



TESS KNIGHTON

<https://orcid.org/0000-0002-8529-9376>

tknighton@icrea.cat

ICREA / Universitat Autònoma de Barcelona

Sonido y espacio durante la visita de Carlos V a Barcelona en 1519*

Sound and Space during Charles V's Visit to Barcelona in 1519

Las visitas y entradas reales activaban una serie de eventos ceremoniales en la ciudad donde el rey residía temporalmente que provocaban un cambio o intensificación en los sonidos que se escuchaban en las calles y edificios más emblemáticos del complejo urbano. Cuando Carlos V entró en Barcelona en 1519, le acompañaban los músicos de su casa y capilla, entre ellos cantores e instrumentistas flamencos que traían diferentes maneras de tocar y cantar y que interpretaban un repertorio polifónico distinto, probablemente nunca escuchado antes allí. El impacto sonoro de la visita variaba según la experiencia y expectativas de las distintas comunidades acústicas presentes en la variedad de ceremonias celebradas en contextos religiosos y festivos: los ciudadanos experimentaban aurualmente las procesiones que recorrían las calles, pero fueron excluidos de los espacios interiores de la catedral y del palacio, donde nobles y autoridades eclesiásticas y cívicas escuchaban misas y motetes polifónicos en el oficio y *chansons* francesas en los banquetes. Este artículo propone analizar la relación entre sonido y espacio en las diferentes ceremonias celebradas en Barcelona durante la visita de Carlos V y evaluar hasta qué punto y para quién el *soundspace* urbano fue transformado.

Palabras clave: soundspace, entradas reales, Carlos V, procesiones, exequias reales, Barcelona, religión cívica, trompetas, L'homme armé, Juan de Anchieta.

Royal entries and visits set in motion a series of ceremonial events in the city where the king resided temporarily that brought about a shift or change in density in the sounds that were heard in the street and in the most emblematic buildings of the urban complex. When Charles V entered Barcelona in 1519, he was accompanied by the musicians of his household and chapel, among them the Flemish instrumentalists and singers who brought different ways of playing and singing and performing a distinct polyphonic repertory, probably never heard before there. The sonic impact of the visit would have varied according to the experience and expectations of the different acoustic communities present at the variety of ceremonies celebrated in religious and festive contexts: the inhabitants of the city were ear-witnesses to the processions mounted in the streets, but were excluded from the interior spaces of cathedral and palace, while nobles and ecclesiastic and civic authorities listened to polyphonic masses and motets at church services, and French chansons at banquets. This article aims

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "How Processions Moved: Sound and Space in the Performance of Urban Ritual, c. 1400-c. 1700", HERC-2021-ADG, n.º. 101054069 (SOUNDSPACE).

to analyse the relationship between sound and space in the different ceremonies held in Barcelona during Charles V's visit to the city and to what extent and for whom the urban soundspace was transformed.

Keywords: soundspace, royal entries, Charles V, processions, royal exequies, Barcelona, civic religion, trumpets, L'homme armé, Juan de Anchieta.

“[...] y en la vespersada del die present y de demá, facen alimares ab lurs focs, sons, balls y altres jocunditats y alegries honestes”¹.

Las festividades de *son et lumière* organizadas –y pagadas– por las ciudades como parte intrínseca de una entrada real tenían por vocación demostrar la alegría de la comunidad política urbana ante la renovación del pacto político con el rey (Chamorro Esteban 2017; Knighton 2021). La relación monarquía-ciudad-alegrías fue expresada por Sebastián Covarrubias en la definición de la palabra “alegría” en su diccionario de 1611: “Llamamos alegrías las fiestas públicas que se hazen por los sucesos prósperos de vitorias, nacimientos de Reyes, Príncipes e Infantes” (Covarrubias Horozco 1611, 41–42). Este tropo se encuentra en casi todas las crónicas y relaciones de entradas reales. Las “alegrías” solían combinar iluminaciones y fuegos artificiales (“luminarias”), danzas y músicas. En las fuentes catalanas se denominaban genéricamente *alimàries*, como muestra el ejemplo del pregón citado en el encabezamiento de este texto, emitido por el Consell de Cent de Barcelona en ocasión de la visita de Carlos V en 1519. Tales pregones exhortaban a los ciudadanos a garantizar la limpieza, la decoración y, en general, el ambiente festivo de la ciudad. Las autoridades municipales, por su parte, se responsabilizaban de la cera y el sebo para las iluminaciones, los músicos o *cobles* (conjuntos) de ministriles y las decoraciones efímeras, entre ellas los escenarios contruidos para los instrumentistas y cantantes (Chamorro Esteban 2017, 279–317). La música de los ministriles en las plazas de la ciudad era una de las señales aurales características de las grandes solemnidades urbanas (García Espuche 2009, 501, 545–566) y, sin duda, se incluían entre los *sons* implícitos en el pregón de 1519. Estas festividades caracterizaron la entrada de Carlos V y la reunión de los caballeros del Toisón de Oro en la ciudad. Sin embargo, otros eventos –la muerte del emperador Maximiliano I, abuelo de Carlos V, en enero de 1519, y el brote de peste en Barcelona unos meses después– acortaron las “alegrías” y dieron lugar, respectivamente, a un prolongado periodo de luto con ceremonias funerarias y a la ausencia del rey que se retiró junto con su corte fuera de la ciudad, al palacio real de Molins

¹ Pregón del Consell de Cent, Barcelona, 15 de febrero de 1519. Consell de Cent, Registre d'Ordinacions, 1510-1518, fol. 188, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Barcelona; citado en Pérez Samper (1998, 443). En todo el artículo seguimos el criterio de emplear una transcripción diplomática de los textos de las fuentes primarias.

de Rei, durante varios meses a partir de julio de 1519. ¿Cuál fue, en realidad, el impacto de la presencia del rey en el *soundspace* de Barcelona durante los escasos seis meses que estuvo en la ciudad y en sus diversas comunidades acústicas?

