

ROMANCES Y MINISTRILES*

VICENÇ BELTRAN

(Sapienza Università di Roma / Institut d'Estudis Catalans - Universitat de Barcelona)

RESUMEN

La vida oral de los romances no se entiende sin conocer el trabajo de los músicos profesionales menos encumbrados, los conocidos como ministriles. Aunque en general no muy bien tratados por los escritores, sus corporaciones profesionales dejaron una gran cantidad de información documental pues eran contratados por las grandes capillas musicales (catedrales y colegiadas, grandes magnates y la misma casa real); sin embargo, su repertorio profano, documentado en diversas fuentes indirectas, nos es totalmente desconocido. Es posible que algunos cancioneros nos hayan conservado la poesía que recogían para atender a sus necesidades profesionales, pero sería ejecutada de memoria o improvisada, de ahí la falta de partituras.

PALABRAS CLAVE: Cancioneros, romances, poesía tradicional, música, ministriles.

ABSTRACT

The oral history of ballads can not be properly understood without considering the work of the somewhat less distinguished musicians commonly known as minstrels. Although not overly well treated by historians, the minstrels' professional organizations left behind a great quantity of documental information because they were contracted by great musical chapels (cathedrals and churches, magnates and even the royal family); nevertheless, their secular repertory, documented indirectly in several sources, is totally unknown to the scholarly world. It is possible that some songbooks have recorded the poetry used by the minstrels in their professional activity, but it would have been performed by memory or improvised, hence the lack of musical scores.

KEY WORDS: Songbooks, Ballads, Traditional poetry, Music, Minstrels.

* Este trabajo ha sido elaborado en el seno del grupo de investigación "De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista" (FFI2016-78302, MINECO/FEDER). He de agradecer los consejos de varios músicos y musicólogos cuyos saberes, orientaciones y sugerencias me han sido utilísimos al desarrollar este artículo (Carmen Armijo, Antonio Ezquerro, Manuel Pedro Ferreira, Maricarmen Gómez Muntané, Tess Knighton, Manuel Mejía Armijo, Juan Ruiz Jiménez). La responsabilidad de haberlos malinterpretado o haber aplicado mal sus enseñanzas será en todo caso mía.

La asociación entre el romance y su ejecución musical es una constante en el capital estudio de don Ramón Menéndez Pidal (1968), que intercala en cada capítulo las noticias relativas a la presencia del género en los diversos repertorios musicales, el polifónico y el vihuelístico; cabe añadir que no se le escapó ningún dato de los entonces conocidos y muy pocos de los que alcanzamos hoy. El corpus musical antiguo resulta sin embargo exiguo (Querol Gavaldá, 1954; Becker, 2003), sobre todo teniendo en cuenta el inmenso número de los romances conservados, e induce a preguntarse por la causa de esta pobreza; sin embargo, la tradición del romancero oral moderno cantado, así como las noticias sobre la ejecución musical de los ciegos hasta un pasado reciente, obliga a buscar explicaciones, pues es a esta modalidad de transmisión a la que ha de deberse el fenómeno de la tradicionalización.

La relación del romance con su público fue peculiarmente compleja, como queda de manifiesto si la comparamos con otro género tradicional, el villancico; estilística y técnicamente ambos se bifurcaron en dos corrientes, la tradicional, que permaneció fiel a sus orígenes orales, y la cortés, asimiló los recursos de la poesía escrita. Desde el punto de vista musical, sin embargo, se separaron muy tempranamente, desde la aparición del romancero cortés. Analicemos la descripción de Juan Díaz Rengifo (1606, pp. 30 y 32 respectivamente, así como p. 38):

Villanzico es vn genero de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demas metros siruen para representar, para enseñar, para descreuir, para historia, y para otros propositos pero este solo para la musica (...) Los pies de cada Villancico de ordinario han de ser seys. Los dos primeros se llaman primera Mudança y los dos siguientes, segunda Mudança, porque en ellos se varia y muda la sonada de la cabeça. A los dos postreros llaman Buelta, porque en ellos se buelue al primer tono.

Como podemos juzgar no solo afirma que el villancico había de ser cantado, siempre y solo cantado, sino que lo describe a través de su estructura musical ignorando la estrófica, que es lo que se esperaría en una preceptiva poética; además no se refiere al villancico tradicional pues todos los ejemplos que da son cortesés y aquél ya había sido substituido por la letrilla en el repertorio cantado. Resulta ocioso recordar que el romance, como dice el preceptista, podía ser cantado o leído y se atuvo a esta doble tradición. Semejante en el fondo, aunque más moderada en la forma, es la descripción de Luis Alfonso de Carballo (1602, ff. 82r y 85v): “Començaron a llamar villancicos a los que agora diremos, por ser solo para cantar con instrumento (...) innumerables maneras ay de letras y villancicos que cada día se van inventando, que estan mas sujetos a las consonancias de la musica que a las reglas poeticas”.

Volvamos ahora a Rengifo y recordemos su reserva respecto al romance que, como los demás géneros poéticos, puede ser cantado o no: las impresiones de mediados del siglo XVI y el coetáneo *Romancero general* no salieron en vano y lo habían consagrado ya como un género leído. Volviendo a su descripción del villancico, tras dar cuenta de las dificultades de “acomodar el metro” a la melodía en los de métrica irregular, concluye que “el que los huuiere de componer o ha de ser musico o a lo menos tener buen oydo, para que oyendo la sonada, la sepa acomodar el metro; el qual puede ser de vn mismo genero y, con todo esso, conuenir a vna sonada y no a otra”. Y añade, pasando de nuevo a los romances: “esto se echa de ver claramente en los Romances, que aunque todos esten compuestos en Verso de redondilla mayor o menor, no conuienen a todos unas mismas sonadas” (Rengifo, 1606, p. 38).

Me perdonarán la longitud de estas citas pero las creo necesarias porque si los villancicos se componían exclusivamente para cantar, ¿dónde están las melodías de los miles que inundan los cancioneros literarios? Por lo general se conservan en mucha menor medida que los textos, las conocemos solo en la obra de los músicos famosos y, si bien es cierto que

el villancico fue la versión española de la cantata durante el siglo XVII¹, no lo es menos que los que conocemos con música resultan una exigua minoría. Lo mismo sucede con el repertorio cantado en las catedrales: los músicos o letristas publicaban los textos en pliegos sueltos paralelamente a cada celebración litúrgica pero, por lo general, no conservamos las melodías.

