

LO SONORO DE LA IMAGEN DEL REY EN EL CONTEXTO DE LAS ENTRADAS REALES

Clara Bejarano Pellicer
Universidad de Sevilla

Mucho se ha escrito sobre la imagen real expresada a través del arte, el protocolo y los gestos rituales. El tema resulta del mayor interés en tanto que compete a la historia cultural y de las mentalidades, entroncando no sólo con la historia política y jurídica, sino también con todo un sistema de percepción e interpretación de los signos¹. La imagen del rey ha demandado la atención de historiadores de cualquier disciplina humanística a causa de su doble implicación: su forma externa y su más profundo contenido. No obstante, es hora de ampliar nuestro concepto de imagen y enriquecer dicha imagen con los aspectos sonoros de la misma. La imagen del rey que la ceremonia crea no sólo depende de lo percibido a través de la vista, sino que también se alimenta y refuerza a través del oído. Estas manifestaciones han sido relegadas en la mayoría de los estudios por su naturaleza efímera y por las dificultades que plantea su reconstrucción. Intentemos valorar y expresar al máximo de sus posibilidades los testimonios y fuentes que tenemos, con objeto de completar de manera más poliédrica esa imagen del rey que era transmitida por un aparato ceremonial multisensorial.

Las entradas reales nos ofrecen un marco privilegiado para observar esas manifestaciones sonoras asociadas al rey, por la sencilla razón de que también es el contexto donde la imagen visual del rey se ofrece bajo formas más vívidas y variadas: en *persona* y en representación utópica, en ser y en potencia. Esta imagen no sólo era emitida por el rey, sino también por la ciudad receptora. Sus ceremonias de rica carga simbólica no son únicamente visuales: asimismo se componen de sonidos variados y evocadores. Así pues, nos interesa observar el papel que jugaba la música, entendida en

¹ José M. Morán Turina, *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, 1990; Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991; Agustín González Enciso y Jesús M^a Usunáriz Garayoa (eds.), *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder en la Casa de los Austrias*, Pamplona, 1999.

sentido amplio, en la relación del rey y sus allegados con los territorios, representada en esa entrada real.

No obstante, la mayoría de los sonidos que conocemos son producidos por la ciudad receptora y no por el cortejo real, debido a la naturaleza de las fuentes. Las relaciones de sucesos y fiestas, género literario menor muy difundido en la Edad Moderna y conservado en gran medida en volúmenes misceláneos a lo largo de todo el territorio nacional, son editadas, impresas y distribuidas en el momento inmediatamente posterior a la celebración del acontecimiento porque constituyen un último acto del aparato festivo. Su objetivo último no es informar a la población, por más que estén en los orígenes del periodismo español, sino todo lo contrario: trazar una memoria idealizada de la puesta en escena, exaltando a la propia ciudad en tono panegirista. Existen muchas opciones para lograr el efecto deseado, que la retórica del Siglo de Oro contempla². No se trata de un acta notarial, sino de una recreación imaginativa y culta del evento para poder reparar en los detalles que en el momento pasaron desapercibidos³. En este tipo de textos, el paisaje sonoro recibe la atención que merece porque su presencia lo impregna todo, marcando las experiencias y percepciones, aunque el lenguaje ampuloso y retórico de las relaciones no le haga justicia a causa de su impropiedad.

En la raíz del fenómeno de la entrada real en la ciudad está el delicado tema de la ausencia del rey. La corte tendió a moverse cada vez menos a lo largo de la Edad Moderna, recorriendo el camino desde la más completa itinerancia al máximo centralismo, pero la presencia real, simbólica o sensible, era fundamental para los reinos sobre todo en momentos de crisis⁴. En el Renacimiento aparecen conceptualmente el Estado nacional y el individuo, dos procesos fundamentales que tienen su reflejo en la vertiente festiva. Esto transforma la concepción del monarca y de las relaciones con su reino. La entrada real, redefinida en este período, no es tan recíproca como en el Medioevo⁵. Según María José del Río Barredo, la entrada real en una ciudad era una

² Giuseppina Ledda: "Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas", en María C. García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes, Antonio Redondo (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional*, Alcalá de Henares, 1996, págs. 227-237.

³ José J. García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2006, pág. 579.

⁴ María de los Á. Pérez Samper: "Barcelona, corte: las fiestas reales en la época de los Austrias", en Bernardo J. García García y María L. Lobato (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, 2003, pág. 139.