El objetivo de este artículo es analizar las pocas indicaciones que se conservan de los sonidos y músicas que se escucharon en Barcelona cuando en 1519 Carlos V entró en la ciudad. Mediante conceptos adaptados de los *sound studies* nos proponemos comprender mejor la relación entre sonido y espacio en aquel momento histórico y contexto urbano tomando en cuenta sus aspectos sociales y culturales, sensoriales y emocionales, y su *soundspace* correspondiente². El término paisaje sonoro (*soundscape*), acuñado por Murray Schafer (1977), está muy difundido y ha sido útil a la comunidad musicológica desde que Reinhard Strohm lo empleó en 1985 (1985: 1-9). Sin embargo, ha llegado a ser un paraguas metafórico que cubre de manera demasiado genérica los elementos sónicos de una ciudad³. La tendencia ha sido categorizar los sonidos según su función institucional o social, muchas veces sin atender a cómo los espacios acústicos, las prácticas cotidianas, la memoria colectiva, la experiencia y las expectativas sensoriales y emocionales informaban e influían al oyente. Este énfasis en la escucha forma parte intrínseca del concepto de *soundspace*, que adapta, según el contexto histórico y cultural, las ideas de Barry Truax de comunidad acústica (agrupaciones sociales que comparten experiencia del *habitus* sonoro en que viven) y conocimiento sónico (“*soundscape competence*”, la habilidad de interpretar lo que significan los sonidos y reaccionar de una manera adecuada a las normas sociales) (Truax 2001, 2011)⁴.

Para Truax, la naturaleza comunicativa del sonido en el contexto de la topografía urbana, la estructura social y la identidad de los ciudadanos –tanto individual como colectiva– convergen en la formación de comunidades acústicas capaces de interpretar los sonidos (*soundscape competence*) en el contexto del conocimiento tácito de los espacios, prácticas cotidianas, creencias religiosas e ideologías políticas de la época. El concepto de comunidad acústica estriba en la idea de que cualquier comunidad –desde la ciudad hasta cualquier agrupación social determinada por clase, parroquia, vecindario, gremio, cofradía o red

² El concepto “*soundspace*” ha sido desarrollado orgánicamente como parte del proyecto de investigación SOUNDSPACE y fue el tema de la presentación “*Soundspace: Reframing the Performance of Early Modern Ritual*” impartida por Antonio Arneri y Tess Knighton en el Congreso Internacional *The Historical Ear: What is Auditory History*, organizado por la International Musicological Society Auditory History Study Group, celebrado en París, 18-21 de marzo de 2026.

³ El concepto de paisaje sonoro ha sido criticado en los últimos años por Tim Ingold (2007, 2022, 168), Ari Kelman (2010) y Salomé Voegelin (2021, 10-11).

⁴ Truax define la “*soundscape competence*” como “el conocimiento tácito que las personas tienen sobre la estructura del sonido ambiental, un conocimiento que se manifiesta en comportamientos que interpretan ese sonido y actúan en consecuencia” [“*tacit knowledge people have about the structure of environmental sound, knowledge that manifests itself in behavior that interprets such sound and acts upon it*”] (Truax 2001, 66-67). Todas las traducciones de este trabajo son de la autora, si no se indica lo contrario.

familiar— se cohesiona a través de los sonidos (“la comunidad está vinculada y definida por sus sonidos”⁵) que impregnan la vida de los habitantes y son significantes para ellos. Si los sonidos para un grupo son comunicativos e identificadores, para otros, extranjeros o de fuera de la comunidad, pueden parecer extraños o pasar desapercibidos (Truax 2001, 65–66). Esta aproximación abre fructíferas posibilidades para analizar el aspecto sonoro de la entrada y estancia de Carlos V, así como de los rituales urbanos que se celebraron —y oyeron— en los diferentes espacios sonoros de la ciudad.

Sin embargo, cómo escuchar el *soundspace* formado por las experiencias y expectativas sonoras en su contexto espacial del pasado es un problema complejo para el historiador que solo tiene acceso a testigos silenciosos en forma de documentación archivística y otros textos de diferentes tipos (crónicas, relaciones, correspondencia, pregones, etc.) de la época en cuestión (Walraven 2013; Biddle y Gibson 2017; Knighton 2018, 295–296). Las referencias sonoras presentes en estos textos son, en gran parte, convencionales e inevitablemente mudas. No obstante, ofrecen un eco escrito de los elementos sónicos que dejan, en forma de etnografía histórica (Amelang 2000; Knighton 2021a, 33–35), entrever —o mejor dicho, entreoír— las prácticas rituales que crearon los *soundspaces* relacionados, por ejemplo, con la presencia real en Barcelona en 1519. Mediante una metodología de lectura profunda (*close reading*), se puede extrapolar no solamente lo que es explícito en los textos —es decir, las referencias específicas a sonidos— sino también lo que queda implícito en ellos: el conocimiento tácito de las comunidades acústicas que participaron en esos eventos según prácticas rituales bien arraigadas en la memoria y la costumbre.