El romance presenta al respecto una problemática distinta pues ya Francisco Salinas nos explicó que con la melodía del Conde Claros se cantaban muchos de los romances de su tiempo y él mismo la aplica al Conde Arnaldos²; incluso los músicos más reputados tendían a adaptar melodías preexistentes para sus romances³. Sin embargo, las melodías de los villancicos musicales resultan más complejas y exigen plantear el problema de otro modo ¿Hemos de pensar que nos han llegado separadamente las partituras y las letras de los cantores, cada una en repertorios especializados? Me abstendré de dar respuestas, que solo competen a los especialistas, y me centraré en las implicaciones de estas experiencias para explicar la forma de transmisión musical del texto de los romances.

Dado que los grandes músicos de la época, los únicos estudiados, ofrecen tan poco material, conviene buscar en otras direcciones; los estudios musicológicos de los últimos años tienden cada día más a revalorizar la función de los ministriles, profesionales al servicio de los poderosos (González Marín, 1997, pp. 121-123), las instituciones y las grandes catedrales cuya acción llegaba a todos los niveles sociales con la capacidad de pagar sus servicios. A lo largo del siglo XV, el término había substituido al de “juglar” y se había especializado para designar a los instrumentistas (Menéndez Pidal, 1957, p. 227), siendo muy abundantes en la documentación de la época⁴ y esta, por el incremento de su número y funciones, por la entrada en las grandes catedrales (Kreitner, 1992) y por su capacidad profesional y económica, se incrementa progresivamente a medida que avanza el siglo XVI para proliferar en el XVII, lo mismo que las noticias literarias de su actuación.

En las catedrales, entre cuyo personal fijo se fueron integrando desde 1526, y en los séquitos de los reyes eran requeridos como instrumentistas⁵ pero formaron compañías estables al servicio del público en general (Bejarano Pellicer, 2013 y 2012) y se volvieron indispensables en las fiestas privadas (Martínez Gil, 1996): “los encontramos en el interior del templo, en sus torres, en galeras y naos, en el ejército, en las casas de nobleza, en saraos, en espectáculos taurinos o ecuestres y en todo tipo de desfile procesional de la más variada naturaleza” (Ruiz Jiménez, 2008, p. 45). Por otra parte, durante “la Edad Media se constata que la práctica totalidad de su repertorio va destinado al canto, con o sin acompañamiento, siendo raras las obras de carácter puramente instrumental” (Gómez Muntané, 2006, p. 63), por lo que hemos de suponer que “la paráfrasis o glosa de determinadas composiciones constituyera la esencia misma del arte del ministril” (Gómez Muntané, 2006, p. 64) y los testimonios conocidos de su intervención en las catedrales así parecen confirmarlo (Ruiz Jiménez, 2004, pp. 211-212): “la música interpretada por estos grupos de ministriles a lo largo

¹ La bibliografía al respecto es apabullante; citaré solo tres trabajos musicológicos que tengo a la vista, Pavia i Simó (1997), Ezquerro Esteban (1998) y Villanueva (1994), además de publicaciones de cancioneros musicales como las emprendidas por Mariano Lambea y Lola Josa que sería enojoso enumerar. Otro de los ámbitos de desarrollo musical fue el eclesiástico, véase el estudio literario de Llergo Ojalvo (2017).

² Salinas (1577, p. 342); para esta melodía véase Pope (1953). Schwartz (2001, pp. 68-69), recoge la noticia de unas coplas, identificables con el pliego 817, “que pueden cantarse al tono del Conde Claros”.

³ Al respecto, Gómez Muntané (2014, pp. 97-98), observa que la melodía de este romance del *Cancionero musical de Palacio*, a pesar de ser Anchieta uno de los grandes músicos del momento, es adaptación de otro precedente.

⁴ Véase ahora, además, la riquísima documentación aportada para la corte de Juan II y sus sucesores por Cañas Gálvez (2000, pp. 367-394 y 2017, pp. 191-216). Desde el punto de vista musicológico, remito a Knighton (2016) y a Gómez Fernández (2018).

⁵ Dedicué una larga exposición a este tema en el estudio preliminar a Beltran (2017, pp. 132-138), que retomo ahora en lo esencial.

del siglo XVI es esencialmente de origen vocal, la cual glosarían, en mayor o menor medida, según su formación, destrezas y la libertad de acción de que dispusieran” (Ruiz Jiménez, 2008, p. 41). En sus actuaciones profanas, en el sector del entretenimiento privado, sus “integrantes eran capaces de cubrir cualquier necesidad musical que se presentara, ya fuera cantando o tocando un instrumento” (Martínez Gil, 1996, p. 110); en el ámbito teatral, aplicaron “su pericia en la simultaneidad del canto, la danza y los instrumentos de cuerda acompañantes” (Bejarano Pellicer, 2016, p. 676). Por fin, desde principios del siglo XVI tenemos pruebas de la variedad de los instrumentos y, lo que es más importante, de que estos ejecutantes estaban preparados para leer la notación mensural⁶. Resulta también significativo de su alta competencia profesional el hecho de que Francisco Guerrero haya compuesto algunas obras destinadas a su ejecución por los ministriles (Ruiz Jiménez, 1999); la buena opinión que merecían a los músicos puede ser la causa de su inclusión forzada en la versión del *Arte poética* horaciana:

Assi que el ministril al arte antigua,
Mas artificio, y ornamento puso:
Y vsando de su oficio libremente
Arrastró por teatros el vestido;
Y assi tambien crecieron en las cuerdas
Los contrabajos que hacian falta,
Y hallo nuevos modos de Retorica
La elegancia adquirida en breue tiempo
(Espinel, 1591, f. 157v).

Nótese que el original mencionaba aquí un flautista y nada le impedía respetarlo o sustituirlo por otro instrumento como hizo al cambiar las “cuerdas austeras” de la lira por “los contrabajos”; la inclusión de los ministriles fue una elección libre, aunque no gratuita. No será ocioso recordar aquí la doble condición de Espinel como músico y poeta.