⁵ María J. del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, 2000, pág. 64.

institución mixta en la que el soberano era recibido por una ciudad que se manifestaba como una personalidad jurídica distinta definida por sus corporaciones e instituciones. El rey jura y confirma los privilegios de la ciudad y ésta promete fidelidad recibiéndole en su seno. Se trata de un intercambio. Los rituales dramatizaban la situación contractual entre ciudad y corona. El rey se daba como espectáculo a la ciudad, y ella a él y a sí misma porque tomaba conciencia de su identidad. El recibimiento era el símbolo de la fundación del reino, y se produce en el marco urbano, que representa los ideales de la civilización moderna⁶. Por tanto, no es una ceremonia vacua, sino un rito de poder que legitima y exalta. Esta ceremonia legitimadora no necesita esperar a que suceda un acontecimiento extraordinario: es excepcional en sí misma, y establece un ritual que resulta casi religioso. El homenaje no se rinde a la persona concreta, sino a la plasmación del poder regio y de la unidad de la comunidad política⁷.

La entrada real en una ciudad va íntimamente ligada a la recuperación de la ceremonia del triunfo romana, pero también tiene fuertes raíces en la Edad Media y en las relaciones entre rey y reino. En la Edad Media, la estructura de la entrada era la siguiente: la *apántesis* o encuentro en la puerta, la *lustratio* o cabalgata, y el *jactum missilium* o lanzamiento de monedas y distribución de honores y comida. La entrada podía hacerse en línea recta desde la puerta hasta la sede del poder, o rodeando los muros de la ciudad⁸. A fines del siglo XV, a partir de la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443, la entrada real en una ciudad se complejiza, convirtiéndose en un ritual que abarca a toda la sociedad: elementos judiciales, económicos, políticos, religiosos, estéticos reflejando claramente el ascenso de las clases urbanas y el poder del príncipe. Los espectadores ven pasar como en un microcosmos a toda la sociedad por su orden⁹. Los orígenes míticos de la ciudad es un tema recurrente en el programa decorativo en una entrada real¹⁰. Ya durante la primera mitad del siglo XV se incorporan las arquitecturas efímeras, los carros o rocas, los fuegos de artificio, la música y las salvas de artillería¹¹.

El evento comenzaba con el encuentro a las puertas de la ciudad del cortejo de la ciudad y el real. A las puertas de la ciudad, un gesto de lealtad: entrega oficial de llaves,

⁶ José J. García Bernal, *El fasto público en...*, *op. cit.*, pág. 110.

⁷ José M. Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, págs. 120-

⁸ Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena*, Madrid, 2003, pág. 26.

⁹ Roy Strong, *Arte y poder*, Madrid, 1988, pág. 22.

¹⁰ Roy Strong, *Arte y poder*, *op. cit.*, págs. 95-101.

¹¹ Miguel Á. Ladero Quesada: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004, pág. 82.

intercambio de regalos, confirmación de derechos y privilegios, y el mismo ritual con el clero al llegar a la catedral. Se ponían en escena nociones legales sobre el papel del rey como fuente de justicia¹². La ceremonia de la entrega de las llaves podía convertirse en una representación teatral en la que la música podía jugar un papel fundamental: Carlos V en 1519 las recibió a las puertas de Barcelona de manos de niños vestidos de ángeles que descendían del cielo descolgados por una grúa, cantando en latín para subrayar la sacralización del soberano¹³.

Sin embargo, la entrada en la ciudad se convierte en entrada triunfal a la romana en el Renacimiento¹⁴. La entrada real pasa de ser un pacto entre el rey de la corporación municipal a convertirse en una rendición en la que el depredador obtiene su botín¹⁵. Progresivamente, la persona del rey se va glorificando. El arco triunfal es el elemento que mejor define una entrada, porque simboliza la puerta fortificada, de manera que actúa como doble símbolo: no sólo desmilitariza, suaviza y estiliza un concepto liminal excesivamente tajante en la Edad Media, sino que deja de tener connotaciones de cerrazón para transmitir una imagen de apertura. Fernando el Católico trajo la costumbre de Nápoles en 1508, donde ya la había puesto en práctica en 1506¹⁶. Con la introducción de la etiqueta borgoñona a partir de 1548, se enriqueció el cortejo principesco y las tradiciones locales tuvieron que adaptarse a la nueva política que exigía mayor grandeza y majestad del monarca. El arte unido a la cultura clásica otorgan al rey un nuevo código formal mediante el cual glorificarse, mediante el prestigio de la tradición grecorromana y las connotaciones de triunfo. La entrada en la ciudad se convierte en desfile triunfal a la romana. El soberano ya no necesita recibir el poder de Dios y de la ciudad, que son conceptos medievales. Ahora es triunfador victorioso. La misma transformación afecta a la ciudad. Ya no se trata de un lugar fortificado, a la defensiva, que entabla relaciones feudales, sino que se transforma en una urbe ideal y principesca¹⁷. Felipe II marcó el punto de inflexión hacia el engrandecimiento de las ceremonias, especialmente la de las reinas. Esto estaba relacionado con el proceso de fortalecimiento del poder real y la exacerbación de las