Especialmente útiles para la lectura profunda son lo que Schafer (1977) denominó “señales sonoras” (*sound signals*) que se destacan del telón de fondo sonoro y que comunican mensajes a los ciudadanos. Por otro lado, las “marcas sonoras” (*soundmarks*) identifican, en este caso, la naturaleza específica y única de la ceremonia urbana generada por la presencia del rey (Schafer 1977). Estas señales y marcas sonoras, presentes de forma implícita o explícita en las fuentes escritas, eran familiares e reconocibles para las comunidades acústicas de la ciudad que sabían interpretar su significado y entender lo que pretendían comunicar en ese contexto. La resonancia por las calles y plazas del sonido familiar de las *cobles* de ministriles (pagadas por las autoridades de la ciudad) era una señal sonora que comunicaba una manifestación de alegría por un evento extraordinario, como podía ser una entrada real (Chamorro Esteban 2017; Knighton 2021b). Por otra parte, el sonido, mucho menos familiar, del repertorio polifónico de la capilla flamenca de Carlos V constituía una de las marcas sonoras que identificaban la presencia y primera visita a Barcelona de aquel rey de formación flamenca.

⁵ “The community is linked and defined by its sounds”.

Si se considera a los participantes, agentes y espectadores de una entrada real –y otras ceremonias relacionadas con una visita del monarca– como una comunidad acústica que interpretaba el *soundspace*, sobre todo sus señales y marcas sonoras, resulta posible aprehender mejor los sonidos y su significación para los ciudadanos. El impacto sonoro del ceremonial vinculado a la presencia real en la ciudad estuvo condicionado por la memoria de eventos anteriores de similares características: las entradas reales que precedieron más inmediatamente a la de Carlos V fueron las de Isabel la Católica en 1481 (Chamorro Esteban 2017, 33–34, 113–114; Raufast Chico 2006, 301–302; Raufast Chico 2008)⁶ y la menos vistosa de Felipe el Hermoso como heredero de la corona castellana en 1503 (Chamorro Esteban 2017, 36–37). En el siglo XVI, cada generación de barceloneses solo había presenciado una o dos entradas reales. Así, mientras para unos era una experiencia totalmente nueva, para otros se trataba de un acontecimiento ya arraigado en la memoria colectiva. Tanto la transmisión oral como las descripciones escritas tenían un papel importante en la memorización de estos eventos extraordinarios. Entre las segundas destaca el libro de ceremonias de la ciudad (*Llibre de les solemnitats*), depósito protocolario de la práctica ceremonial y de la precedencia jerárquica observada en tales ocasiones. En todo caso, muchas de las señales sonoras usadas en la ciudad para articular el ceremonial urbano –por ejemplo, los pregones con trompetas y atabales– ya formaban parte del conocimiento tácito de las comunidades acústicas. La presencia sonora de estos instrumentistas se combinaba con la de los ministriles altos, cuyas actuaciones se difundían por la ciudad siguiendo los vaivenes del sinfín de procesiones ceremoniales que la atravesaban (Raventós i Freixa 2016).

Las mismas señales sonoras articulaban auralmente otros eventos ceremoniales de gran relevancia asociados a la monarquía, entre ellos los nacimientos y bodas reales y las victorias militares como la toma de Granada (1492) o la batalla de Lepanto (1571). Para las comunidades acústicas formadas por los ciudadanos estos sonidos emblemáticos señalaban a través de eventos extraordinarios la “sonificación” del poder, ya fuera real, cívico o eclesiástico. Sin embargo, durante una visita real el *soundspace* se singularizaba, distinguiéndose de otras grandes ocasiones por la densidad y escala de los “sons”: se oían más salvas de artillería, había más *alimàries* con más *cobles* de ministriles, y más trompetas y atabales. Por ejemplo, la relación del *Llibre de les solemnitats* dice que el desfile partió de la Casa de la Ciutat el 15 de febrero de 1519 para recibir al rey Carlos V en el portal de Sant Antoni y que fueron “precehints e anantlos devant XVII trompetes ab juglas qui aportaven les sobrevestes e panons novament fets

⁶ La ceremonia de la entrada real en la ciudad de Barcelona se celebraba solamente en ocasión de la primera visita de un monarca, protocolo estrictamente observado por los consejeros (*consellers*) (Chamorro Esteban 2017, 33). La de Isabel estableció un nuevo recorrido procesional por la ciudad, trayectoria que se conservó en entradas posteriores e incorporó novedades ceremoniales fruto de la intervención directa de su marido Fernando ante los consejeros (Chamorro Esteban 2017, 34).

per la Ciutat” (Duran i Sanpere 1930, I:403–407)⁷. Este número reforzado de músicos cívicos –identificados por sus flamantes libreas– servía de señal sonora, manifestando a la comunidad acústica que el evento que se celebraba revestía un carácter verdaderamente extraordinario. Se convertía así en un imán sonoro para los habitantes convocados a asistir a la procesión. A los instrumentistas urbanos se unían los de la Casa Real⁸, lo que contribuía a aumentar aún más la resonancia del acontecimiento.

La entrada real

El refuerzo en términos de recursos musicales y su impacto aural influyeron en la interpretación de las señales sonoras por parte de las comunidades acústicas barcelonesas⁹. Sonidos más o menos familiares –algunos de ellos conocidos pero escuchados en espacios performativos distintos– caracterizaron la ceremonia de la entrada real que se inició en el portal de san Antoni. Por ejemplo, el espectáculo de los ángeles-músicos que descendían cantando durante la *davallada* – el acto simbólico por el que las llaves de la ciudad eran presentadas al rey (Gómez Muntaner 1991, 13–18)– constituía un ritual que se veía y oía esporádicamente como parte de la ceremonia de la entrada real solamente en las ciudades levantinas¹⁰. Esta marca sonora anunciaba auralmente el encuentro simbólico entre el monarca y las autoridades de la ciudad, que daban la bienvenida a su nuevo señor e inauguraban los regocijos en el mismo umbral urbano (Chamorro Esteban 2017, 116). Según Jordi Raventós, esta representación simbólica tuvo lugar por primera vez en Barcelona durante la entrada de la reina Isabel en 1481 (Raventós i Freixa 2006, 197–211). Así que en 1519 pocos ciudadanos podían recordar esta entrada celebrada casi cuarenta años antes, a no ser que fuera a través de la descripción contenida en el *Llibre de les solemnitats*: en él se precisaba que tres o cuatro ángeles-músicos, “cantants ab molta melodia”, descendieron con la