A primera vista, puede sorprender que no se conserve casi nada de su repertorio y de este poco, tres códices pertenecen en su mayor parte al ámbito del culto⁷; en los tres casos contienen un cierto número de piezas profanas, que predominan en el cuarto (Kirk, 2003), pero todos ellos se integran completamente en el sector más elevado de la profesión: las catedrales, las colegiadas y la corte del Conde-Duque de Olivares. Tenemos la certeza documental de que el ministril Pedro de Porras y Morales imprimió un repertorio específico en 1623, pero no se ha localizado ningún ejemplar. Por otra parte, en aquel período las partituras resultaban intercambiables entre los diversos instrumentos mientras lo consintiera la tesitura de las voces y así podía proponer Hernando de Cabezón en la edición de las obras de su padre que “se podran aprouechar del libro los curiosos menestres en ver inuenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz sin perjuizio de las otras partes, y esto toparan en muchos motetes canciones y fabordones que ellos tañen que con poca dificultad podran sacar desta cifra en *canto* de organo”⁸. Resulta necesario precisar que tanto la documentación como la iconografía certifican de la alta preparación de los ministriles españoles, capaces de leer y escribir la música que interpretaban, y que su profesión implicaba normalmente la capacidad de improvisar.

⁶ Rey Marcos (1979) dio noticia de una talla en la sillería de la catedral de Burgos donde cuatro ministriles ejecutan la melodía reproducida en una partitura; la puso en su contexto histórico Knighthon (2016, p. 120). Existe otro medallón con una representación muy similar de unos ministriles ejecutando la partitura (no legible) colocada sobre un facistol en la catedral de Sevilla, obra de Bartolomé Morel (1565).

⁷Para el conjunto de los testimonios, Ruiz Jiménez (1994, pp. 205-236 y 2008); de otro solo encuentro la breve presentación de Marín López (2012).

⁸Cabezón (1570, f. Â 5v), véase Artigas Pina y Ezquerro Esteban (2014, p. 35) y nota. Agradezco a Antonio Ezquerro sus consejos y sus materiales.

Ahora bien, si buscamos mayor información escrita sobre su repertorio, sin salir siquiera de las grandes iglesias, el panorama resulta desolador y las circunstancias parecen bastante ilustrativas: “La música compuesta por los maestros de capilla se ha conservado porque (...) era propiedad de la catedral y debía custodiarse en el archivo (...) [en cuanto a] lo que tocaran los ministriles solos, cuyo status jurídico y social se encontraba en un nivel diferente al de los (...) cantores (...) debían de recurrir ordinariamente a repertorios existentes de mayor o menor difusión, (...) tal vez a composiciones propias y quizá también a una práctica que existía en otro ámbito, en los teatros, que consistía en improvisar en grupo. Hay que pensar que, de existir, las composiciones de los ministriles —como las obras de los organistas, arpistas, cantores, que no tenían obligación de cederlas a la catedral— no se recogerían en archivos de ningún tipo, sino que debieron de permanecer en manos de particulares (los propios usuarios) mientras fueran de utilidad, cayendo posteriormente en el olvido.” En cuanto al repertorio civil, “las fuentes musicales hoy conocidas son escasísimas”, más tardías y pertenecientes ya al ámbito de la música más culta e innovativa (González Marín 1997: 120-121). Nada conocemos de su posible repertorio para fiestas privadas, ni para el teatro; lo más probable es que usaran copias privadas y luego perdidas, incluso que improvisaran, cantaran de memoria o adoptaran melodías sencillas, como lo eran las de los romances; en cuanto al género que hoy nos ocupa, quizá no sea por azar que cuando los profesionales de prestigio les ponían música, pasada la época de los grandes vihuelistas, adoptaran formas propias de otros géneros más libres y de mayor lucimiento, villancicos polifónicos por ejemplo.

Otro tipo de información quizá la podamos obtener de algunos cancioneros, los más ricos en romances y villancicos cortesés. El más significativo es el conocido como *Cancionero de Wolfenbüttel* donde una hoja de papel engastada en la contraportada nos informa de que “este libro es de Juan Peraza músico de la Santa Iglesia de Toledo”, ciudad donde murió el 15 de julio de 1575; resulta un personaje muy conocido, cabeza de una ilustre dinastía de ministriles, que está documentado además al servicio de las catedrales de Sevilla y de Salamanca, así como en la capilla del Duque de Calabria en Valencia (Ruiz Jiménez, 1995). En este manuscrito dominan los villancicos, aunque hay otros tipos de poesía, además de siete romances y tres breves fragmentos⁹. Similar en cuanto a su contenido se presenta el conocido como *Cancionero sevillano de Nueva York* (ms. B 2486 de la Hispanic Society of America)¹⁰, rico en este tipo de composiciones, que contiene algunas partituras (pocas, por desgracia). Resulta por fin mucho más ilustrativo el *Cancionero musical de Elvas* (Elvas, Biblioteca Municipal Pública Hortênsia, ms. 11793); su sección final contiene un cierto número de folios donde fueron copiados, sin partitura, romances y algunas otras composiciones, entre ellas villancicos y coplas. Un caso similar es el del cancionero contenido en el ms. XVII.30 de la Biblioteca Nazionale de Napoli, compilado por la cantante e instrumentista Adriana Basile, documentada con esta profesión en las cortes de Mantua y Nápoles, junto a sus hermanos y su marido (Castaldo, 2019, pp. 21-26). Estos manuscritos sugieren que los músicos coleccionaban poesía ligera, apta para el canto, pero se abstendían de copiar las partituras. Dado el elevado número de composiciones que contienen, más que en un repertorio melódico memorizado cabe pensar en melodías estandarizadas o en improvisaciones, que parece haber sido también el recurso profesional de otro músico y poeta famoso, Vicente Espinel¹¹. Puede ayudar a entender la pérdida de las partituras el hecho

⁹ Fueron publicados por Soons (1991). El cancionero completo está en vías de publicación por José J. Labrador y Ralph DiFranco.

¹⁰ Publicado en Frenk *et al.* (1996); su importancia desde este punto de vista fue puesta de manifiesto por Frenk (1962) y sus romances fueron publicados por Ontañón de Lope (1961).