¹² María J. del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia...*, op. cit., pág. 64.

¹³ José L. Beltrán Moya, "La fiesta en el mundo hispánico durante la Edad Moderna", en Raúl Molina Recio y Manuel Peña Díaz (coords.), *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Córdoba, 2006, pág. 49.

¹⁴ Rafael Ramos Sosa, *Fiestas reales sevillanas en el Imperio (1500-1550)*, Sevilla, 1986, pág. 170.

¹⁵ José L. Beltrán Moya, "La fiesta en el mundo hispánico...", art. cit., pág. 51.

¹⁶ Miguel Á. Ladero Quesada: *Las fiestas en la cultura...*, op. cit., pág. 80.

¹⁷ Rafael Ramos Sosa, *Fiestas reales...*, op. cit., pág. 177.

rivalidades dinásticas que a lo largo del siglo XVI¹⁸. Lisón Tolosana relacionó ciertas formas de entrada real con la de Jesucristo en Jerusalén¹⁹.

En cuestiones musicales, cualquier recurso auditivo es válido para una entrada real²⁰. Los cronistas interpretan como saludo jubiloso cualquier sonido festivo. Baste un ejemplo literario para comprenderlo:

“(…) que derramen todos gritos,
y alegrías las trompetas,
regocijos los clarines,
aficiones las vihuelas,
jubilos las luminarias,
afecto el parche de guerra.
En fin, tanto fue el cariño,
Con que a los Reyes obsequian,
Que los varios instrumentos,
En armónicas cadencias,
Cada qual en su idioma,
Repetía con gran fiesta:
Vivan los reyes de España”²¹.

Para comprobar sobre la realidad la efectiva influencia que ejercía la música y los sonidos sobre la imagen real y urbana, tomemos dos ejemplos particularmente elocuentes en lo que a paisaje sonoro se refiere. Uno pertenece a la segunda mitad del siglo XVI, y el otro a la promediación del siglo XVII; uno retrata una entrada real en una ciudad meridional y el otro en una ciudad septentrional de la península; uno representa a una ciudad opulenta y cosmopolita en la cumbre de su auge y el otro a una ciudad de medianas dimensiones y más aferrada a la tradición. Pensamos que son dos ejemplos suficientemente representativos del fenómeno en la Edad Moderna.

La relación del “Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey don Felipe nuestro señor”, narrado por el humanista sevillano Juan de Mal Lara en 1570. Se trata de un volumen de más de 180

¹⁸ María J. del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia...*, *op. cit.*, pág. 65.

¹⁹ Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del...*, *op. cit.*, pág. 170.

²⁰ A este respecto, destaca el estudio de la música en la entrada de Margarita de Austria en Milán en 1598 que realiza Robert L. Kendrick, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford, 2002, págs. 3-9.

²¹ María del M. Lozano Bartolozzi, *Fiestas y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII*, Cáceres, 1991, págs. 104-105.

folios, impreso y dotado de escudo en la portada y grabados despleables. Su impresor original fue Alonso Escrivano, en 1570. Como autor y narrador, Mal Lara relata la entrada del rey en Sevilla y también la génesis y desarrollo de los preparativos, incluso de aquellos que no llegaron a realizarse, incluso una descripción bastante completa de la ciudad y de su tierra, que aparece representada en la iconografía renacentista²². La parte fundamental de la obra corresponde a la descripción del complejo programa iconográfico de arcos triunfales y edificios emblemáticos. En 1 de mayo de 1570 tuvo lugar el recibimiento mejor narrado que dispensó Sevilla a un rey en el Antiguo Régimen: el de Felipe II. En esta ocasión la entrada se realizó por la puerta de Goles o Real, no por la de la Macarena como era tradicional.

