



HAL
open science

Sonidos inusuales: el paisaje sonoro en algunos acontecimientos excepcionales del Valladolid del Quinientos

Cristina Diego Pacheco

► **To cite this version:**

Cristina Diego Pacheco. Sonidos inusuales: el paisaje sonoro en algunos acontecimientos excepcionales del Valladolid del Quinientos. Gerardo Rodríguez et Gisela Coronado Schwindt. Abordajes sensoriales del mundo medieval, Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades, GIEM, pp.168-187, 2017, 978-987-544-781-3. halshs-01634648

HAL Id: halshs-01634648

<https://shs.hal.science/halshs-01634648>

Submitted on 14 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Sonidos inusuales: el paisaje sonoro en algunos acontecimientos excepcionales del Valladolid del Quinientos”

Cristina Diego Pacheco, Université de Lorraine

Abordar los sonidos urbanos: ¿Historia social de la música o musicología?

En los últimos años, la proliferación de estudios sobre música urbana ha constituido un elemento clave en la redefinición de la musicología histórica como disciplina, en un momento en el que su identidad había sido en parte cuestionada –o más bien asimilada– por otras ramas de la musicología, sobre todo la vertiente “sistemática”¹. Este cuestionamiento se debía al hecho de que los ejes de estudio de la musicología sistemática incluían elementos de historia social (siendo el caso más notable el de la sociología de la música) desde un enfoque pluridisciplinar al que la musicología histórica parecía ser reticente. Sin embargo, el desarrollo de proyectos relacionados con la(s) música(s) urbana(s) ha constituido, -entre otros-, un verdadero revulsivo para acentuar la pluridisciplinaridad y vigencia de la musicología histórica como disciplina². Al abordar músicas urbanas, el objeto de estudio del musicólogo “histórico” no puede limitarse a las fuentes musicales, pero al interesarse por los aspectos sociales y culturales, se sirve de las mismas fuentes que los historiadores, creándose así una verdadera ambigüedad disciplinaria. Este equívoco no puede ser obviado en un estudio como el que nos ocupa: al abordar la música urbana, ¿hacemos musicología, aportamos elementos musicales en el marco de la historia social de la música/historia de las representaciones, o simplemente formamos parte del reciente subgénero de los *urban studies*? Según la historiadora Florence Alazard, la musicología trata la historia de dos maneras diferentes: en primer lugar, como descripción de las condiciones de producción musical (es aquí donde el mecenazgo y la edición ocupan un lugar esencial) y, en segundo lugar, como un

¹ Guido Adler fue el primero en establecer esta distinción de método entre musicología histórica y la musicología sistemática (que estudia las principales leyes principales de la música como la composición o la estética) en su artículo “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” publicado en la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* en 1885. La musicología histórica, concentrada en el estudio de élites sociales y biografías de grandes compositores, vive una auténtica revolución a finales del siglo XX, influida, entre otros, por los escritos de Joseph Kerman (*Contemplating Music: Challenges of Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985), que re-define la disciplina abogando por su apertura a otros axiomas de estudio.

² Los proyectos son tan numerosos que solo citaremos algunos de los más recientes: *Urbane Musik und Stadtdesign zur Zeit der frühen Habsburger. Wien im 14-15 Jahrhundert*, dirigido por Susan Zapke y financiado por el Austrian Science Fund (FWF); o *Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-century Europe*, financiado por la fundación Marie Curie y dirigido por Tess Knighton. En el marco hispánico incluiremos el volumen *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, dirigido por Tess Knighton y Geoffrey Baker (Cambridge University Press, 2011) y sobre todo la aportación digital fundamental de Juan Ruiz (<http://historicalsoundscapes.com>).

fondo contextual sobre el cual se desarrollan los hechos musicales³. Lo que se observa a menudo en los estudios musicológicos es la utilización de la historia como un elemento contextual de lo que la música debe reflejar⁴, o como una yuxtaposición a los fenómenos musicales. Por otro lado, la historia pocas veces se interesa por la musicología en general y la música en particular, tratada a menudo como un elemento marginal que sirve de ilustración y decoración de la demostración histórica⁵. La reflexión en torno a estas cuestiones ha alimentado interesantes reflexiones por parte de musicólogos⁶ e historiadores como la citada Alazard, quien, al analizar el uso de la música en las ciudades del Renacimiento italiano propone la abolición de la noción de “contexto” que tanta confusión ha podido crear, y analizar los *hechos*, sea cual fuere su naturaleza y sin relación jerárquica entre ellos⁷.

Intentaremos pues partir del postulado según el cual la música es un *hecho* cuantificable en la configuración identitaria de la ciudad, con capacidad de acción y cuyo uso la convierte así en un enunciado performativo⁸. En este marco metodológico, el Valladolid del siglo XVI será nuestro objeto de estudio: sede de la Chancillería, capital administrativa del reino, testigo de las proclamaciones de Juana y su hijo Carlos V como reyes del reino, en Valladolid la música es un *hecho* histórico perfectamente identificable. Por cuestiones de extensión, hemos optado por no evocar la cotidianeidad de los sonidos musicales urbanos⁹ ni ceder a la “tentación” de describir la música en Valladolid a través de sus numerosos espacios performativos¹⁰. Tampoco nos referiremos a ceremonias excepcionales pero recurrentes en el

³ Florence ALAZARD, *Art Vocal, Art de Gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIe siècle*, Paris-Tours : Minerve, 2002, Introduction, pp. 11-30.

⁴ Randolph STARN, “Seeing Culture in a Room for a Renaissance Prince”, *The New Cultural History*, Lynn HUNT (ed.), Berkeley, University of California Press, 1989, p. 206. Citado en Florence ALAZARD, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Para Myriam Chimènes, el historiador muestra un nulo interés por la música por “no conocer las notas”, postulado que le lleva a renunciar al estudio de la música como hecho social (Ver Myriam CHIMENES, “Histoire sans musique”, *Bulletin de la Société d’Histoire Moderne et Contemporaine* 1-2 (1997), p. 20).

⁶ Ver, por ejemplo, la declaración de intenciones propuesta por Iain Fenlon para la revista *Early Music History* I, 1981 (incitando a los musicólogos a ser “más historiadores”); o la “lucha” de William Weber para unir ambas disciplinas (*vid.*, de este último autor, “Toward a Dialogue between Historians and Musicologists », *Musica e Storia* 1 (1993), pp. 7-21).

⁷ Florence ALAZARD, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Siguiendo en ello el modelo de John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid: Planeta 1982 (1962/1).

⁹ Los historiadores también se han ocupado de este asunto: ver por ejemplo, para el caso español, Gisela CORONADO, “La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos”, *Estudios de Teoría Literaria* 9 (2016), pp. 323-333 .