¹¹ Es la conclusión de Lara Garrido (2001), que encuentra composiciones estróficas de este autor en los cancioneros manuscritos troceadas respecto a la edición (Espinel 1591, hoy disponible en red gracias a la Biblioteca Virtual de Andalucía); se trata en suma del mismo tratamiento que recibían los romances en manos

de que en la mayor parte de los cancioneros musicales españoles copiados o usados en Italia, país de profunda tradición musical y mucho más rico en testimonios, no se copie la melodía con la que debían cantarse, sino que se indicaban apenas los acordes de guitarra con que se debían acompañar¹². Citaré por último un caso que me parece significativo: Manuel de Piño, ministril de la Capilla Real de Lisboa, imprimió el texto (sin música) de 141 villancicos suyos, quizá reivindicando su autoría (Llergo Ojalvo, 2017, pp. 93-94).

El análisis de algunas escenas de origen literario permite profundizar en este aspecto. Hemos de comenzar poniendo de relieve que los ministriles y sus interpretaciones musicales eran elementos imprescindibles en los saraos, fiestas nocturnas de moda desde el siglo XVI¹³; conocemos algunos de sus libretos literarios, donde predominan las canciones y villancicos así como los romances¹⁴, pero nos resulta totalmente desconocida su vertiente musical. Conocemos por ejemplo la *Relacion de la fiesta que hizo don Iuan de Espina, domingo en la noche, ultimo de Febrero, Año 1627*¹⁵, un sarao fantástico y seguramente (dada la condición del personaje) burlesco: “la función se compuso, primero, de música y canto, tomando parte en ella 53 personas entre músicos y cantores. Hubo luego una representación grotesca de “*Dos novios aldeanos* (...) después fueron obsequiados los asistentes en el comedor (...) Siguieron toros de broma; cañas con doce parejas seis cuadrillas de á cuatro. Bailaron (...) gigantones representando un ahogado, un quemado, un disciplinante cojo, ‘un gallopín con su espuerta’, un demonio, un niño, un sastre, un escribano, un albéitar (...) Terminó esta orgía a las tres (...) habiendo empezado a las siete de la tarde” (Cotarelo y Mori, 1908, p. 21). Pues bien, una de las partes consistió en que “Luis Vélez quiso entre tanto, / de vna que el hizo Comedia / recitar cierto romance / de retos y de pependencias”: tenemos por tanto a un dramaturgo, Luis Vélez de Guevara (interpelado repetidamente como Lauso en el romance), recitando en un sarao uno de sus romances que no se precisa. Es la primera forma de celebración pública del género. Los ministriles intervinieron inmediatamente después: “casi su postrer acento / siguieron flautas, trompetas, / sacabuches y clarines, / atabales y gabebas” (*Relación de la fiesta...*, f. 113v).

No perdamos de vista, sin embargo, a los ministriles. El segundo de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, poeta y músico a la vez, nos describe así una serenata a media noche: “començaron a tocar tres cornetas y un sabuche, con tan gran concierto que parecía una música celestial. Y luego, començó una voz cantando a mi parecer lo mejor que nadie podría pensar”; no se especifica quién cantaba y siendo anónimo podía formar parte del grupo de músicos pero el texto es el romance “Oídmе, señora mía”, de carácter trovadoresco (Montemayor, 1967, p. 106, Jornada II). El siguiente romance (“Quando triste yo nací”, Montemayor, 1967, p. 241, libro V) es también trovadoresco y lo canta la propia Diana en la intimidad de su pena, sin saber que era observada y sin acompañamiento instrumental.

Los miembros de las clases pudientes podían interpretar música por sí mismos, pues por lo general recibían formación musical (Robledo, 2003), pero contaban además con

de los músicos pero el autor, con buen criterio, dado que el poeta gozó de gran fama como músico, lo considera un improvisador. Es la misma conclusión a que había llegado Ros-Fábregas (2003).

¹² Acutis (1971). De una de estas composiciones y de las dificultades que plantea su reconstrucción musicológica se ha ocupado Zimei (2016).

¹³ De la historia, conocimientos e importancia de los saraos en la sociedad y en la transmisión literaria durante estos siglos me ocupé en el estudio preliminar a Beltran (2016b, pp. 121-124), cuyas fuentes evito ahora precisar para no recargar aún más esta exposición.

¹⁴ Sobre los posibles ecos literarios de estos espectáculos en varias obras de Joan de Timoneda, especialmente (pero no solo) el *Sarao de amor*, me he extendido en mi “Lírica oral y tradicionalización durante el siglo XVI”, en prensa.

¹⁵ S. l., Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2359 (H.167BIS), consultable en la Biblioteca Digital Hispánica, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058676&page=1>> [Último acceso: 04/11/2020].

servidores¹⁶ capaces de hacerlo; la escena descrita en el auto I de *La Celestina*, donde Sempronio canta al triste Calisto el romance “Mira Nero de Tarpeya” (Rojas, 2000, p. 33), es buena muestra de cuanto venimos diciendo; tenemos sin embargo otro testimonio muy valioso y conocido de antiguo que nos fue transmitido por el conde de Luna:

Algunas vezes, para instituir el ánimo del príncipe por vía de entretenimiento, se procura que los músicos que entran a tañer y cantar le canten romanzes y cosas sentenciosas para que se imprima en el ánimo, que tal vez el rey Phelippo, tan prudente y sabio qual el lo fue, a Billandrando, su músico, le mandó cantar tres y cuatro y muchas vezes algunos sentenciosos romances, y entre otros aquel que comiença ‘Sentado está el señor Rey’¹⁷.

Antonio de Villandrando pasó después al servicio de Felipe III, aún más aficionado que su padre a los romances, pues durante su reinado “el género poético que predomina con mucho [en las colecciones de tonos] es el romance nuevo, con o sin estribillo” (Robledo Estaire, 2012, p. 107). El romance es atribuido en esta fuente a Pedro Liñán de Riaza y ha sido admitido en la edición de sus obras (Liñán de Riaza, s. a., p. 292).