Por su parte, la “Relación embiada de Pamplona, de la entrada que hizo su Magestad en aquella Ciudad, y lo sucedido en los treynta y ocho días que estuvo en ella, hasta que salió para yr a Zaragoza” constituye un breve pliego de cuatro páginas impreso en Sevilla en 1646 en la imprenta de Juan Gómez de Blas, sin ningún lucimiento tipográfico, que se conserva en tomos de varias relaciones de sucesos. Felipe IV entró en Pamplona el 23 de abril de 1646. La relación no da detalle alguno que contribuya a contextualizar dicha entrada real, salvo que cuando partió de Pamplona el rey se dirigió a Zaragoza. El cortejo real entró en la ciudad por detrás del castillo y se detuvo a almorzar en el convento trinitario extramuros. Allí tuvo lugar el besamanos de todas las autoridades civiles y religiosas de la ciudad, y una vez acabado esto tuvo lugar la entrada en la ciudad propiamente dicha, precedida por la entrega de llaves. La procesión hacia la catedral en el corazón de la ciudad fue realizada bajo palio, y después del *Te Deum* fue alojado en el palacio. En días posteriores, el rey visitaría el castillo y gozaría de las diversiones que la ciudad organizó en su honor: juego de pelota, cacerías, toros, procesión, besamanos, etc.

Para comenzar, debemos distinguir entre los sonidos del cortejo y los de la ciudad. La comitiva real también lleva siempre consigo profesionales instrumentistas, generalmente de instrumentos de carácter heráldico, como clarines, trompetas y atabales. Lo hemos constatado en nóminas de acompañantes reales. No es fácil que esto llame la atención de los cronistas porque éstos siempre son de la ciudad y escriben su relación con objeto de ensalzarla, refiriéndose a sus hechos y manifestaciones. Por ejemplo, Carlos II llevaba consigo en su salida de Madrid camino de Aragón “los seis Clarines de

²² Manuel Bernal, *Juan de Mal Lara y su “recibimiento”*, Sevilla, 1998, pág. 91.

su Alteza, y su Atabalero, puesto a cavallo, y tocando sin cessar sus instrumentos sonoros, salió el coche del Rey nuestro señor (...)”²³. De hecho, ninguna de las dos relaciones que estudiamos contiene ninguna referencia a ello.

En la entrada de Felipe II en Sevilla, el cortejo de recibimiento llevaba consigo doce atambores y dos pífanos excelentemente vestidos. Así los describe Juan de Mal Lara:

“El día siguiente se juntaron todos en el lugar concertado, a son de doce atambores y dos pífanos, que la ciudad mandó vestir con seda de muchos colores y jubones de tafetán verde picados, cueras blancas cortadas y sombreros de tafetán azul. Los cuales, con maravilloso estruendo, regocijaban la ciudad. Tenían asimismo doce banderas ricas y de diferentes señales y colores”²⁴.

Se percibe una fuerte descompensación entre los pífanos, instrumentos melódicos de viento, y los atambores, instrumentos idiófonos de percusión. Precisamente aquellos que tienen más que aportar a la riqueza de esta música están en inferioridad numérica, aunque por ser instrumentos tan sumamente agudos resonaban por encima del estruendo grave de la percusión. La propia relación utiliza la palabra “estruendo” para describir aquella música. En la composición de esta comitiva se adivina que el objetivo no era el goce artístico –aún no era momento de ello-. Este desfile tiene como misión reclamar la atención de los habitantes de la ciudad, congregarlos a la espera del insigne recibimiento y crear un clima festivo y expectante. El innegable carácter militar que poseen estos instrumentos se ve mitigado por su fantástico y colorido uniforme. Estos músicos, más en su aspecto que en su música, representan un objeto de prestigio del que se vale el cabildo municipal para hacer su llegada deseable.

El momento de la entrega de llaves fue enlucido con música, que además de heroizar a sus personajes servía para que quienes no habían presenciado la escena al menos supiesen por qué momento iba el ritual. La música funciona como una consigna que hace avanzar la ceremonia, y también un estímulo de excitación ante la inminencia de la visión de la figura del rey. Así pues, de nuevo el oído se anticipa a la vista:

²³ Anónimo, *Relación verdadera, en que se da cuenta de la jornada, que la Magestad Católica del Rey nuestro señor Don Carlos Segundo (que Dios guarde) executó para el Reino de Aragón el Miércoles 21 de Abril deste presente año, en compañía de su Alteza el Sereníssimo señor el señor don Iuan de Austria su Hermano, despidiéndose al salir de la Corte de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha, Sevilla, 1677, s/ fol.*

²⁴ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey don Felipe nuestro señor*, Sevilla, 1570, pág. 76.