¹⁰ Para el caso de Valladolid, ver Cristina DIEGO PACHECO, *Une nouvelle approche à la musique espagnole de la Renaissance : le ms. 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte* (Tesis, Université de la Sorbonne, 2005) ; parte de esta información ha sido publicada en varios artículos: “Beyond church and court: city musicians and music in Renaissance Valladolid”, *Early Music* XXXVII/3 (2009), pp. 367-378; “ ‘Musica urbana’ : pour une nouvelle histoire sociale de la musique dans le Valladolid du XVI^e siècle”, *Les cahiers de Romania 4 : Mémoires et Représentations*, Nancy, 2011, pp. 41-56; y “Ciudad y Corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII”, en Alfonso DE VICENTE y Pilar TOMÁS, (dirs.), *Pro Victoria*.

calendario, como las procesiones¹¹. Hemos preferido llevar a cabo un breve abordaje auditivo de Valladolid en algunos de sus acontecimientos excepcionales para demostrar así su importante papel en el afianzamiento de la expresión de la autoridad en el contexto urbano¹². Estos acontecimientos poseen varias características que los diferencian de otras expresiones musicales (como la música de cámara o ejecuciones individuales): 1) la escasez de testimonios escritos del repertorio musical; 2) su carácter funcional; y, sobre todo, 3) su ejecución y recepción colectivas¹³.



Imagen 1: Valladolid (*Civitates Orbis Terrarum*, Colonia, Georg Braun, 1598)

Así entendida, la música ejerce un enorme impacto emocional en la población, perfectamente asumido por las autoridades como método para influir en decisiones y afiliar causas, de modo que como medio y fin, la música participa en un movimiento colectivo de adhesión, lealtad y catarsis¹⁴.

Amplificación sonora y participación instrumental

El entorno sonoro de la ciudad constituye el primer elemento definitorio del poder de la sociedad urbana. Es importante señalar que este elemento diferencia la sociedad urbana de la rural, puesto que el campo actúa como “caja de resonancia” de los sonidos de la ciudad¹⁵. Estos sonidos de la ciudad son la marca distintiva de superioridad sobre el espacio circundante, sobre todo cuando indican que un acontecimiento excepcional tiene lugar en ella:

Cultura musical y poder en la España de Felipe III, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 123-157.

¹¹ Estudiadas en Cristina DIEGO PACHECO, “Intercambios musicales entre instituciones : el caso de parroquias y cofradías en el Valladolid del Quinientos”, *Revista de Musicología* XXXVII/2 (2014), pp. 441-460.

¹² Para hacerlo, nos ha sido particularmente útil el trabajo de Jesús PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2013.

¹³ En este caso, el nivel “neutro” definido por el semiólogo Nattiez (objeto musical o partitura), será desplazado por el nivel “estético” de su recepción: *vid.* Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 1976 (pp. 50-62).

¹⁴ Elementos emocionales analizados en la reciente síntesis de Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dirs.), *Histoire des émotions 1: de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.

¹⁵ Postulado defendido por Vincent MILLIOT, *Les cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petites métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 232.

las noticias de victorias militares, nacimientos, exequias u otros festejos no pasan desapercibidos en leguas a la redonda, ya sea gracias a tambores, campanas¹⁶, trompetas o gritos de la población -en ubicaciones en general exteriores. En el caso de Valladolid, hay dos escenarios principales: el primero es el Campo Grande a las afueras de la ciudad para la recepción e intercambio de dones antes de la entrada a la ciudad, y (en sentido lato) el segundo lo conforma la ciudad en sí misma, con las calles que conducen a los principales centros de poder: la plaza de San Pablo para la Corte y nobleza; la Plaza Mayor para la municipalidad; y por fin, la plaza de la catedral para el ámbito sacro. Las alusiones a estos sonidos de la ciudad, muy parcos en las crónicas -elemento que siempre parece haber frustrado tanto a musicólogos como a historiadores-, reflejan simplemente el interés y la finalidad primera de estos actos: saturar el espacio sonoro en la ciudad y fuera de ella para que el evento sea inteligible. El fenómeno de la amplificación sonora, tan fácil de conseguir en nuestros días, se perfila como un elemento esencial en la del Quinientos para el afianzamiento simbólico del poder. Asociada al “ruido”, la música constituye además un elemento desequilibrador del orden social establecido: durante un corto espacio de tiempo, música y ruido(s) canalizan actos que en otros contextos serían reprimidos. La música de las ceremonias excepcionales participa así en un ritual colectivo inclusivo –y no necesariamente ligado a una fiesta del calendario litúrgico- en el que los actos inhabituales son permitidos¹⁷. El público de este gran concierto urbano lo conforman los propios habitantes de la ciudad, que pueden expresar ruidosamente su regocijo, aunque éste será a veces reprendido con ciertas diferencias de trato: al vulgo se le reprende, “a gritos y porrazos”; al auditorio noble “con blandura de voz y eficacia de razones” y a los reyes “casi en falsete y con gran sumisión”¹⁸. El contenido semántico de este “ruido” es además paradójico: en un contexto ordinario (musical sobre todo), su connotación es negativa, pero en el de una ceremonia excepcional resulta altamente positivo, como se desprende de esta descripción altamente reveladora de la coronación de Carlos I como rey en Valladolid:

¹⁶ Sobre la simbología de las campanas en el contexto urbano, ver las interesantes aportaciones de Eva ESTEVE ROLDAN, “Los sonidos de las calles de Toledo de 1577 a 1614”, en Eva ESTEVE, Carlos MARTINEZ, PLIEGO DE ANDRES, Víctor (dirs.), *El entorno musical del Greco*, Madrid, Musicalis, 2015, pp. 97-122 (pp. 100-107).

¹⁷ Argumento teorizado en LEGUAY, Jean-Pierre, *La rue au Moyen Age*, Ouest France [s.l.], 1984, o Jacques LEGOFF, *Le charivari*, Paris, 1981.

¹⁸ Francisco TERRONES AGUILAR DEL CAÑO, *El predicador evangélico*, Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1617, tratado IV, p. 151.

“Las trompetas y atabales empezaron a sonar tan fuertemente que tal tormenta jamás se escuchó [...] y todos tenían gran placer en ver y escuchar lo susodicho”¹⁹.

La ocupación del espacio sonoro urbano se convierte así en una prioridad absoluta para las autoridades; cuanto mayor es el “ruido”, mayor es el regocijo y la admiración. Antes de la coronación de Carlos I, durante la proclamación su madre -la reina Juana- en 1506, lo excepcional del acontecimiento se tradujo también por su ruido atronador:

“(se pidió a) menestres altos que tañiesen sus chermias e sacabuches e se hiciese que todas las campanas de la villa repicasen gran parte de la noche a las dichas fiestas e alegrías”²⁰.