He dejado de lado numerosos casos de ministriles relacionados con otros géneros poéticos y las numerosísimas referencias documentales en los fondos de archivos aristocráticos y, aún más, catedralicios, para centrarme solo en las noticias que los ponen en relación con los romances, pero hemos podido ver diversas formas en su ejecución: alguna vez recitados (aunque, en este caso, los ministriles ejecutan a continuación un interludio musical), pero casi siempre cantados por ejecutantes *a cappella* o acompañados por un instrumentista o por un grupo instrumental. Los siglos XVI y XVII son los siglos del romancero musical, y hasta Lorenzo de Sepúlveda, cuyas composiciones encarnan el modelo más alejado de este repertorio, se ilusionaba pensando que podrían “aprouecharse los que cantarlos quisieren en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos y de muy poco fruto”¹⁸. Y no solo los romances sino también, como hemos dicho, los villancicos, y unos y otros lo fueron independientemente de la casuística de su clasificación moderna en tradicionales y cortesés. En estas condiciones no puede extrañarnos que en su repertorio y en los cancioneros aparezcan todos revueltos.

Es muy curioso que su presencia en textos poéticos sea escasa y, sobre todo, irónica o satírica, ya desde sus primeras apariciones. El poeta Antón de Montoro satirizaba así “a un escudero que traía una ropa de muchas colores”:

Dezid, amigo, ¿soys flor
o obra morisca d'esparto,
o carlanque o ruyseñor,
gayo o martín pescador,

o mariposa o lagarto,
o tanboril o tronpeta,
o menestril o faraute...

(Montoro, 1990, p. 190).

¹⁶ La presencia de instrumentos musicales en las casas aristocráticas es un fenómeno general (Hazen, 2018) y las capillas musicales constituyen un elemento indispensable del boato de los grandes linajes (Schwartz, 2001 y 2017) y Gómez Fernández (2018).

¹⁷ Gurrea y Aragón (ms. II 587, f. 24r). La anécdota fue relatada de modo semejante en sus Gurrea y Aragón (1888: 322), y ha sido aprovechado repetidas veces; citaré solo Menéndez Pidal (1968, §xiv, 12) y Beltran (2016^a, pp. 121-123), donde remito a la bibliografía más reciente.

¹⁸ “Prologo del author” en Sepúlveda (2018, f. A3r).

En las diversas partes y secuelas del *Romancero general* encontramos un romancillo satírico contra las mujeres con mención del acompañamiento musical:

Damas cortesanas,
las que presumís
de rezar soplillo,
chacona y chapín,
sin [sic] pasión no os ciega,
por merced me oíd,
cantaré al son dulce
de mi menestril...¹⁹

No menos crítico es el romance “Escuachadme, ninfas bellas”, que termina con esta invocación:

Y vós, señora mudable,
si sabéis que esto es así,
¿por qué a su zampona ruda
la servís de menestril? (González Palencia, 1947, II, p. 337, n° 1342).

Como no podía ser menos, Quevedo alcanza el punto del escarnio en su “Al mosquito de trompetilla”:

Saturno alado, rüido
con alas, átomo armado,
bruja ave, aguijón alado,
cruel sangrador zumbido,
menestril, pulga, cupido...

(Quevedo y Villegas, 1969 - 1971: vol. 3, p. 220, n° 816)

Luis de Góngora, como todos sabemos, podía ser mucho más ácido que Quevedo si se lo proponía, como en este nuevo romance de tonos tan quevedescos:

el asiento era tan feo
que, al rebullirse entre sí,
echaua más recio el trueno
que voca de menestril

(Góngora y Argote, 1998, vol. 4, p. 144).

En otras ocasiones, sin embargo, rechaza los colores gruesos para refugiarse en una ironía más sutil:

No quiero que traigas ámbar,
ni pelo tinto en añil,
ni verte maço de seda
que pesa más que el astil.

No te agraden las lisonjas
de vn adulator seruil,
que todo es aire suaue
como son de menestril

¹⁹ Reproduzco la edición de González Palencia (1947, II, p. 126, n° 992), a pesar de sus deficiencias.

(Góngora y Argote, 1998, nº 311, vol. 4, p. 459).

Acabaré esta acumulación de testimonios con un soneto irónico de Lope, no menos aficionado a los romances:

Si entré, si vi, si hablé, señora mía,
ni tuve pensamiento de mudarme,
máteme un necio a puro visitarme,
y escuche malos versos todo un día.
Cuando de hacerlos tenga fantasía,
dispuesto el genio, para no faltarme
cerca de donde suelo retirarme,
un menestril se enseñe a chirimía

(Vega Carpio, 1969, p. 1244).

No fue la única vez que nuestro prolífico Lope se ocupó del gremio, y siempre en tono irónico:

De las tremantes ratas
fugitivo escuadrón con pies ligeros
temeroso ocupó los agujeros,
y arrojando la gorra,
que fue de un ministril de Calahorra,
hizo temblar la tierra,
a fuego y sangre prometiendo guerra

(Vega Carpio, 1982, p. 193).

Nótese que son pocas las ocasiones en que las fuentes literarias denominan “ministriles” a los músicos, aunque en la realidad aparecieran y fueran representados a menudo junto a los personajes o grupos que cantan romances o cualquier otro tipo de composición; el término parece más apropiado en su propia jerga profesional, de ahí que sea el modo habitual de designarlos en los documentos, de ahí, quizá, que hayan recibido tan poca atención en los estudios literarios.

Por otra parte, no puede extrañarnos la inquina de los poetas y, menos aún, de los autores de romances; recordemos cuántas veces estos han atacado a los músicos (o sea, los ministriles) que se tomaban tantas libertades en la adaptación de sus textos, una vieja querrela que ahora pasaré por alto (Beltran, 2019, pp. 116-119). Me temo sin embargo que intervenía otro factor, aunque a primera vista pueda parecer inconsistente: la competencia profesional. Es muy probable que los ministriles o músicos no solo adaptaran romances ajenos, con el enfado de los autores que se veían desposeídos de un bien propio tratado como si fuese mostrenco, sino que se atrevían a componerlos; no tenemos tampoco mucha información al respecto, quizá porque no la hemos buscado, pero puedo señalar un Antonio de Valcázar, que se define a sí mismo como “menestril” y vecino de Valladolid en un pliego de 1545 con unas coplas sobre un tema de actualidad, la muerte de la princesa Manuela de Portugal, primera esposa de Felipe II, muerta efectivamente en esta ciudad el 12 de julio, justo lo que solemos pensar de un ministril o autor de pliegos²⁰. En 1535 había publicado ya otras coplas

²⁰ Se conservan varios ejemplares, dos han sido publicados en facsímil (Askins, 1989, nº 46 y Bleuca, 1976, nº 26), este último fue reproducido también por Sancho Rayón (1871-1873) y de ahí ha sido puesto en red por la Biblioteca Digital de Castilla y León. Véanse las fichas descriptivas nº 616 y 617 de Rodríguez-Moñino (1997). El pliego fue de nuevo publicado en facsímil y en transcripción y estudiado en Rubio González (1981).

celebrando la expedición de Carlos I a Túnez pero se nos han perdido²¹.