⁷ Un buen resumen de las ceremonias se encuentra en Ainaud de Lasarte (1949, 91–119) y Ros-Fàbregas (1995). Se conservan descripciones anónimas en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (manuscritos C06-B156 y C06-B157) y el Ateneu Barcelonès (MS 28, ff. 310v–313v) (Ros-Fàbregas 1995, 388). El texto del manuscrito B156 está transcrito en Duran i Sanpere (1930, I:71–83).

⁸ En la fecha de la entrada servían en la casa real siete trompetas, cuatro atabalers y seis o siete ministriles (Anglés 1944, 9, 14–15). La nómina para los trompetas y atabalers del primer tercio del año fue firmada en Barcelona el 20 de abril de 1519.

⁹ La descripción de la procesión en el capítulo del Toisón de Oro de Bruselas en 1501 indica el impacto de estos instrumentistas según un tropo metafórico bastante común: “los sonidos de las trompetas, chirimías y atabales, y todo tipo de instrumentos eran tales que parecían un terremoto” [“the sounds of trumpets, shawms, nakers, tabors, and every kind of instrument in such a manner [i.e. with such volume] that it sounded like an earthquake”]; citado en Ferer (2012, 206).

¹⁰ Maricarmen Gómez demuestra que las *davallades* con ángeles-músicos en Valencia se remontaban a los primeros años del siglo XV (Gómez Muntaner 1991).

figura de santa Eulalia, quien dejó de cantar para dirigirse a la reina en catalán con unos versos que comenzaban “Pus ha dispost la magestat divina” (Duran i Sanpere 1930, I:336–337).

De esta manera, la entrada de Carlos V recuperó la *davallada* a partir del modelo isabelino, perpetuando el simbolismo que convertía el portal de la ciudad, a través de la arquitectura efímera, en la puerta del Paraíso, decorada con varias figuras bíblicas y con el fondo sonoro de ángeles-músicos: “sis angels sonants istruments de corda vestits los tres ab camis blanchs, los altres tres ab camis e dalmaticas vermelles de la Ciutat [...] e sonant los dits angells feyen una grand melodia” (Kovács 2003, 78; Raventós i Freixa 2006, 211–212). Actuaron cuatro cantores más, también vestidos de ángeles, pero sin máscaras ni alas, que descendieron en una caja sostenida por una grúa cantando salmos en latín¹¹, probablemente en polifonía a cuatro voces¹². El sonido de la polifonía con texto en latín era familiar para las comunidades acústicas barcelonesas como parte de las ceremonias litúrgicas celebradas en la catedral y, quizá, en algunas iglesias parroquiales y conventuales, pero no en el contexto dramático de la *davallada*. Además, en este ritual aparece un efecto sonoro específico que cabe considerar: la verticalidad del *soundspace* creada por la representación en el portal de Sant Antoni. La música polifónica se escuchaba en movimiento vertical, lo que la diferenciaba de la experiencia acústica más familiar de oír la polifonía en latín en un espacio estático durante la liturgia. A la inversa, el impacto acústico de la música instrumental interpretada por los ángeles-músicos situados en la estática estructura efímera del portal de san Antoni se distinguía de la experiencia más habitual de la procesión de Corpus Christi, un momento ceremonial en el que los instrumentistas tenían un notable protagonismo cuando el desfile avanzaba horizontalmente por las calles (Kreitner 2009). Los distintos y contrastados espacios en que se oían estas músicas contribuían a la interpretación (*soundscape competence*) por parte de los ciudadanos del evento que estaba teniendo lugar: la ceremonia de entrega de las llaves de la ciudad al rey, acto que simbolizaba tanto su estatus como representante de Dios en la tierra como la vinculación de la ciudad terrenal con la celeste (Knighton 2021b).

Las exequias reales

Esta diversidad de sonidos familiares en contextos ceremoniales excepcionales e infrecuentes también caracterizó las exequias reales del emperador Maximiliano, que tuvieron lugar poco después de la llegada de Carlos a

¹¹ El cambio de idioma del catalán al latín en la entrada de Carlos V se explica posiblemente, al menos en parte, por su limitado conocimiento lingüístico y/o por su condición de figura de alcance internacional.

¹² Los textos cantados en latín -el responsorio *Domine tua est potencia* y *Laudate Dominum* (Sal. 117)- se establecieron como parte del ritual de la entrada real en Barcelona a partir de 1519 (Raventós i Freixa 2006, 212–215; Knighton 2021).

Barcelona (Vandenesse 1999, 84). En este caso, había un precedente más cercano –los funerales de Fernando el Católico en 1516– y, en general, las exequias reales se celebraban más frecuentemente en la ciudad que las entradas reales, pues podían celebrarse sin la presencia del cuerpo real. Los desfiles solemnes de estas ocasiones, con los participantes vestidos de luto y cantando salmos penitenciales, estaban más presentes en la memoria colectiva¹³. La ciudadanía acudía en gran número para presenciar las ceremonias fúnebres que, hasta la época de Juan II, señalaban el traslado del cuerpo del monarca a la catedral. El velatorio podía prolongarse varios días, con el fin de que las instituciones religiosas y cívicas, así como las élites de la ciudad, pudieran presentar sus respetos al finado; según el *Dietari* de la ciudad, más de 15 000 personas asistieron al cortejo fúnebre de Carlos de Viana en 1461 (Kreitner 1992, 379). Para las exequias del emperador Maximiliano en 1519, las comunidades acústicas que presenciaron o participaron en el cortejo fúnebre, desde el palacio donde residía su nieto Carlos hasta la catedral, estaban más o menos familiarizadas con las señales y marcas sonoras características del ritual que se celebraba tras la muerte de un miembro de la familia real (González, Herbert y Knighton, 2026).