El esperado acontecimiento de las “paces” entre Fernando de Aragón y el archiduque Carlos (concordia de Salamanca), también se vivió sonoramente en Valladolid:

“que haya trompetas e atabales e chirimías e todos menestres altos que se pudiera haber, e acabado de hacer el dicho pregón a la noche cuando se hicieren las hogueras e luminarias repiquen todas las campanas de esta villa gran parte de la noche e se pongan luminarias por las torres de todas las iglesias, e en la casa del regimiento en la Plaza Mayor de la dicha villa estén de noche mientras ardieren las luminarias todos los ministriles tañendo...”²¹

Nos encontramos pues lejos del “lo-fi” defendido por Schafer²², de tal manera que no solo se valora, sino que se reivindica el valor de la música y ruido atronadores, saturando el espacio auditivo²³. El oído se presenta pues como uno de los sentidos más señalados por las crónicas para reforzar la identidad urbana, hasta el punto de que, a través de los sonidos, se puede determinar si la ciudad vive un periodo fastuoso o decadente, este último relacionado con el silencio.

Si la música urbana es un acto de comunicación cuyo alcance se materializa con decodificadores simples y, como hemos visto, amplificadores del sonido, los protagonistas absolutos de estas ceremonias son los instrumentos “heráldicos”, aerófonos e idiófonos interpretados por instrumentistas o “ministriles”, apareciendo estos últimos en las crónicas bajo la apelación genérica de “trompetas y atabales”. Los primeros, aerófonos, son los famosos “ministriles altos”, es decir, instrumentistas de viento que tocan instrumentos de “alta” intensidad sonora. Aunque la calidad de la interpretación no se menciona nunca en las fuentes, algunos autores dejan entrever que las trompetas asociadas a eventos excepcionales

¹⁹ Laurent VITAL, “Relation du premier voyage de Charles-Quint en Espagne”, en Louis-Prosper GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, III, Bruselas, 1881, p. 747.

²⁰ AMV (=Archivo Municipal de Valladolid), 1506, fol 230, *Viage de los reyes*.

²¹ *Ibid.*, 1505, fol. 202.

²² Raymond Murray SCHAFER, *The tuning of the world*, New York: Knopf, 1977.

²³ Esta idea de “saturación” aparece asociada a las celebraciones por la victoria de Lepanto en Venecia en el estudio de Florence ALAZARD, “Ogni luoco ribombava: la ville italienne de la Renaissance, un écran et un instrument sonore”, en Robert BECK, Ulrike KRAMPF y Emmanuelle RATAILLAUD-BAJAC (dirs.), *Les cinq sens de la ville. Du Moyen-Age à nos jours*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, p. 217.

no serán tañidas en el mismo “punto y tono” que en otras celebraciones (léase, en sentido lato, con menos delicadeza):

“Como la trompeta no se tañe siempre en un punto y tono, que diferentemente suena para el juego de cañas, o para un rebato, que en una procesión de disciplinantes²⁴”.

Si la trompeta es el instrumento genérico más citado en las descripciones, otros ministriles altos también aparecen en las crónicas, sobre todo los sacabuches (ancestros del trombón) y chirimía (aunque ancestro del oboe, su intensidad sonora era entonces elevada). Las actas capitulares de la catedral de Sevilla aclaran muy bien esta terminología en 1526:

“Determinaron e mandaron [los capitulares] que se reciban cinco menestriles altos en esta santa iglesia tres chirimías que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches personas hábiles en su arte para que sirvan en esta Santa Iglesia”²⁵.

Por su parte, los idiófonos citados son siempre “atabales” o “atambores”. Los últimos corresponden a los instrumentos “de caja” usados en campañas militares, mientras que los primeros son instrumentos aptos para ceremonias excepcionales. Atambor y pífaro serían el binomio apto para la guerra, mientras que atabal y trompeta lo serían para ceremonias de “regocijo”, como lo señala Covarrubias:

“Con los atabales andan juntas las trompetas, como con los atambores los pífaros, y uno y otro vocablo tienen un mesmo origen”.

Tal es la simbiosis entre estas dos categorías, que una suerte de identificación terminológica se establece entre ambas, como se desprende de la lectura de las actas capitulares de Sevilla en 1518:

“Mandaron [los capitulares] al señor racionero Francisco López mayordomo de la fábrica que de veinte ducados de oro [...] a los menestriles altos que son sacabuches e chirimías e trompetas e atabales e tamborinos”²⁶.

Dada la importancia de la música heráldica para la ciudad, es evidente que la municipalidad debe responder a la demanda de estos músicos para las celebraciones excepcionales, asumiendo además su coste. El título de “trompeta/atabal de la ciudad” que aparece en las fuentes vallisoletanas del siglo XVI podría describir un empleo fijo, como parecen corroborar las libranzas de pagos de los archivos municipales, libranzas que suelen añadir el precio de los vestidos en el caso de ceremonias importantes y que señalan que los

²⁴ Francisco TERRONES AGUILAR DEL CAÑO, *op. cit.*, tratado IV, 4, p. 152.

²⁵ Actas capitulares de la catedral de Sevilla, 09/07/1526 (según Robert STEVENSON, *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*, Los Angeles, Raúl Espinosa, 1954).

²⁶ Actas Capitulares de la catedral de Sevilla, 02/07/1518 (*vid. fuente moderna supra*).

pagos se hacían al “mayordomo”²⁷, sugiriendo una corporación gremial de la que desgraciadamente no tenemos más datos²⁸. Fuentes posteriores nos dan más detalles de la organización de los músicos de la ciudad: según el portugués Pinheiro, procurador de la Corona portuguesa que visita Valladolid durante el periodo en que fue capital a principios del siglo XVII, los “trompetas, atabales y chirimías de la ciudad” “eran veinticuatro”²⁹; estos músicos poseían además un lugar propio para ensayar, cedido por el ayuntamiento desde al menos 1602, fecha del acuerdo de construcción de la “casa de las chirimías” firmado por regidores y corregidor³⁰. El local de ensayo se situaba en el Prado de la Magdalena, lugar “hermosísimo y todo cubierto de álamos por arriba y arroyuelos de agua por bajo”³¹ que solían frecuentar nobles y vulgo. La casa de las chirimías era un corredor cerrado “con ventanas por todas partes” donde se instalaban los ministriles con los que el ayuntamiento tenía concertadas “todas las fiestas de procesiones, regocijos de toros” y también las fiestas del Prado los domingos por la tarde, “y todo ello por 200 ducados”³². Según Pinheiro, los músicos ensayaban por las mañanas y era “gran gusto oírlos”³³.