Firmado por un ministril, por el momento solo conozco el *Romance de burlas de Melchior de Herrera, menestril de V. S.*, “Al hijo del mayoral” (*Relacion*, 1605, ff. 71v-77v). Las burlas son en realidad muy inocentes, como convenía a la ocasión, pues se limitan a simular que el recién nacido era un humilde pastor y aplica toda la parafernalia retórica de la tradición pastoril culta al estilo, por ejemplo, de las composiciones navideñas. Sin embargo, tanto este romance como el contenido en la *Relación (...) de Juan de Espina* pueden dar pistas sobre la autoría de tantas que nos han llegado anónimas; una aproximación provisional a las que se publicaron en pliegos sueltos sugiere que durante la primera mitad de siglo la forma privilegiada eran las coplas, pasando a serlo el romance desde mediados del XVI. Había una legión de autores desconocidos, entre los que no podemos excluir los ministriles (capacitados para cantarlos) que dieron a luz tantas relaciones y otros géneros de poesía menor, de escasas posibilidades artísticas a ojos de los poetas bien situados en las cortes reales y señoriales, una legión que debió ser mucho más extensa y libre para ejercer este arte hasta que las disposiciones regias entregaron este mercado a las corporaciones de ciegos (Botrel, 1974; Cátedra, 2002).

La existencia de este gremio menor de autores de romances y de poesía tradicional en general, profesionalizados aunque no profesionales de las letras, podría explicar por ejemplo la afición que por este tipo de producciones tenían escritores procedentes del mundo de la farándula como Gil Vicente, o letrados que ejercían el entretenimiento cortesano como el músico y dramaturgo Juan del Encina, aunque este procediera o se hubiera integrado por sus propios méritos en el entorno letrado. En este submundo literario podemos situar también autores como Feliciano de Silva, al servicio de la casa de Guzmán, a Ginés Pérez de Hita, organizador de las fiestas del corpus en Cartagena y Murcia y relacionado con la corte del poderoso Adelantado (Beltran, 2019b), o a Joan Timoneda, animador teatral de la Valencia del tercer cuarto del siglo XVI, editor de pliegos (Mahiques y Rovira Cerdà, 2003) y libretos para saraos, autor de romances y divulgador del romancero clásico (Beltran, 2018, pp. 23-36). Si ellos pueden representar el nivel superior y medio de los aficionados a componer romances fuera del restringido circuito de los poetas letrados, el nivel inferior (Beltran, 2009) pudiera estar ocupado por letristas al servicio de los músicos, ciegos, ministriles y hombres de placer de las clases medias y bajas²² y, probablemente, algunos músicos dotados de gran talento poético como Juan Vázquez o Luis Milán.

La intensa vida musical del romance y sus peculiaridades, especialmente la flexibilidad que les daba la sencillez de sus melodías y la facilidad de adaptarlas a nuevas obras²³, sumada a la intensa vida musical que estos múltiples indicios acreditan, no puede ser desconocida pues los repertorios musicales y literarios derivados de este flujo oral han sido nuestra mejor fuente de información, fuera cual fuese el modo en que pasaron a la escritura, manuscritos o impresos. Este inmenso catálogo acogía sin discriminación los productos de factura muy arcaica y seguramente antigua, como son las cancioncillas paralelísticas y algunos romances viejos, revueltos con imitaciones suyas a veces muy logradas, sean los villancicos de Gil Vicente, Juan Vázquez o Lope de Vega, sean los romances de estilo tradicional y nueva creación; el período aélico continuó vivo hasta mediados del siglo XVI pero su desaparición no acabó con el romance, solo con cierto tipo de romance que venía de muy atrás pero fue substituido por otros modelos compositivos más a gusto de los tiempos. No podemos negar la posibilidad de que el estilo tradicional, tan apartado de los modos de composición letrados,

²¹ La fecha, deducida solo de la efeméride celebrada, es coherente con su registro por Hernando Colón, véase la descripción de Rodríguez-Moñino (1997).

²² Tenemos estudios bibliográficos o literarios de varios de ellos, como Izquierdo (1998), Rodríguez-Moñino (1976b), Moralejo Álvarez (1994), Sánchez Pérez (2008) y Puerto Moro (2008).

²³ Por no hablar de las improvisaciones, hoy bien atendidas por estudiosos como Fiorentino (2015 y 2017), en las que destacó seguramente Vicente Espinel (Lara Garrido, 2001).

sea también una muestra del saber hacer de estos profesionales de la música y del canto que no serían meros ejecutantes de un repertorio anterior y ya tradicionalizado, sino un eslabón vivo en su composición y recreación.