En tales ocasiones, el cierre de talleres y tiendas, así como la prohibición de bodas, músicas y danzas durante el periodo de luto, transformaba el fondo sonoro de la ciudad (Bejarano Pellicer 2013, 254): la ausencia de estos sonidos cotidianos comunicaba la solemnidad de la ocasión. El sonido identificador de trompetas, atabales y ministriles altos que en febrero de 1519 había acompañado de manera fastuosa y estrepitosa la entrada del rey quedó silenciado durante las honras fúnebres celebradas por el emperador en marzo. No obstante, los trompetas participaron en el cortejo fúnebre, vestidos con capuchas negras, pero sin tocar sus instrumentos: “apres venien les trompetes ab capuços y capirons de doll ab gorres negres y ab les banderes embolicades per les trompes sens sonar aquelles” (Duran i Sanpere 1930, I:403–404)¹⁴. La significación de este silencio expresivo también se puede comprobar en una relación de la ceremonia que años después se llevó a cabo durante el capítulo general del Toisón de Oro en Gante, en 1559: el día de la conmemoración de los miembros difuntos de la Orden, los trompetistas desfilaron de la manera habitual, pero “sin sonar ni trompetas ni otros instrumentos de alegría por el duelo que se demostraba por la muerte de los

¹³ Las exequias reales en los años anteriores incluían las de Carlos de Viana (1461), Juan II (1479), el príncipe Juan (1497) e Isabel la Católica (1504). La descripción coetánea más detallada que se conserva de unos funerales reales en Barcelona hasta la fecha es la de Pere Miquel Carbonell (*De exequiis sepultura et infirmitate Regis Joannis secundi*): los aspectos musicales de las exequias se analizan en detalle en Kreitner (1992, 334–378).

¹⁴ Existían tres maneras de silenciar, sónica y visualmente, las trompetas en los funerales reales: llevándolas a la espalda, con las campanas hacia el suelo o poniendo sordina (Bejarano Pellicer 2013, 256–257).

caballeros difuntos de la Orden” (Prizer 2001b, 170)¹⁵. La ausencia de este sonido emblemático, ubicuo y fácilmente audible a distancia en otras ocasiones ceremoniales extraordinarias, simbolizó auralmente la muerte del emperador, presente en forma de efigie, mientras que la presencia física de los instrumentos, aunque silenciados, conmemoraba su situación en vida. Al mismo tiempo se oía el tañido de las campanas de todas las iglesias de la ciudad, que doblaban dos veces al día durante las exequias¹⁶, y solían indicar el estatus del difunto (Pérez Samper 2016). El sonido del canto llano, entonado por toda la clerecía de la ciudad, llenaba las calles durante los solemnes desfiles de luto. Mientras se escuchaba la señal sonora de las campanas en lo alto de los campanarios, la entonación del canto llano se movía horizontalmente por las calles de la ciudad, marcando el *soundspace* de la muerte: de nuevo, la dimensión y larga duración del desfile comunicó el estatus del difunto. Una de las relaciones catalanas de las exequias de Maximiliano I hace referencia al gran desfile de clerecía de la catedral y de las iglesias parroquiales y conventuales que acompañaba a Carlos V desde el palacio del Arzobispo de Tarragona en la calle Ample hasta la catedral: “apres venia tota la cleresia de les parrochies per son orde qui eren en grand nombre cantant salmps de morts”, y un poco más atrás en la procesión, iba la clerecía de la catedral, “e tots salmejant salmps de morts”¹⁷. La descripción concisa que se conserva en el Arxiu de la Catedral indica que los capellanes de la real capilla flamenca también iban cantando salmos durante la procesión y confirma que los “ministrers amb sacabutxos” no tocaban¹⁸.

El canto de los salmos que marcaba sonoramente la trayectoria del cortejo fúnebre y la falta de las “voces” de las trompetas y ministriles crearon una señal sonora apropiadamente solemne y lúgubre que simbolizó la solemnidad de la ocasión y la comunicó a los oyentes-ciudadanos de Barcelona. Parece que era costumbre solemnizar aún más los cortejos fúnebres en la ciudad con otra marca sonora: la del contrapunto (elaboración polifónica y semimprovisada sobre la base del canto llano) y la polifonía. En las exequias de Juan II en 1479, la capilla real aragonesa desfilaba en el cortejo, según Carbonell en *De exequiis sepultura et infirmitate Regis Joannis secundi*: “cantants a cant dorgue e contrapunct ab gran melodia y consonantia cantaven los psalms e officiaven com si fossen en la propria capella del Senyor Rey” (citado en Kreitner 1992, 353). En cambio, las relaciones de las exequias de Maximiliano I no mencionan ni el

¹⁵ “[...] sans toutes fois qu’on y ouyt aucun son de trompette ou d’autre instrument de joye, a cause du doeil qu’ils respresentoient de la mort des chevaliers du mesme ordre decedés”.

¹⁶ Según el relato anónimo del Ateneu de Barcelona: “[...] fue mandado a todas las yglesias que tañiesen todas las campanas dos veces al día [...]”; citado en Ros-Fábregas (1995, 388).