Pero las crónicas y testimonios históricos también dan cuenta de la presencia de otros instrumentistas en la ciudad (excluyendo al personal al servicio de instituciones religiosas³⁴), como los intérpretes que trabajaban al servicio de nobles y príncipes o aquéllos que eran contratados de otros lugares para reforzar a los músicos locales, como las libranzas registradas en las actas de la municipalidad vallisoletana corroboran: por ejemplo, para la entrada de Carlos V en 1518, la municipalidad se encarga de hacer venir a ministriles de “otros lugares” para el recibimiento del rey³⁵. Por último, partidas más o menos improvisadas de instrumentistas también parecen haberse creado *ad hoc* para ciertas ceremonias: los datos de

²⁷ Citemos, por ejemplo, las libranzas para la proclamación de la reina Juana en Valladolid (AMV, 1504, fol. 188) a “trompeteros y atimbaleros de la ciudad” para que las repartiera “el mayordomo de los propios”.

²⁸ Ver también Juan AGAPITO Y REVILLA, “La Casa de las Chirimías de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 1879. Entre las primeras “asociaciones” documentadas de ministriles se encuentran las de Toledo en 1565 (François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, Paris, CNRS, 1996, p. 228).

²⁹ Tomé PINHEIRO DA VEGA, *Fastiginia o fastos geniais*, texto, traducción y notas de Narciso ALONSO CORTES, *Fastiginia o fastos geniales*, Valladolid, Ayuntamiento, 1916, p. 177.

³⁰ Juan AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, s.p.

³¹ Tomé PINHEIRO, *op. cit.*, p. 113.

³² Juan AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, s.p.

³³ Tomé PINHEIRO, *op. cit.*, p. 124.

³⁴ Sobre este particular, ver el trabajo fundamental de Juan RUIZ JIMENEZ, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en John FRIFFITHS y Javier SUAREZ-PAJARES, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU, 2004, pp. 199-239.

³⁵ Ver, por ejemplo, AMV, 1517, fol. 429v, para el recibimiento del rey Carlos.

los que disponemos atañen a procesiones, pero sin duda podrían aplicarse a otras celebraciones³⁶.

Un referente simbólico: el modelo de la guerra

El ruido ensordecedor que surge de la ciudad no se justifica solamente por el deseo de fabricar una suerte de “altavoz sonoro” para afirmar poder y autoridad. También se trata de recuperar un modelo simbólico de fuerza y de virtud en el que la aristocracia (tanto civil como religiosa) es adalid de un código moral a la vez heroico y sacro aceptado por la población. El modelo de la guerra asociado a los sonidos de la ciudad es omnipresente en las crónicas, sobre todo durante las entradas reales. Cuando la entonces archiduquesa Juana realiza su primera visita a la ciudad en 1502 para ser jurada como heredera al trono del Castilla, el cronista Lalaing indica que el almirante de Castilla acude a recibirles a las afueras de la ciudad (= Campo Grande) acompañado de un grupo de quinientos hombres *armados*, acompañados de música de trompeta y atambores. Y durante el recorrido que les conduce hacia la villa:

“... suenan las trompetas como si de un asalto para la guerra se tratase, y era hermoso ver tantos caballos correr uno detrás de otros³⁷”

Los instrumentos heráldicos son pues emisarios simbólicos que deben acompañar a los nobles en su afirmación de poder. Durante este mismo recorrido, acompañan siempre a los archiduques bajo el palio las músicas de trompetas y atabales (“trompetes d’Espagne et gros tambourines”³⁸). Por otra parte, y anticipando el modelo absoluto de presentación de nobles a los nuevos monarcas inaugurado por la visita del rey Carlos a Valladolid en 1518, la aristocracia viene a visitar al archiduque siempre acompañada de “tambores, trompetas y gente de guerra”, como en el caso del duque de Nájera³⁹. Estos ejemplos, que pueden multiplicarse⁴⁰, constituyen solo una de las metáforas que vinculan la guerra a la música. Un último elemento vinculante viene marcado por la ubicación de los músicos en las entradas, siempre acompañando a los heraldos, precediendo estos últimos a los combatientes en la literatura bélica:

³⁶ El primero da cuenta de la disolución en 1582 de una tropa de trompetistas a los que una viuda, María de Fonseca, había alquilado dos atabales para “tocar en las procesiones de la ciudad” AHPV (=Archivo Histórico Provincial de Valladolid), 518-28. Otro contrato, de 1589, señala que el trompetista Pedro de Robles se comprometió, con otros cuatro colegas trompetistas y dos atabaleros, a trabajar para la cofradía de la Piedad durante las procesiones del viernes santo de dicha cofradía (AHPV, 859-81). Ver también Juan RUIZ JIMENEZ, *art. cit.*, p. 228-232 (servicios “extravagantes” de ministriles fuera de las instituciones eclesiásticas).

³⁷ Antoine de LALAIN, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*, en Louis-Prosper GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruselas, 1876, pp. 121-340 (p. 221).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ Ver, por ejemplo, los citados en Louise AUDIBERT, “Cérémonies monarchiques et musique à la cour de Charles Quint”, *E-Spania* 23 (2016) <http://e-spania.revues.org/25365> ; DOI : 10.4000/e-spania.25365 (4/10/2016).

“Delante del rey iban numerosos tambores y trompetas, y los heraldos vestidos con su cota de armas”⁴¹.

Como vemos, la cuestión del orden es primordial en las crónicas, del mismo modo que se respeta un orden estricto en las batallas, en las que la participación musical es esencial:

“Primero iba el capitán Espinosa con 500 hombres a pie; después los 50 hombres a caballo del capitán Cabanilles, después la caballeriza del rey y sus pajes subidos a los caballos de la caballeriza. [...] Después, los caballeros de la orden del Toisón; después, los príncipes, duques, condes, marqueses y barones. Delante de los dichos señores de la orden iban los príncipes, con sus atabales que nosotros llamamos grandes tambores, fabricados sobre grandes calderos”⁴².

Música y juegos bélicos: justas y cañas

Una vez establecido el modelo de la guerra como uno de los agentes sonoros simbólicos básicos en el Valladolid del Quinientos, abordaremos la cuestión de la presencia de la música en acontecimientos excepcionales en los que la recreación bélica juega también un importante papel: justas, cañas y toros. Todos ellos se presentan como eventos festivos vinculados a alegrías y regocijos socialmente relevantes en los que la recreación bélica se ve estilizada, con “invenciones” que imitan el modelo caballeresco y representan “pasos de los libros de caballerías”⁴³. En los tres casos, la presencia de la música se justifica no solo en su vertiente funcional para organizar y codificar los tiempos, sino también como refuerzo heráldico en la presentación de los combatientes: de nuevo, idiófonos y aerófonos los instrumentos solicitados.