La promiscuidad de casi todos los cancioneros del período, que alternaban sin hiatos obras tradicionales, letradas o cultas (y glosas letradas de versos tradicionales, no olvidemos que esta era la forma de vida que hoy mejor conocemos para la poesía tradicional) es producto de la vida real de los diversos tipos de composiciones, las que ya se habían tradicionalizado, las que lo hicieron después y las que no lo hicieron nunca. Ignorarla implica no poder entender cómo y por qué se tradicionalizaron los romances trovadorescos o los eruditos y, más tarde, los vulgares o de ciego pero, si la tomamos debidamente en consideración, nos permite también entender por qué el folklore moderno ha conservado tantas huellas de la poesía antigua en estilo cancioneril, tanto de fines del siglo XV como del XVI y XVII, aunque este aspecto haya preocupado menos a los estudiosos²⁴.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acutis, C. (1971). *Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1585-1635)*. Università di Pisa, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana (Serie Bibliografica, 8).
- Alfonso de Carballo, L. (1602). *Cisne de Apolo, de las excelencias, y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece*. Juan Godínez de Millis.
- Artigas Pina, J. y Ezquerro Esteban, A. (2014). Antonio de Cabezón, redivivo - Antonio de Cabezón, revisited. *Anuario Musical*, 69, 5-50.
- Askins, Arthur L.-F. (1989). *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres*. Joyas Bibliográficas.
- Becker, D. (2003). Formes et usages en société des pièces chantées chez les vihuelistes du xvie siècle. En Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* (21-54). Casa de Velázquez.
- Bejarano Pellicer, C. (2012). Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII. *Revista de Musicología*, 36, 57-91.
- Bejarano Pellicer, C. (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla - Fundación Focus-Abengoa.
- Bejarano Pellicer, C. (2016). Los músicos en la festividad del corpus de Sevilla. Entre la Baja Edad Media y el Renacimiento. *Anuario de Estudios Medievales*, 46, 651-687.
- Beltran, V. (2009). Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas y la maurofilia temprana*. *Critica del Texto*, 12 (1-2), 175-215.
- Beltran, V. (2016a). *El romancero. De la oralidad al canon*. Reichenberger.
- Beltran, V. (ed.) (2016b). *Primera parte dela Silua de varios romances*. Frente de Afirmación Hispanista.
- Beltran, V. (ed.) (2017). *Segunda parte dela Silua de varios romances*. Frente de Afirmación Hispanista.
- Beltran, V. (2018). Timoneda y sus *Rosas de romances*. En Joan Timoneda, *Rosas de romances. I. Rosa de amores. Rosa gentil* (1-323). Frente de Afirmación Hispanista.

²⁴ Sí lo ha hecho, por ejemplo, Pedrosa (1995 y 1999), entre otras muchas publicaciones. Basta una ojeada a las compilaciones de Carrizo (1945) y Torner (1966) para darse cuenta de la importancia del fenómeno.

- Beltran, V. (2019). Romances y músicos. En Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica: "Libros, lecturas y reescrituras"* (105-131). Cilengua.
- Beltran, V. (en prensa). Poesía oral y tradicionalización durante el siglo XVI.
- Blecua, J. M. (ed.) (1976). *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*. Joyas Bibliográficas.
- Botrel, J.-F. (1974). Les Aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne. II: Des aveugles considérés comme Mass-Media. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 233-271.
- Cabezón, A. (1570). *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón, musico de la camara y capilla del rey don Philippe nuestro Señor, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo. Ansi mesmo musico de camara y capilla de su magetad. Dirigidas a la S. C. R. M. del rey don Philippe nuestro Señor*. Francisco Sanchez.
- Cañas Gálvez, F. de P. (2000). Cantores y ministriles en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio. *Revista de Musicología*, 23, 367-394.
- Cañas Gálvez, F. de P. (2017). Cornalis de Alemania, un ministril de Juan II de Castilla al servicio de la realeza peninsular. Estudio y documentos (¿1426?-†1484). *Cuadernos del CEMYR*, 25, 191-216.
- Carrizo, J. A. (1945). *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- Castaldo, D. (2019). "Hay una flor que con el Alba nace". *Il canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*. Edizioni ETS.
- Cátedra, P. M. (2002). *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Junta de Extremadura - Consejería de Cultura.
- Cotarelo y Mori, E. (1908). *Don Juan de Espina: noticias de este célebre y enigmático personaje*. s. i..
- Díaz Rengifo, J. (1606). *Arte poetica española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y vn diuino estímulo del amor de Dios*. Iuan de la Cuesta.
- Espinel, V. (1591). *Diversas rimas de Vicente Espinel beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte Poetica y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso Castellano. Dirigidas a don Antonio Alvarez de Veamonte y Toledo, Duque de Alua y Huesca, Condestable de Nauarra, Marques de Coria, Conde de Saluatierra y de Lerin, Señor del valle de Corneja*. Luis Sánchez.
- Ezquerro Esteban, A. (1998). *Villancicos aragoneses del siglo xvii de una a ocho voces. Estudio y edición*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Institució Milà i Fontanals - Departamento de Musicología.
- Fiorentino, G. (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. *Acta Lauris*, 2, 59-87.
- Fiorentino, G. (2017). Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs. En Tessa Knighton (ed.), *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (504-548). Brill.
- Ferreira, M. P. (1989). *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. Instituto Português do Património Cultural.
- Ferreira, M. P. (ed.) (2016). *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*. Reichenberger.
- Frenk, M. (1962). El cancionero sevillano de la Hispanic Society. *Nueva Revista de Filología*

- Hispanica*, 16, 355-394.
- Frenk, M., Labrador Herraiz, J. J. y Di Franco, R. A. (1996). *Cancionero sevillano de Nueva York*. Universidad de Sevilla.
- Gómez Fernández, L. (2018). *Música, nobleza y mecenazgo: los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Universidad de Cádiz.
- Gómez Muntané, M. (2006). Las escuelas de ministriles a finales de la Edad Media. *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, 41, 59-67.
- Gómez Muntané, M. (2014). “En memoria de Alixandre” de Juan de Anchieta en su contexto. *Revista de Musicología*, 37, 89-106.
- Góngora y Argote, L. de (1987). *Romances*, Antonio Carreira (ed.), 4 vols. Quaderns Crema.
- González Marín, L. A. (1997). Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español. *Anuario Musical*, 52, 101-142.
- González Palencia, Á. (ed.) (1947). *Romancero general (1600, 1604, 1605)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gurrea y Aragón, F. de, conde de Luna (s. a.). [*Tratado practicable de la enseñanza del buen príncipe*]. Madrid, Real Biblioteca, ms. II-587.
- Gurrea y Aragón, F. de, conde de Luna (1888). *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, Marcelino de Aragón y Azlor, duque de Villahermosa (ed.). Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Hazen, I. R. (2018). La música y su celosía. Las ideas y usos musicales de las grandes casas españolas del Siglo de Oro (1580-1640) como caso de “Estado latente. *Anuario Musical*, 73, 53-62.
- Izquierdo, J. C. (1998). Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos. En María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la AISO (857-868)*. Alcalá de Henares, Universidad.
- Kirk, D. (2003). *Music for the Duke of Lerma. Canciones and motets of four, five and six voices. The music of Archivo de San Pedro de Lerma, ms. mus. 1*. Amherst Early Music.
- Knighton, T. (2016). Instruments, Instrumental Music and Instrumentalists: Traditions and Transitions. En Tessa Knighton (ed.), *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs (97-144)*. Brill.
- Kreitner, K. (1992). Minstrels in Spanish Churches (1400-1600). *Early Music*, 40, 532-546.
- Lara Garrido, J. (2001). Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos. *Canente: revista literaria*, 2, 83-168. Reimpreso en *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga. Universidad. 2009: 77-156. Analecta Malacitana. Anejos, 74.
- Liñán de Rianza, P. (s. a.). *Poesías*, Julian F. Randolph (ed.). Puvill Libros.
- Llargo Ojalvo, E. (2017). *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*. Sociedad Menéndez Pelayo (Colección La Rosa de los Vientos).
- Mahiques Climent, J. y Rovira i Cerdà, H. (2003). Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda. *Els Marges*, 101, 82-104.
- Marín López, J. (2012). Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles. En Ensemble La Danserye, *Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles (9-24)*. Sociedad Española de