¹⁷ Manuscrito C06-B156, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

¹⁸ *Sagristia*, vol. 1517-1518, fol. 111, Arxiu de la Catedral, Barcelona; citado en Ros-Fábregas (1995, 388, n.º 23).

contrapunto ni la polifonía y no se sabe si en el desfile la capilla flamenca cantaba según su práctica; únicamente se señala que los capellanes extranjeros destacaron visualmente en el cortejo fúnebre: “apres molts capellans strangers ab sobrepellissos de diverses ordens per alguns frares a la mescla ques deya eren de la capella del senyor rey” (Duran i Sanpere 1930, I:403–404).

Por otra parte, el protagonismo sonoro de la capilla flamenca se plasmó en la celebración de vísperas de difuntos dentro de la catedral. Allí se había construido para ellos una plataforma cerca del altar mayor:

[...] foren començades les vespres de morts al altar maior, e foren cantades per los xandres de la capella del dit senyor, qui staven en un cadafall fet per ells al costat de la porta del altar maior, deuant les capelles dels Innocents e de sancta Barbara (Duran i Sanpere, 1930, I:406).

La creación de este insólito espacio performativo para la capilla flamenca realzó su presencia y la sonoridad de sus voces: según los pagos de la Casa Real se calcula que la capilla constaba de unos 15 a 30 cantores durante la visita real a Barcelona (Ros-Fábregas 1995, 381; Ferer 2012, 70–71). El conde Nicola Maffei, diplomático milanés, en una carta dirigida a Federico II de Gonzaga, fechada el 1 de diciembre de 1519, apuntó que los actos litúrgicos en Barcelona fueron celebrados “con alrededor de treinta cantores excelentes”¹⁹ (Prizer 2001b, 181). En este contexto, el sonido de este conjunto vocal, su posición destacada en la catedral y su repertorio musical franco-neerlandés actuaron como una marca sonora de la dinastía habsbúrgica²⁰.

Se sabe relativamente poco sobre la capilla catedralicia barcelonesa de aquel momento histórico: el maestro de capilla en 1519 era Antoni Salvat (1517–1524; †1530) y el organista Joan Ferrer (1515; †1535); Josep María Gregori ha calculado que durante ese periodo había unos doce cantores en la capilla (1984, 34; 1987, 204–207). De Salvat no se ha conservado ninguna obra, pero en las ocasiones solemnes dentro de la catedral los cantores interpretaban polifonía —más elaborada y sonora que el canto llano— que señalaba la importancia de las fiestas solemnes y de las ocasiones extraordinarias (Gregori 1984; Puentes-Blanco 2018). Las relaciones de las exequias reales no especifican el papel de la capilla catedralicia en la misa de Réquiem: solamente mencionan el protagonismo de la capilla real. Indican que fue la capilla catedralicia la que cantó las dos misas matinales —una de ellas dedicada a la Virgen— que se celebraron en la catedral antes de la llegada del rey y su séquito: “[...] en lo mati envers VI hores fonch cantat vn offici en la Seu per los cantors de la Seu [...] e apres [...] ne fonch celebrada altra missa ab

¹⁹ “con da circa trenta musici excellentissimi”.

²⁰ Es posible que algunos barceloneses hubieran escuchado a la capilla flamenca —con ocho cantores y el organista Henri Bredemers— cuando, unos años antes, en 1503, Felipe el Hermoso pasó por la ciudad (Knighton 2005).

xandres de la Verge Maria” (Duran i Sanpere 1930, I:406). En ausencia del rey, que saldría con su capilla flamenca en el desfile unas horas más tarde, cabe presumir que sus cantores no asistieron a estas misas matinales y, por consiguiente, es probable que no escucharan su polifonía local²¹.

La misa mariana acabó hacia las nueve de la mañana. Inmediatamente después, la procesión salió de la catedral para ir a la residencia del rey en la calle Ample y acompañarle desde allí a la celebración de la misa de réquiem en la capilla mayor catedralicia. Las relaciones ofrecen descripciones escuetas de los oficios litúrgicos celebrados en la catedral, pero debió de asistir gran parte de la clerecía que participaba en la procesión, así como la mayoría de las autoridades y élites sociales de la ciudad, como ocurrió en las exequias reales celebradas veinte años después, en 1539, por la muerte de la reina Isabel de Portugal, consorte de Carlos V²². El cortejo fúnebre incluyó unos 200 estudiantes y pobres (a los cuales el rey había regalado vestidos de luto); criados reales y miembros de la casa flamenca del rey; los nobles, caballeros y gentilhombres, tanto flamencos como españoles, en gran número; los trompetas (silenciados) y otros heraldos; reyes de armas; y los embajadores de Francia, Inglaterra, Venecia y Florencia.

Es difícil saber cuál fue el impacto de estas ceremonias en la población en general. En esencia, la procesión no era muy distinta a otras que se celebraban en la ciudad para las exequias de otros miembros o representantes de la familia real o los obispos, si bien en esta ocasión la presencia del séquito real –incluidos los “strangers”– era llamativa. En el interior de la catedral, la plataforma dio presencia visual y proyección sonora a la capilla flamenca, como se ha descrito. Sin embargo, conviene señalar que los que asistían al oficio litúrgico formaban una comunidad acústica de élite y que la polifonía que se escuchó durante la misa no fue oída por la ciudadanía en general. Según el *Llibre de les solemnitats*, no se admitió la entrada a los habitantes de la ciudad hasta que se acabaron las ceremonias y se abrieron las puertas de la catedral: “[...] e fonch grand nit com foren dits los officis y molta gent vingue a veure lo dit tuguri per ço que abans no havien dextat intrar la gent perque guardauen los alabardes les portes” (Duran i Sanpere 1930, I:406).