“Y el Asistente le presentó las llaves de oro, que tenía aparejadas en la mano en señal de la nueva posesión de la ciudad, y abierta con gran estruendo de la música, y deseo de los que aguardaban, tanto había, ver a su Rey, se entró debajo del palio, que alzaron el Asistente, el Duque de Arcos, que en aquel día se mostró verdadero vecino de Sevilla y agradable servidor de Su Majestad. Renovóse con esto la solemnidad por la música de menestres altos, trompetas y atabales”²⁵.

En el momento de la apertura de las puertas de la ciudad, momento de gran carga simbólica, una vez efectuado el juramento protocolario, tenía lugar el estruendo más ruidoso de toda la entrada real. Las relaciones de fiestas del siglo XVII, por ejemplo la de Pamplona, tienden a hacer hincapié directamente en este rito sonoro, mucho más que en el anterior juramento y entrega de llaves, puesto que el régimen de monarquía absoluta le había arrebatado el sentido. Atronaban las salvas de artillería, la música de los instrumentistas y el repique de todas las campanas de la urbe, tres sonidos muy dispares que no obstante armonizaban entre sí a la perfección en el paisaje urbano de la Edad Moderna. Cada uno de ellos representaba a un estamento de la sociedad, que daban la bienvenida a coro al monarca mediante recursos sonoros, que llegaban antes a su destino que los visuales. Este estruendo no es en modo alguno cacofónico, sino que encarna el ideal de armonía de aquella sociedad urbana. Se trataba de una armonía musical y también social: los poderes urbanos se manifestaban en unanimidad, al unísono, al mismo nivel, obviando las disputas por cuestiones de preeminencia. Por último, habrá que recalcar que aquel estruendo poseía un carácter netamente festivo, tal como recalca la relación de Pamplona:

“La alegría de todos grande, que con los repiques de las campanas, y el Relox de la Iglesia mayor, que para este efeto le soltaron, y las voces que davan las mugeres ordinarias, y muchos pronunciando vítores, unos en lengua Bascuence, y otros en Castellana, causava consuelo a todos”²⁶.

En este caso el relator no se olvida de incluir al reloj, que como regidor del tiempo es el mejor indicador de la ruptura del tiempo ordinario, y tampoco deja de mencionar la

²⁵ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, pág. 200.

²⁶ Anónimo, *Relación embiada de Pamplona, de la entrada que hizo su Magestad en aquella Ciudad, y lo sucedido en los treynta y ocho días que estuvo en ella, hasta que salió para yr a Zaragoza*, Sevilla, 1646, s/fol.

participación del Tercer Estado en el estallido sonoro de la ciudad. El empleo de ambas lenguas implica una mayor armonía entre todos los grupos sociales.

La relación sobre la entrada de Felipe IV en Sevilla en 1624 nos presenta una mejor expresión de esta homogeneidad sonora en que se percibía lo aportado por cada elemento:

“Acabada pues la primera salva, hizieron la segunda, y habiendo pasado de la puerta su Magestad, la tercera; i en el intermedio desta, el tiempo que durava passar, con gran serenidad i sosiego, se oyan la dulçura de clarines, chirimías i trompetas, i verdaderos parabienes y bendiciones, con el clamor de las campanas de las Iglesias de toda la ciudad, que desde que salió de san Gerónimo, hasta que entró en su Real casa, no dexaron de repicar; ni menor el ruido de todas las cajas i pífanos, acrecentando todo el contento i gusto de tal día”²⁷.

El tañido de las campanas procedía del estamento eclesiástico. En los momentos culminantes de las ocasiones especiales, cuando se celebraba una fiesta general en la ciudad, la norma era el repique universal. Todos los lugares de la ciudad que poseyesen una campana debían secundar el ejemplo de la Giralda y emplearse a fondo en caracteriza aquel tiempo como sumamente extraordinario en comparación con los tañidos cotidianos. Iglesias, parroquias, monasterios, conventos y hospitales rompían a tocar al mismo tiempo con todos sus efectivos, lo cual creaba un clima inequívocamente gozoso. Los manuales de campaneros de la catedral decían que, dentro de su intrincada casuística, los recibimientos de príncipe, rey, legado o primado prescribían repique continuo. Se tañía por la tarde y a mediodía y en los fuegos. Al rey le recibe la catedral con órgano, ministriles y repique²⁸. Durante las luminarias que se celebran durante la noche en Pamplona, el repique general constituye el perfecto sonido para un espectáculo tan extraordinario como convertir la noche en día mediante la iluminación²⁹.