Las justas hispanas en el XVI tienen una vida relativamente breve, y parecen ser simples adaptaciones de las *joutes* y *tournois* borgoñones con una organización que difiere de la de las justas medievales hispanas. En estas justas borgoñonas, los caballeros “justadores” de dos bandos se enfrentan primero en combate (con lanzas y luego espadas) y después en tropel o “todos contra todos”. Cada liza viene precedida por un toque de trompeta cuya función consiste en apartar del recinto a todo el que no sea combatiente, dado el peligro que suponía la presencia de fragmentos de lanzas durante el torneo⁴⁴. Después de las fiestas por el nacimiento de Felipe II en Valladolid en 1527, las justas parecen desaparecer casi por completo, y las lanzadas de los nobles al toro (independientemente de la participación coral o

⁴¹ Bartolomé BENASSAR, *Le voyage en Espagne*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1080. Sobre la simbología de estos eventos, ver Pedro CÁTEDRA, “Fiesta caballerisca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V”, en VVAA, *Carlos V, europeísmo y universalidad*, Madrid, -Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 81-104.

⁴² [“De l’ordre que on avoit mis à cette entrée de Valladolid [...] laquelle fut telle qui s’ensuit”]. Citado en Bartolomé BENASSAR, *op. cit.*, p. 4.

⁴³ Citado en Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 113 (Referencia a la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de Sandoval).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31 (citando el “Voyage que l’achiduc Philippe fait pour aller en Espagne...”).

individual de gente “del pueblo”), así como las cañas, vienen a suplantar al torneo o justa procedente de los países del norte⁴⁵.

La justa vallisoletana del 6 de marzo de 1502 (durante la primera visita de los archiduques) se llevó a cabo en la Plaza de la Rinconada (y no en la Plaza Mayor, donde se corrieron toros el día anterior). Participaron en ella unos diez caballeros “muy rica y honestamente vestidos, con bellas plumas en sus escudos” que fueron entrando en la liza “tras el sonido de las trompetas”; el almirante de Castilla, por su parte, comenzó la justa con el sonido de trompetas y atabales, rompiendo “seis o siete lanzas”⁴⁶. Por su parte, las justas de febrero de 1518, descritas por Vital, debieron ser aún más espectaculares: en la primera (11 de febrero), la plaza mayor de Valladolid, ricamente adornada, podía preciarse de contar con un público selecto de embajadores del Imperio, Portugal, Inglaterra, Francia y Venecia. Los caballeros justadores (españoles, italianos, flamencos y alemanes) se presentaron acompañados de músicos y heraldos, haciendo su entrada tras el sonido de las trompetas, que también fijaba las entradas de las parejas de combatientes⁴⁷. En la segunda justa (16 de febrero) el elemento excepcional se intensifica, puesto que el propio rey “justaba” (aunque sin tropel, que le fue desaconsejado dada su peligrosidad), siendo su entrada muy aclamada por el público, con una presencia musical espectacular: lo acompañaban nada menos que 30 atambores, 60 atabales, 60 trompetas, 10 tamboriles y 6 pífanos, procedentes de los reinos de Nápoles, Castilla y Aragón⁴⁸. El 16 de junio de 1527, una última justa real tiene lugar en la plaza de la Corredera, con atabales, trompetas y ministriles del emperador, vestidos con librea de paño morado y amarillo y blanco y con tocados turcos⁴⁹.

Las cañas, por su parte, son espectáculos mucho más frecuentes en los regocijos hispanos del Renacimiento: introducidos en España por los árabes, constituirían la versión *suavizada* de las justas antes citadas. En ellas, se cuentan en general ocho cuadrillas compuestas de cuatro a ocho caballeros cada una, portando cada una colores diferentes y distribuidas en dos secciones de cuatro cuadrillas cada una. Una vez realizada la distribución, un caballero de cada sección de cuadrillas sale al encuentro de su adversario y las cañas son

⁴⁵ Sobre esta cuestión, *vid.* los trabajos fundamentales de Araceli GUILLAUME ALONSO : *La tauromaquia y su génesis Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII*, Bilbao, Laga, 1983, así como el más reciente “El caballero, el toro, el príncipe”, *Tauromaquia: Historia, Arte y Literatura en Europa y América* (Actas de las Jornadas internacionales celebradas del 5 al 8 de noviembre de 2014 en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla), Sevilla, Real Maestranza-Universidad de Sevilla-Fundación de Estudios Taurinos [en prensa]. Agradecemos a la autora no solo el habernos permitido consultar el citado trabajo antes de su publicación, sino su lectura del presente trabajo, al que ha aportado ricos comentarios y aclaraciones.

⁴⁶ Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 32 (citando la fuente *supra*, nota 44).

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Laurent VITAL, *op. cit.*, p. 740.

⁴⁹ Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 172 (citando a Juan de OSNAYA, “Bautizo del rey Felipe II”).

lanzadas para ser después recogidas al galope en uno y otro campo de cuadrillas⁵⁰. Según los especialistas, las cañas son un alarde de trajes, cuadrillas y destreza a caballo de los nobles⁵¹. Trompetas y atabales son los instrumentos utilizados en estos eventos: de hecho, Covarrubias define *atabal* como “instrumento de regocijo que se toca a los juegos de cañas y fiestas”⁵². En Valladolid, las cañas suelen desarrollarse en la Plaza Mayor, casi el único lugar de la ciudad en el que puede haber cabida para todas las cuadrillas⁵³.

⁵⁰ *Diccionario de Autoridades* (1726-39), entrada “caña” (en línea: <http://web.frl.es/DA.html>, 10/11/2016).

⁵¹ Ver Araceli GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia... op. cit.*, p. 53 ss.

⁵² Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, p. 161 a-b (ed. facs. Barcelona, Atta Fulla, ed. Martín de Riquer 3/1993).

⁵³ Hubo cañas también en la plazuela delante de la Chancillería en enero de 1518, pero con menos caballeros: 40 en total repartidos en dos cuadrillas (*Vid.* Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.* p. 109).



Imagen 2: Felipe Gil de Mena, *La plaza Mayor el primer día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656* (Ayuntamiento de Valladolid)

Las cañas se ven a menudo precedidas por fiestas de toros, espectáculos basados por una parte en el “correr y burlar” los toros, como ejercicios acrobáticos desarrollados por “gente de a pie”; y, por otra, en las “lanzadas” que se hacían a los toros, que podían proceder de nobles: en las fiestas de toros dadas en Valladolid en junio 1527, el propio rey Carlos daría una lanzada a un toro, lo que ha sido considerado por algunos autores como el punto de partida “oficial” de la corrida caballeresca en entorno cortesano, que parece que sería codificada a principios del siglo XVII, también en Valladolid⁵⁴.