- Musicología [Folleto adjunto al CD musical].
- Martínez Gil, C. (1996). Ofrecese compañía de ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668). *Revista de Musicología*, 19, 105-132.
- Menéndez Pidal, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Instituto de Estudios Políticos.
- Menéndez Pidal, R. (1968). *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Espasa-Calpe (2ª ed.).
- Montemayor, J. de (1967). *Los siete libros de la Diana*, Francisco López Estrada (ed.). Espasa-Calpe.
- Montoro, A. (1990). *Cancionero*, Marcella Ciceri (ed.). Universidad.
- Moralejo Álvarez, M. R. (1994). Un pliego poético impreso en Pamplona en 1571. *Príncipe de Viana*, 55, 179-190.
- Ontañón de Lope, P. (1961). Veintisiete romances del siglo XVI. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 181-192.
- Pavia i Simó, J. (1997). *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Institució Milà i Fontanals - Departamento de Musicología.
- Pedrosa, J. M. (1995). *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Siglo XXI.
- Pedrosa, J. M. (1999). *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Sendoa.
- Pope, I. (1953). Notas sobre la melodía del Conde Claros. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (3-4), 395-402 [Homenaje a Amado Alonso, vol. 2].
- Puerto Moro, L. (2008). *Rodrigo de Reinoso —o de Linde—, bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*. Salamanca, Universidad.
- Querol Gavaldá, M. (1954). Importance historique et nationale du romance. En *Musique et poésie au xviiè siècle. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique* (299-327).
- Quevedo y Villegas, F. de (1969-1971). *Poesías*, José Manuel Blecua (ed.). Castalia.
- Relacion de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Principe N. S. Felipe III deste nombre* (1605). Madrid, Luis Sánchez.
- Relacion de la fiesta que hizo don Iuan de Espina, domingo en la noche, vltimo de Febrero, Año 1627*, Madrid, Biblioteca Nacional, MS/2359 (H.167BIS), Recuperado de Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058676&page=1>> [Último acceso: 04/11/2020].
- Rey Marcos, J. J. (1979). Sobre la música renacentista para ministriles. *Revista de Musicología*, 2, 348-350.
- Robledo Estaire, L. (2003). El lugar de la música en la educación del príncipe humanista. En Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* (1-20). Casa de Velázquez.
- Robledo Estaire, L. (2012). La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III. En Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás (coords.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III* (93-122). Centro de Estudios Europa Hispánica.

- Rodríguez-Moñino, A. (1976a). Cinco notas sobre romances. En Edward M. Wilson (ed.), *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas* (215-229) [antes en *Annuario de Letras*, México, 2, 1962, 15-26].
- Rodríguez-Moñino, A. (1976b). Cristóbal Bravo, ruseñor popular del siglo XVI (intento bibliográfico, 1572-1963). En Edward M. Wilson (ed.), *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*. Ariel.
- Rodríguez-Moñino, A. (1997). *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Castalia - Editora Regional de Extremadura.
- Rojas, F. de (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico (eds.), estudio preliminar de Francisco Rico. Crítica.
- Ros-Fábregas, E. (2003). “Badajoz el Músico” y Garcí Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento. En Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento (Mesa redonda 15-16 de junio de 1998)* (77-92). Casa de Velázquez.
- Rubio González, L. (1981). *Coplas elegíacas de Antonio de Valcázar*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- Ruiz Jiménez, J. (1994). Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI. *Revista de Musicología*, 17, 205-236.
- Ruiz Jiménez, J. (1995). La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 56-63.
- Ruiz Jiménez, J. (1999). *Cinco Canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)*. Fundación Caja Madrid - Alpuerto.
- Ruiz Jiménez, J. (2004). Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa. En John Griffith y Javier Suárez Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II (1598-1621)* (199-239). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Ruiz Jiménez, J. (2008). De canciones y motetes. Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI. *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, 53, 40-51.
- Salinas, F. (1577). *De musica libri septem*. Mathias Gastius.
- Sánchez Pérez, M. (2008). Un pliego suelto poético de Gaspar de la Cintera sobre algunas batallas navales en el siglo XVI: Velona, Castilnovo y Lepanto. En Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz (eds.), *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)* (253-270). Salamanca, Universidad.
- Sancho Rayón, J. (c. 1871-1873). *Reproducciones fotolíticas*. Edición del autor.
- Schwartz, R. F. (2001). *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Schwartz, R. F. (2016). Love or Liberty? Music in the Courts of the Spanish Nobility. En Tessa Knighton (ed.), *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs (1500-1600)* (173-204). Brill.
- Sepúlveda, L. de (2018). *Romances Nuevamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenzo de Sepulveda, En Anuers, En casa de Iuan Steelsio. M.D.LI*, edición facsímile con estudio de Alejandro Higashi. Frente de Afirmación Hispanista.
- Soons, A. (1991). The “Romances” of the “Cancionero de Wolftenbüttel. *Bulletin of Hispanic*

Studies, 68, 305-309.

Torner, E. M. (1966). *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Castalia.

Vega Carpio, L. de (1969). *Obras poéticas*, vol. 1. Planeta.

Vega Carpio, L. de (1982). *La Gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (ed.). Castalia.

Villanueva, C. (1994). *Los villancicos gallegos*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Zimei, F. (2016). Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 5, 167-188.