Por su parte, la música de los ministriles caracteriza al cabildo municipal, que desde la Baja Edad Media tiene una copia de instrumentistas asalariados, para funciones de representación aunque también los emplea para animar el ambiente en los días y

²⁷ Franco, *RELACIÓN DE LA ENTRADA, Y RECIBIMIENTO / Real de la Magestad de el Rey don Philipe IIII en este nombre, nuestro señor, en la / Ciudad de Sevilla, viernes primero de Março de mil y seyscientos y veynte y quatro / años día de el Ángel de la Guarda*, Sevilla, 1624, s/ fol.

²⁸ Pedro Rubio Merino (ed.), *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*, Sevilla, 1995, pág. 186.

²⁹ Anónimo, *Relación embiada de Pamplona, de la entrada...*, *op. cit.*, s/ fol.

noches de fiesta general. La que ellos tañen es una música en cierto modo culta, porque el instrumento más característico de los ministriles es la chirimía, el antecedente del oboe, la cual ofrecía posibilidades virtuosísticas, pero no lo bastante como para que el público no se sintiese estimulado por ella.

Como tercer elemento, las salvas de artillería representan al ejército. El homenaje militar al rey es uno de los ritos más repetidos en las ceremonias narradas por las relaciones. En la entrada de Felipe IV en Pamplona, el fenómeno se anticipa porque de esta manera el recibimiento comienza antes: “les dispararon toda la artillería, aviendo empezado a hazer la salva una legua antes que su Magestad se acercara a la Ciudad”³⁰. Las salvas pueden ser de artillería, de fusilería, de arcabucería, de mosquetería y de todas estas cosas. En Sevilla, las salvas suelen provenir de las embarcaciones situadas en el Guadalquivir (y en otras localidades portuarias, en el mar). Generalmente las salvas poseen una textura sonora estereofónica. Los cañones se sitúan en puntos distantes y se preguntan y contestan trazando un contrapunto. Entroncaban de alguna manera con la imagen de la ciudad como bastión de la fe y de la fidelidad a la Monarquía Católica. En los dos casos que estamos viendo se producen grandes dispendios en artillería. En Pamplona en 1646, el rey también encuentro homenaje militar en las fortificaciones de la ciudad:

“fue al tercero dia a ver el Castillo, que es uno de los mejores del mundo, y antes de entrar en el, le hizieron la salva disparando la Artilleria que está en los Baluartes que hazen frente a la Ciudad: (...) y a la salida bolvieron otra vez disparar la artilleria. Y despues que su Alteza estuvo bueno, fue al Cabildo, y se le hizo la misma salva a la entrada y salida”³¹.

En el texto de Mal Lara encontramos una descripción muy vívida de una salva de artillería en el río Guadalquivir. Éste era el escenario perfecto para ello porque suponía un gran espacio no poblado, sin muchas edificaciones en peligro, y que simulaba mejor una batalla. Aquella escenificación está animada por el espíritu competitivo propio de lo militar, puesto que las naves procuran superarse entre sí. Suponemos que las referencias al temor suscitado en la población son hiperbólicas, pero contribuyen a la dramatización de la escena:

³⁰ Anónimo, *Relación embiada de Pamplona, de la entrada...*, op. cit., s/ fol.

³¹ Anónimo, *Relación embiada de Pamplona...*, op. cit., s/ fol.