Trompetas y atabales integran los espectáculos de toros y cañas, acompañando ambos eventos a los habitantes de Valladolid muy a menudo durante la primera mitad del siglo XVI: hay toros y cañas en 1506 con la proclamación de la reina Juana y tras firmarse la concordia de Salamanca; tras la elección de Carlos como emperador en 1519; para celebrar el perdón de las Comunidades en 1522; por la llegada de la emperatriz en 1527; después del nacimiento del príncipe Felipe y tras su bautizo en ese mismo año; durante la celebración de las Cortes de 1537; para celebrar el matrimonio de María y Maximiliano de Austria en 1542...⁵⁵ Entre todos ellos, destacaremos los toros y cañas ofrecidos por la ciudad de Valladolid a su nuevo rey en marzo de 1518, quizá en respuesta a las justas flamencas antes descritas. Celebradas en la Plaza Mayor, las cañas contaron con 80 jinetes repartidos en dos grupos que exhibieron sus dotes ecuestres y habilidad en el lanzamiento de la caña. Vital describe el vistoso espectáculo aludiendo tangencialmente a su música: antes de comenzar el juego, los caballeros entran en la plaza con sus trompetas y atabales, muy ricamente vestidos, para señalar su llegada; durante las cañas propiamente dichas, la función de las trompetas consiste en organizar los tiempos y excitar a los caballos⁵⁶. A estos pocos comentarios podríamos añadir un testimonio mucho más preciso procedente de una fuente tardía para nuestro propósito, la del ya citado portugués Piheiro da Vega: según Pinheiro, atabaleros ricamente vestidos con los colores de las secciones de las cuadrillas precedían a los caballeros en su entrada a la plaza. Esos dos colores ornaban sus vestidos, sus instrumentos y sus caballos. Una vez que el sonido de las percusiones permitía atraer la atención y el silencio del público, aparecían los trompeteros, siendo grande la riqueza de sus vestidos y portando los dos colores citados en forma de tela que pendía de sus trompetas. Después de esta presentación y una vez que todas las cuadrillas

⁵⁴ Vid. Araceli GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia... op. cit.*, p. 109 ss.

⁵⁵ Vid. Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, para una descripción de cada uno de ellos.

⁵⁶ Laurent VITAL, *op. cit.*, p. 752.

estaban en la plaza, trompetas y atabales tañían juntos para anunciar el momento en el que los caballeros debían comenzar el juego⁵⁷.

En el caso particular de las cañas, las fuentes históricas -más evocadoras que portadoras de una información musical concreta- pueden completarse con un ejemplo de repertorio musical directamente inspirado en ellas. Sucede en uno de los madrigales de Juan Brudieu, maestro de capilla de la Seo de Urgel⁵⁸, que contiene un pasaje en el que el Amor y la Majestad juegan a las cañas, saliendo el primero vencedor de la liza⁵⁹. El modelo musical en este caso es *La guerre* de Janequin, como era frecuente en el repertorio culto vinculado a la guerra⁶⁰.

Una última “batalla” musical: el auto de fe como catarsis colectiva

El último evento sonoro excepcional que presentamos supone una batalla perdida para los reos en la desigual guerra librada en la España del Renacimiento contra los infieles. La expresión “ceremonia de excepción” toma todo su sentido en el caso de los autos de fe, durante los cuales los herejes condenados al suplicio del fuego por la Inquisición son invitados a hacer acto de contrición para merecer su perdón antes de ser ejecutados. Se trata de una ceremonia pública cuya intención es impactar y aterrorizar a los asistentes para atajar toda intención herética, de modo que la presencia de la música en este caso no es solo funcional sino ejemplificadora. Cuatro autos de fe tienen lugar en Valladolid durante el siglo XVI: el 21 de mayo y 8 de octubre de 1559, el 28 de octubre de 1561 y el 11 de octubre de 1573, dentro del marco de una verdadera ola de represión por parte de Felipe II. El primer auto de fe de 1559 es el que más nos interesa dada su importancia y la diversidad de fuentes que lo describen⁶¹. Entre los 31 acusados del primer auto vallisoletano se encuentran miembros de la nobleza y la aristocracia local, como Pedro Sarmiento (hijo del marqués de

⁵⁷ Tomé PINHEIRO, *op. cit.*, p. 129 (cita completa en Cristina DIEGO, “Ciudad y Corte...”, *art. cit.*, p. 132, nota 48).

⁵⁸ Barcelona, Gotard, 1585. Por otra parte, según Robert STEVENSON (oxfordmusiconline.com, 12/12/2016), es probable que Juan Vázquez compusiera la música, hoy perdida, de la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz (ca. 1500- ca.1550).

⁵⁹ Se trata de la primera parte del madrigal número 5: “L’Amor y la Magestad/ se tienen malas entrañas/ y por hazer l’amistad/ quieren jugar a las cañas./ ¿Quién sale a jugar con ellos?/ Cada qual en su valía/ ¡Oh, qué linda caballería!/ ¡Qué plazer será de vellos!”.

⁶⁰ Ver Cristina DIEGO PACHECO, “Guerre et musique: les *villancicos* chantés à Valladolid pendant la guerre de Succession d’Espagne”, *Ibérica* XV (2004), pp. 373-388.

⁶¹ fray Antonio DE LA CARRERA, *Relación del Auto de Fe celebrado en Valladolid el año de 1559*, AGS (=Archivo General de Simancas), leg. 137, fols. 5-6 (en edición moderna de Jesús ALONSO BURGOS, *Luteranismo en Castilla durante el siglo XVI. Autos de Fe de Valladolid de 21 de mayo y 8 de octubre de 1559*, El Escorial, Swan, 1983); *Relación del auto general de fe celebrado en la plaza mayor de Valladolid domingo de la santísima trinidad 21 de mayor del año 1559*, BHSC (=Biblioteca Histórica de la Santa Cruz), manuscritos, 085, fols. 35-40v; *Relación de lo que por mandado de los señores inquisidores se mandó hacer en el auto de Cazalla día de la trinidad 21 de mayo del año de 1559*, RAH (=Real Academia de Historia), Salazar Y Castro, F-17, fols. 67v-78.

Poza), Ana Henríquez (hija del marqués de Alcañices) y sobre todo Leonor de Vivero y su hijo Agustín de Cazalla (capellán de Carlos Quinto), amén de judeoconversos y eclesiásticos como el chantre de la catedral de Palencia Alonso Pérez. Presidido por la regente Juana de Austria, catorce acusados perecieron en la hoguera (Leonor de Vivero “en efigie” por haber fallecido con anterioridad) y los demás fueron encarcelados y sus bienes enajenados.