No se sabe si durante el velatorio se oía música o solamente el susurro de las oraciones y pasos de los barceloneses mientras se movían por la catedral para ver el catafalco. En todo caso, quienes entraron solamente después del oficio no pudieron disfrutar de la excepcional experiencia musical de escuchar una de las mejores capillas polifónicas de la Europa del

²¹ Desgraciadamente, las relaciones coetáneas no indican si las dos capillas -flamenca y catedralicia- se juntaron en algún momento durante las distintas ceremonias en la catedral, como ocurrió en 1502 cuando participaron las capillas reales aragonesa, castellana y flamenca durante la celebración de una misa en la catedral de Toledo (Knighton 2005, 89-94).

²² Sobre las exequias de Isabel de Portugal, véase González, Herbert & Knighton 2026.

momento; este privilegio quedó reservado a una comunidad acústica formada principalmente por la clerecía de la catedral, el séquito real, los embajadores y los nobles de la ciudad.

El capítulo general de la Orden del Toisón de Oro

Esta comunidad acústica de élite se redujo aún más para el capítulo general de la Orden del Toisón de Oro celebrado en la catedral unos días después, concretamente del 5 al 8 de marzo de 1519. De hecho, el desarrollo de las sesiones fue secreto: estuvieron presentes solamente los caballeros toisonados. Las preparaciones para esta reunión empezaron más de un año antes, en diciembre de 1517. En agosto de 1518, Carlos escribió al *greffier*, o secretario de la Orden, para informarle de su intención de celebrar la reunión en Barcelona; le pidió que llevara los libros de la Orden y que organizara el traslado de los hábitos, collares y ornamentos necesarios desde Flandes a Barcelona (Domínguez Casas 2001)²³. Si bien las exequias reales tenían precedentes en Barcelona, la celebración de las ceremonias del Toisón eran una absoluta novedad. En cuanto a su desarrollo, siguieron el orden establecido desde su fundación en 1430: el primer día tenían lugar las vísperas y completas de san Andrés; el segundo, la misa de san Andrés y vísperas y completas de difuntos; el tercer día, la misa de réquiem y vísperas y completas de la Virgen; el cuarto, el oficio y misa de la Beata María (Ros-Fábregas 1995, 384; Prizer 2001b, 163). Tanto las exequias imperiales como las festividades asociadas al capítulo general tuvieron en común un elemento público, la procesión deslumbrante, frente a otros más privados que ocurrieron a puerta cerrada: las ceremonias litúrgicas en la catedral y los banquetes que se celebraron en el Salón del Tinell. Así, el impacto del evento en los barceloneses quedaba restringido a las procesiones callejeras, cuya trayectoria ceremonial, ya bien establecida, discurría entre la calle Ample y la catedral. No obstante, la densidad de estos fastuosos desfiles diarios durante tres días, del 5 a 7 de marzo de 1519²⁴, era excepcional aun para una ciudad acostumbrada a procesiones urbanas de todo tipo²⁵.

²³ Estas preparaciones incluyeron –como en el caso de otras reuniones– la pintura de las armas de cada uno de los 51 caballeros que eran ya miembros o que fueron elegidos a la orden en 1519, en la sillería de la catedral. La obra fue realizada por Joan de Burgunya (†1520), pintor flamenco residente en Barcelona (Ros-Fábregas 1995, 382).

²⁴ El desfile oficial salió durante los días 5, 6 y 7 de marzo. El día 8 los caballeros de la Orden acudieron a la catedral para la misa mariana de la última mañana del capítulo general cada uno por su lado y no en procesión.

²⁵ García Espuche ha calculado que en Barcelona se celebraban fiestas, la mayoría con procesiones, cada dos días durante todo el año (2009, 530-538).

El día 5 de marzo, sobre las tres de la tarde, salió la primera procesión hacia la catedral para la celebración de las vísperas de san Andrés, santo patrón de la Orden (Prizer 2001b, 166-167). El orden de este desfile está descrito en una relación anónima conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona²⁶. Por ella sabemos que las dos “cápsulas sonoras” de los instrumentos heráldicos y festivos (trompetas, clarines, sacabuches y chirimías) tocaban al principio y en medio de la procesión²⁷. No consta si participaron los músicos de la ciudad o solo los de la casa real; en todo caso, destacaron por su ubicación, pues abrían el desfile y estaban colocados directamente antes de los tres primeros caballeros de la Orden. Los capellanes reales iban también a la cabeza de la procesión, detrás de la cruz alzada y, según la relación, no cantaban (“sens cantar”), tal vez porque su canto hubiera sido inaudible por la proximidad con los instrumentos heráldicos. Más hacia atrás, después de los canónigos y la clerecía de la catedral, se situaba la capilla flamenca del rey.

En la procesión que se hizo el 6 de marzo por la mañana, antes de la misa de san Andrés, el cabildo catedralicio iba cantando himnos, pero no se menciona si cantaban los cantores reales (Vilanova 1930, 89). Extrapolando a partir de otras relaciones más tardías de las reuniones del Toisón de Oro (por ejemplo, la procesión equivalente que tuvo lugar en Utrecht en 1546), la capilla real debió de desfilar cantando “responsos y antífonas”²⁸. Si en aquellos días de marzo de 1519 los cantores de la capilla flamenca cantaron polifonía en las solemnes procesiones del Toisón en torno a los doce caballeros de la Orden que estaban presentes, los habitantes de Barcelona que las contemplaron tuvieron que escuchar su repertorio, marca sonora del séquito del rey.