“En llegando Su Majestad a lo llano, que está a la Torre del Oro, comenzó la salva de arcabucería, que en ella estaba, con mucha priesa y buen orden; y luego prosiguió el artillería de las naos, con el estruendo y braveza que en un asalto furiosísimo suele oírse, poniendo cada uno de los artilleros el cuidado necesario en que fuese mayor el estruendo de la pieza de artillería que en su nao se disparase, que el de las otras, y sin cesar, duró la salva gran espacio de tiempo, y de presto se encubrió con el humo todo lo que con el agua y en tierra parecía, no sin gran ruido que rebramando nuevamente por el aire ocupaba los sentidos de la gente, que en tanta tormenta jamás se habían visto; y los desusados golpes venían atormentando todo cuanto arrebatában de vista y oído, dejando a las mujeres suspensas y transportadas, con la no esperada furia, y oscuridad del humo, y sonido horrendo, pareciéndoles que habían sido por encantamiento puestas en los muros de alguna fortaleza a que se diese batería, porque el polvo de la tierra, la espesura del humo que con el río la oscurecía, los rayos y truenos en el aire engañaban esta imaginación”³².

También se mostró al rey de cerca dos naves aparejadas como para partir hacia las Indias, engaladas por música flotante: “con cantidad de gente de guerra dentro, y de atambores y trompetas, y menestriales, y banderas de campo”³³. Con esta manifestación, lo que Sevilla trataba de expresar era no sólo su prosperidad al derrochar tal cantidad de pólvora, sino también la fortaleza de sus efectivos militares al servicio del rey y de la religión. Al llegar a la puerta de Goles, Felipe II fue testigo de otra salva de 62 piezas de artillería. En la puerta real del Altozano se renovó la salva, así como en la torre del Oro, Triana y las naves del río³⁴.

Una vez atravesada la puerta de la ciudad, el cortejo real inicia su trayectoria a través de las vías principales, en dirección al corazón de la urbe, que es la iglesia mayor. Su itinerario ha sido decorado expresamente para la ocasión. En los casos más humildes, como el de Pamplona en 1646, “todas las calles estaban por donde su magestad pasó, ricamente aderezadas, limpias y aseadas”; en casos opulentos como el de Sevilla en 1570, el mismo Juan de Mal Lara había sido el autor del diseño del programa decorativo, que tuvo como objetivo un gran *exemplum virtutis* dedicado al rey³⁵. Se había erigido un

³² Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, *op. cit.*, pág. 88.

³³ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble...*, *op. cit.*, pág. 87.

³⁴ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad...*, *op. cit.*, pág. 201.

³⁵ Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pág. 60.

lienzo simulado de muralla donde en lo alto del arco pasaba un bosque de árboles, el monte Parnaso en el centro con Apolo entronizado con un harpa en la mano y más abajo sentadas las nueve musas, en que las cinco eran doncellas cantando y tañendo arpas, cítaras, vihuelas de arco y violones, entre ellas una niña que despuntaba. Las otras cuatro musas eran representadas por unos músicos vestidos de mujer. Este detalle nos ayuda a suponer que no había en la ciudad más que cinco damas capaces de hacer un buen papel tañendo un instrumento de cuerda, lo cual no nos da esperanzas sobre la educación musical de la mujer. Las acompañaban otros tres músicos representando de las Gracias, que derramaban hojas de rosas, tañían y cantaban. La música sonaba para señalar cada movimiento que se producía: cuando alguien pasaba por debajo del arco para acceder al rey. El texto incluye dos coplas de las que entonaban dichos cantantes, dedicadas a las virtudes del rey³⁶.

Felipe II tuvo la fortuna de gozar de un arco especialmente fastuoso en la puerta del Perdón, que constituía en su integridad una plataforma historiada para los músicos. A los lados había órdenes de ventanas y nichos donde estaban de pie los músicos. De una parte seis ministriles vestidos con ropas largas de raso azul bordadas de oro y sombreros de lo mismo, y al otro siete músicos con vihuelas de arco, vestidos con ropas de seda carmesí de la misma suerte bordadas de oro y plata y sombreros de lo propio, representando figuras antiguas. Por lo tanto, los instrumentos de viento y los de cuerda quedaban perfectamente equilibrados (se comprende que fuesen más los de cuerda, para producir un volumen de sonido competente) en la línea de la mejor tradición griega. Los extremos apolíneo y dionisiaco del hombre se oponían y combinaban.

La entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en 1508 en Sevilla será la primera entrada triunfal renacentista propiamente dicha que aconteció en la ciudad, y se caracteriza precisamente por la incorporación de los arcos de triunfo, elementos de arquitectura efímera. Este recorrido se torna una *Via Triumphalis* a la manera de los militares romanos victoriosos, y gracias a ellos Sevilla sustituye su imagen medieval e islámica por otra más moderna y clásica. La incorporación de los arcos triunfales al aparato festivo habría de prosperar mucho durante la Modernidad y haría un gran favor al protagonismo de los músicos, porque mucho de ellos constituían plataformas encubiertas para ellos. Puesto que los arcos estaban tan cuajados de decoración y reunían los frutos más perfectos de todos los sentidos: vista, olfato, gusto y tacto, es

³⁶ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble...*, *op. cit.*, págs. 102-109.

natural que se quisiera completar el monumento al placer incorporando una suave música angelica que se desprendiera de la estructura. En Italia, de donde procede el arco de triunfo, también poseen su propia música³⁷.