Su celebración consistió en una procesión grave y solemne que condujo a autoridades y a reos desde la sede del tribunal del Santo Oficio hasta la plaza mayor, en la que se levantaron arquitecturas efímeras y palenques para acoger al público asistente: en efecto, toda la ciudad asistió a este lúgubre espectáculo (se había pregonado que todas las personas mayores de catorce años debían estar presentes al sermón, so pena de excomunión) y numerosos visitantes colapsaron los alojamientos de la ciudad días antes del auto. Una vez que las autoridades y reos llegaron a la plaza, se leyeron las condenas y se llevó a cabo la primera parte del acto, durante la cual fueron quemados nueve hombres y seis mujeres, entre ellos Cazalla (otros reos serían quemados a las afueras de la ciudad, en el quemadero, en un segundo momento⁶²). Según las crónicas, el espectáculo fue realmente desolador y ciertos episodios espeluznantes, como la muerte del licenciado Herrezuelo. La emoción, el pavor y el horror que se querían suscitar llegaron hasta los miembros de la Corte, teniendo la princesa que ausentarse para alejar esta horrenda visión y quedando el príncipe Carlos profundamente marcado por el episodio⁶³. Tras el terrible espectáculo, las autoridades se ocuparon de perpetuar su memoria en el imaginario urbano colectivo: en el convento de San Pablo pudo verse durante largo tiempo un cartel con las sentencias y penas, y la casa de los Cazalla fue destruida, aunque una inscripción se encargó de recordar el evento a los vallisoletanos durante siglos, hasta su retirada en 1820⁶⁴.

Mucho se han estudiado las referencias visuales (creación de arquitecturas efímeras, grabados) del auto. Incluso el autor de la crónica del archivo de Simancas escribe a Felipe II indicando que este espectáculo “no se puede bien escribir para que se entienda, si no es pintándolo⁶⁵”. Un único grabado anónimo de la segunda mitad del siglo XVI da cuenta de este auto de fe, con cuatro imágenes que reproducen lo sucedido de manera narrativa (imagen 1)

⁶² *Relación del auto general...* op. cit., fol 37.

⁶³ Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 362 (citando a José Antonio LLORENTE, *Historia crítica de la Inquisición en España, 1817-1818*).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 364.

⁶⁵ *Relación del auto de fe...* op. cit., fol. 6.

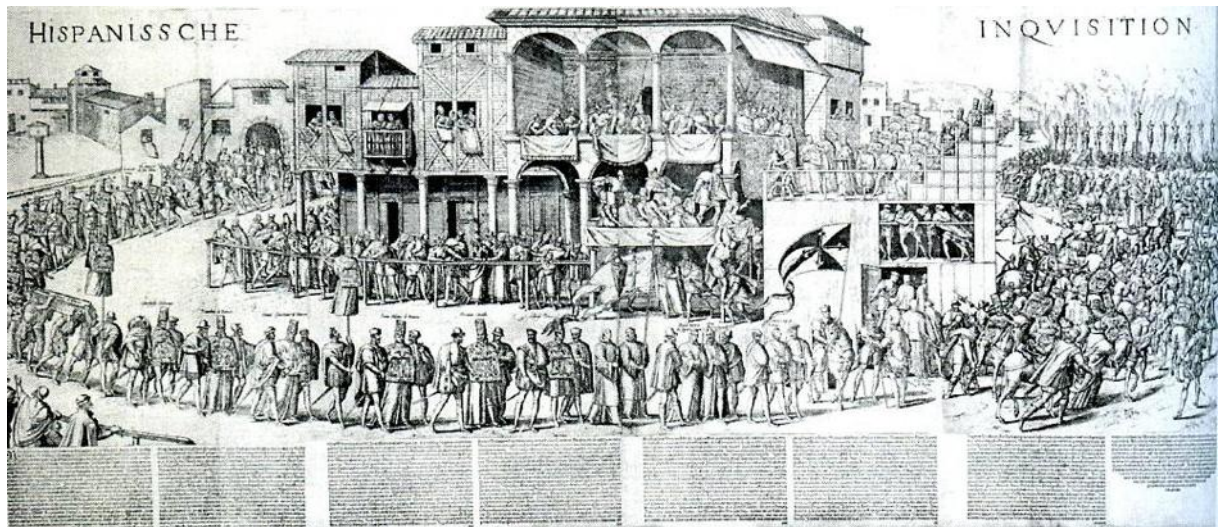


Imagen 3: Hispanische Inquisition, Nurember, Germanisches Nationalmuseum, Kapsel 1056b, Ms. 905.

Hemos de señalar, sin embargo, que el componente sonoro musical de los autos de fe ha sido poco estudiado hasta ahora⁶⁶. Para el auto que nos ocupa, la dualidad de la ceremonia (religiosa y civil) explica los dos repertorios musicales descritos por las fuentes, el meramente sacro y el civil. El primero aparece desde la procesión de la vigilia, en la que se interpreta el himno *Vexilla Regis* y el *Miserere* en *alternatim* con cantollano⁶⁷. En la mañana del auto, el momento de la procesión hacia la plaza mayor, altamente simbólico, implicaría, como en las demás procesiones de la ciudad, el canto de letanías⁶⁸. La procesión de autoridades de la villa y del Santo Oficio, seguidos por los obispos de Ciudad Rodrigo y Palencia y los inquisidores, también contó con la presencia de los cantores de la Iglesia de El Salvador seguidos de los cantores de la Colegiata, que precedían a los reos⁶⁹. Como vemos, el lugar ocupado por los cantores de ámbito sacro (ya se ha mencionado la importancia del orden a seguir en estos eventos) es altamente simbólico en el auto, y su participación en la ceremonia parece ser una tradición arraigada en la península: las actas capitulares de la catedral de Sevilla del 4 de

⁶⁶ Ver, por ejemplo, Tess KNIGHTON, “Music and ritual in urban spaces. The case of Lima ca. 1600”, en Tess KNIGHTON y Geoffrey BAKER (dirs.), *Music and Urban society in Colonial Latin America*, Cambridge University Press, pp. 21-42 (autos de fe en pp. 33-36); Ascensión MAZUELA ANGUITA, “*Música para los reconciliados: Music, emotion, and Inquisitorial autos de fe* in early-modern Hispanic cities”, *Music & Letters* (2017, en prensa: agradecemos a su autora el habernos permitido consultar su manuscrito antes de la publicación). El programa *Historicalsoundscapes* de Juan RUIZ JIMENEZ también contiene varios artículos al respecto en Granada y Sevilla: <http://historicalsoundscapes.com/evento/321/granada/es>; <http://historicalsoundscapes.com/evento/320/sevilla/es>; <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/324/sevilla/es> (22/12/2016).

⁶⁷ Tess KNIGHTON, *art. cit.*, nota 60, p. 288.

⁶⁸ Ver Cristina DIEGO PACHECO, “Intercambios musicales...”, *op. cit.*, p. 451 ss.

