIDI, Rinaldo (1968) *Lope de Vega y la formación de la comedia Española*. Salamanca. Anaya.

HILL, John Walter. (1997) *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Oxford. Oxford University Press.

MONTESINOS, José F. (1952) «Algunos problemas del Romancero nuevo». *Romance Philology*. 6. 4. 231–47.

NERY, Rui Vieira. (2005) «Spain, Portugal and Latin America». *A History of Baroque Music*. J. Buelow (ed.). Bloomington, Indiana University Press. 359-413.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2020) *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: Contexto y Texto*. Nueva York, Idea.

RINGROSE, David. (1973) «The Impact of a New Capital City: Madrid, Toledo, and New Castile, 1560–1660». *The Journal of Economic History*. 33. 4. 761–91.

ROBLEDO, Luis. (1989) *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*. Zaragoza. Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. (1963) *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

RODULFO HAZEN, Ignacio. (2022). *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580–1640)*. Madrid. Centro de Estudios Europa Hispánica.

SALINAS, Francisco. (1983) *Siete libros sobre la música*. Ismael Fernández de la Cuesta (trad.) Madrid. Alpuerto.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. (1944). *El arte poética en romance castellano*. Rafael de Balbín Lucas (ed.). Madrid. CSIC.

SANZ AYÁN, Carmen. (1999) «Felipe II y los orígenes del teatro barroco». *Cuadernos de Historia Moderna*. 23. 47-78.

STEIN, Louise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford. Clarendon Press.

TORRENTE, Álvaro y Pablo L. Rodríguez. (1998) «The “Guerra Manuscript” (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain», *Journal of the Royal Musical Association*. 123:2. 147–189.

TORRENTE, Álvaro. (2016) *La música en el siglo XVII*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

TORRENTE, Álvaro. (2023) «Anatomía de una errata: zarabanda, Panamá, 1539». *Resonancias*. 27:52. 257-271.

TORRENTE, Álvaro. (2024) «Juan de Mariana y la licitud del teatro: nuevas aportaciones sobre su *Tratado contra los juegos públicos* (ca. 1590)». *Criticón*. 150, 65-100.

TORRENTE, Álvaro. (2026a, en prensa) «Silver Music in a Golden Age». *The Cambridge History of Music in Spain*. Walter Clark, Ana Llorens y Álvaro Torrente (eds.). Cambridge. Cambridge University Press.

TORRENTE, Álvaro. (2026b, en prensa) «Bailando con pliegos: Zarabandas y chaconas en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI». «*Al tono de*: *Música y poesía en pliegos sueltos del s. XVI*. Laura Puerto Moro (ed.). Kassel, Reichenberger.

TREADWELL, Nina. (1995). *The chitarra spagnola and Italian monody, 1589 to circa 1650*. University of Southern California.

VALDIVIA, Francisco. (2015) *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga. Universidad de Málaga.

VÉLEZ-SAINZ, Julio. (2024) *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispano: Siglo XVI, un viaje entretenido*. Madrid. Cátedra.

VERA, Alejandro. (2016) «La guitarra en la España del siglo XVII». *La música en el siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid. Fondo de Cultura Económica, 277–320.