El Cabildo eclesiástico esperaba al rey en dicha puerta con ocho seises cantando y otros ocho bailando³⁸. Los niños cantores suponen los mejores frutos musicales del cabildo Eclesiástico, puesto que tienen una formación estrictamente musical desde su más tierna infancia³⁹. Para la ceremonia del juramento de los privilegios de la Iglesia, la música también intervino solemnizando el acto, así como en otros momentos culminantes como cuando el rey besó la cruz.⁴⁰ La relación de Pamplona es más explícita con respecto al repertorio musical: “puesto de rodillas hizo Oración al Altar Mayor, y en el *interim* la Capilla le cantó el *Te Deum Laudamus*, con gran solemnidad”⁴¹. Este himno es el más característico del contexto festivo en la Edad Moderna, además de ser el más antiguo. Curiosamente, es el único indefectiblemente citado por los cronistas, de manera que hemos de entenderlo muy reconocible y de dominio popular. Es un canto originariamente procedente del gregoriano, de texto no bíblico en prosa.⁴² Representa el reconocimiento del poder de la voluntad divina, pero también del ejercicio del poder terrenal, de manera que al cantarlo inconscientemente se identificaba al rey con los fundamentos de la fe⁴³. También un recurso musical como el *Te Deum* jugaba un papel en el aparato de legitimación ideológica de la monarquía.

Como es comprensible, al arrogarse este papel tan cercano a la divinidad, la monarquía demanda para homenajearla, en sus visitas y en su ausencia, efectivos ceremoniales semejantes a los de las fiestas religiosas. De hecho, encontraremos un paralelismo notable entre ambas tipologías. La música se adhiere a la figura del rey en las fiestas porque se entiende que éste desempeña el papel del músico divino, el que tañe, temple y afina (o gobierna) el instrumento que se le ha encomendado⁴⁴.

³⁷ Rafael Ramos Sosa, *Fiestas reales...*, *op. cit.*, págs. 185-194; Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología...*, *op. cit.*, pág. 173; Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (Estudio y documentos)*, Sevilla, 1998, págs. 105-148.

³⁸ Fermín Arana de Valflora, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 2003, pág. 76.

³⁹ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1982, *passim*.

⁴⁰ Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad...*, *op. cit.*, págs. 207-210.

⁴¹ Anónimo, *Relación embiada de Pamplona...*, *op. cit.*, s/ fol.

⁴² Donald Grout y Claude Palisca, *Historia de la música occidental, I*. Madrid, 1984, pág. 71.

⁴³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, 1994, pág. 49.

⁴⁴ Juan José Carreras, “El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 258.

El carácter de la música que acompaña a la figura real siempre es lento, grave, *maestoso*, porque durante el Renacimiento y el Barroco el tempo pausado es atributo de majestad⁴⁵. Confiere al rey unas connotaciones de impasibilidad, de ausencia de miedo y pasiones humanas. Inspira cualidades de tranquilidad, fuerza y constancia ante las adversidades. Lo rápido y tempestuoso se relaciona con la cólera y lo diabólico. Alguien cuyo ritmo es lento al avanzar permite ser observado durante más tiempo y con más detalle. En consecuencia, la música nuevamente actúa al servicio de los efectos visuales dispuestos para llamar la atención, puesto que concede un margen y una serenidad para valorarlos en su justa medida de manera que su efecto cale en la psicología colectiva.

Así pues, se puede concluir que a la figura del rey se le aplica durante la Edad Moderna los mismos efectos sonoros que se registran para otros motivos de celebración, muy especialmente religiosos. No obstante, para los habitantes de una ciudad española del Antiguo Régimen, estos sonidos contribuyen eficazmente a la imagen que del monarca se forman, puesto que se producen simultáneamente a su presentación física.

⁴⁵ Warren y Ursula Kirkendale, *Music and meaning. Studies in Music History and the neighbouring disciplines*, Firenze, 2007, pág. 225.