⁶⁹ *Relación del auto general... op. cit.*, fol. 37.

noviembre de 1573 indican que el cantor Mudarra debía ocuparse de los preparativos del Auto de Fe del domingo 15 de noviembre en la plaza de San Francisco⁷⁰ y una semana después, se pedía a los cantores que asistieran “de la manera habitual” al Auto de Fe⁷¹. Indiquemos que los vínculos musicales que pueden establecerse con la interpretación de repertorio exequial por parte de estos cantores, ya señalados por otros investigadores, resultan más que plausibles⁷².

El repertorio musical civil aparece descrito en las llegadas de la princesa Juana y su Corte a la plaza mayor, acompañados de la guardia de a pie y la guardia a caballo, con pífano y tambor⁷³: de nuevo, la música heráldica debía marcar solemnidad y poder institucional frente a los herejes y la población.

Tras la llegada de los reos hacia las seis de la mañana, comenzó el auto propiamente dicho. La plaza Mayor de Valladolid, convertida en verdadero escenario apocalíptico, fue sin duda también un terrible escenario sonoro, en el que el sermón de fray Melchor Cano, provincial de los dominicos, apenas pudo escucharse ya que “por el mucho ruido de la gente no se oía”⁷⁴. Después de leídas las sentencias, el silencio se apoderó del recinto, y se oyó de nuevo el *Miserere* por los cantores de la capilla del príncipe Felipe alternando versos en polifonía y en cantollano⁷⁵. Un detalle musical interesante es el presentado por el testigo Adolfo de Castro al indicar que el licenciado Herrezuelo “cantaba salmos”⁷⁶, sirviéndose así de la música como medio para afianzar su fe en la nueva religión, puesto que el canto de los salmos en lengua vernácula, considerado como herejía (como era el caso de los salmos de Marot en países francoparlantes), era uno de los signos distintivos de las comunidades luteranas. Tras ello, los gritos y los llantos llenaron el espacio sonoro de la plaza⁷⁷.

El impacto del primer auto de fe de 1559 fue tal que, casi cincuenta años después, el viajero Barthélémy Joly, de visita en Valladolid durante el periodo en que fue capital del reino a principios del XVII, ofrece todo lujo de detalles sobre la ceremonia, aunque su veracidad dista de poder ser probada. Imaginado o no, el escenario musical que Joly imagina es el siguiente:

⁷⁰ Vid. Herminio GONZALEZ BARRIONUEVO, *Francisco Guerrero, 1528-1599: Vida y obra*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2000, p. 151.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Tess KNIGHTON, *art. cit.*, p. 35.

⁷³ *Relación del auto general... op. cit.*, fol. 36.

⁷⁴ *Ibid.*, fol. 35v.

⁷⁵ *Relación de lo que por mandado... op. cit.*, fol. 74v-75. Ascensión MAZUELA (*art. cit.*) sugiere que fuera el *Miserere* de Morales.

⁷⁶ Jesús ALONSO BURGOS, *op. cit.*, p. 113. Según algunos historiadores, esto habría sido imposible teniendo en cuenta que Herrezuelo había sido amordazado.

⁷⁷ *Relación de lo que por mandado... op. cit.*, fol. 75v.

Así dispuestos a hacer justicia, sacan a los prisioneros a primera hora de la mañana, y se dicen misas temprano en todas las iglesias, las tiendas cierran y las casas están vacías. El orden de este triste convoy o acto comienza a avanzar y lo abre una ronca trompeta, que gime más que resuena, anunciando su paso a todo el mundo⁷⁸.

Y prosigue:

Cada uno de esos miserables viste con una túnica de sambenito y lleva delante del pecho, pendiente del cuello, una pintura con la pena que va a sufrir. [...] Después esta horrible tropa [...] sigue un orden de comisarios [...] y finalmente los señores inquisidores con el obispo de la ciudad, representante del Papa, y todos cantan el Credo en voz baja y avanzan hasta la plaza publica⁷⁹.

El Auto de Fe de 1559 en Valladolid constituyó, sin duda, un acontecimiento excepcional en el que el elemento sonoro desempeñó un papel fundamental para acentuar el clima de miedo y de disuasión que se deseaba transmitir a la población. Quizá teniendo muy presente este auto, Tomás de Santa María, organista del colegio de la Santa Cruz de Valladolid y además fraile dominico –detalle importante en el contexto inquisitorial– recordaría que la música podía y debía ser utilizada para luchar contra la herejía, como lo expone en su tratado publicado en Valladolid en 1571 *Arte de tañer fantasía*:

Porque los órganos, los cantos, y toda otra música usada en la Iglesia de Dios, desde su principio, son una de las cosas que más mal estómago han hecho a los perniciosos herejes, destos nuestros infelices tiempos, y así (poner los hombros a cosa tan celebrada y tan importante entre los fieles) para que no solamente no se caiga, más aun vaya con medra adelante, es hacer el oficio de verdadero perlado⁸⁰.

* * *

A través de este breve estudio se ha podido comprobar la importancia del elemento sonoro en algunos de los acontecimientos de carácter excepcional de una ciudad hispana del Quinientos como Valladolid. Las músicas examinadas, procedentes de ceremonias financiadas en general por la municipalidad y a menudo vinculadas al repertorio heráldico, constituyen actos sociales “desreguladores” alentados por las autoridades civiles, antes de que la ciudad contrarreformista del siglo siguiente refuerce el control sobre la producción musical y el repertorio sacro gane la batalla en las calles frente a un repertorio profano cada vez más confinado a espacios interiores (palacios, teatros, corrales). Los eventos excepcionales expuestos en este estudio, símbolos de poder y autoridad, deben ser escuchados leguas a la

⁷⁸ Bartolomé BENNASSAR, *op. cit.*, p. 845.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 846.

⁸⁰ Tomás DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565, dedicatoria “Al Ilustrísimo y Reverendísimo S. Don F. Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca”.

redonda, elevando la proyección sonora para enaltecer los sonidos atronadores, de modo que no debe sorprendernos el que las crónicas equiparen el interés musical de una ceremonia con su “estruendo”. Otra identificación metafórica es la que asocia estos eventos a guerras y batallas para otorgarles mayor solemnidad, nobleza y severidad, como sucede en el caso de las entradas reales, juegos y torneos, todos acompañados de músicas heráldicas de inspiración bélica. En el caso de los autos de fe, la batalla metafórica es psicológica pero las “armas” musicales muy parecidas, con el fin de acentuar el clima de pavor y respeto. Todos estos aspectos nos conducen, por fin, a plantearnos la presencia de lo sonoro y lo musical como verdaderos *hechos* históricos al mismo nivel que otros enunciados, que vendrían así a legitimar el papel del musicólogo –frente al del historiador- para descifrarlos y analizarlos.