Al entrar en la catedral, una señal sonora imponente invadió el espacio de la solemne celebración litúrgica: “y luego los cantores de la capilla, y el gran órgano, cantaron muy solemnemente vísperas y completas”²⁹. El sonido del órgano de la catedral era familiar a los barceloneses, aunque no sabemos si el intérprete en esta ocasión fue el organista titular Joan Ferrer o el de la capilla flamenca, Henry Bredemers (Ros-Fábreas 1995, 382). En las descripciones de aquellas ceremonias no se hace referencia a la plataforma de los cantores flamencos construida tres días antes para las exequias

²⁶ Manuscrito C06-B157, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

²⁷ La expresión “cápsula sonora” fue acuñada por Sergi González para indicar elementos sonoros discretos que articulaban -y siguen articulando- una procesión (González González 2019, 62-66).

²⁸ “Ceremonies du tres insigne Ordre du Thoisson d'or ordonnées par l'Empereur Charles Cincquiesme [...]”, citado en Prizer 2001, 176: “et yra ladite procession chantant respons et anthiennes jusques a l'église”. La descripción de la procesión inaugural en Amberes en 1556 repite la de diez años antes (Prizer 2001b, 169).

²⁹ La relación anónima tampoco indica si cantó la capilla catedralicia o la flamenca: “luego començaron los cantores las vísperas” (Vilanova 1930, 89).

imperiales; tal vez se mantuvo para la *performance* de esta misa, aunque más probablemente cantaron delante del facistol del coro. La resonancia del coro catedralicio, donde fue celebrado el capítulo general del Toisón de Oro, se vio alterada por los tapices traídos a Barcelona *ex profeso* para la ceremonia. Pertenecían al Tesoro de la Orden y representaban la historia bíblica del vellocino de Gedeón; habían sido un encargo de Felipe el Bueno en 1430 (Prizer 2001b, 168)³⁰. Estas colgaduras, visualmente simbólicas, creaban un espacio más íntimo y exclusivo, idóneo para una comunidad acústica más restringida y privada como la de la Orden.

Esta intimidad acústica no disminuía en nada el esplendor acostumbrado de estas ocasiones, como recuerdan las fuentes coetáneas mediante el uso reiterado del término “solemnemente”: solemne fue el calificativo utilizado por el diplomático Maffei en su carta al Duque de Mantua (“fu cantato un vespro molto solene”; Prizer 2001b, 182). Esta palabra solía indicar, además de la concurrencia de prelados, la “coreografía” de la liturgia, su decoración, iluminación, el sermón —un elemento sonoro identificador—, la capilla polifónica, el órgano y las trompetas que sonaban en la entrada de la catedral y en el momento de la Elevación³¹. William Prizer ha argumentado convincentemente que se interpretó polifonía —y escuchó— durante las celebraciones litúrgicas de los capítulos generales. En la relación del capítulo de Bruselas de 1516 —solo tres años antes de las festividades en Barcelona— se indica que “los cantores de la capilla [flamenca] cantaron una bella misa en honor a Dios y al señor san Andrés” (Prizer 2001b, 166). La resonancia de la polifonía cantada por unas treinta voces señalaba a la comunidad acústica de los caballeros sentados con sus armas en la sillería pintada la solemnidad y significación de la ocasión.

Los banquetes

Otro aspecto sonoro significativo de las festividades de los capítulos del Toisón eran los banquetes que tenían lugar cada día después del oficio litúrgico. Los cronistas suelen relatar estos ágapes protocolarios describiendo detalladamente la jerarquía de mesas, los platos y los vestidos, pero los detalles musicales son escasos, si bien suficientes para demostrar la importancia de este fondo sonoro en la gran sala donde se organizaron en 1519: el Salón del Tinell. En la relación local, por ejemplo, la única referencia al potencial sonoro del banquete indica que los trompetas se sentaron en la

³⁰ En la reunión de 1559 en Gante, colgaron también tapices encargados por Carlos V que representaban su victoria en Túnez en 1535 (Prizer 2001b, 170).

³¹ La descripción oficial de la reunión en Tournai en 1531 indica que las trompetas también tocaban antes —y tal vez durante— el *Te Deum* (Prizer 2001b, 167).

tercera mesa –la menos importante– junto con los ballesteros de maza y reyes de armas: “y estos asientan después de aver servido dos o tres platos y acabado de comer el rey” (Vilanova 1930, 93). Estos músicos comían solamente después de cumplir su función de señalar sonoramente la presentación de cada plato que se traía de la cocina; según el conde Maffei:

La comida entraba de esta manera: de la cocina hasta la puerta de la sala, [los platos] eran acompañados por veinte trompetas, diez con el sonido que se usa en Italia, las otras [diez] de otra manera [...] (Prizer 2001b, 182)³².

La distinción entre las dos maneras de tocar las trompetas es interesante; Maffei (o su informador anónimo) reconoció el sonido de tocar a la manera italiana y lo diferenció de otro que no identificó³³. Cabe presumir que los que sonaban de “otra manera” fueron los siete trompetas españoles que formaban parte de la casa castellana del rey y que tocaron trompetas “de tamaño mediano” llamadas “bastardas” (Kreitner 1990, 52–53)³⁴.

El fondo sonoro de los banquetes era variado: Maffei describe el efecto de las cornamusas, flautas, atabales y arpas “que producían una dulce armonía”³⁵ (Prizer 2001b, 182). En el capítulo de Bruselas de 1516, el entretenimiento musical incluyó piezas instrumentales y *chansons* francesas³⁶ que, en caso de haber sido también cantadas en Barcelona, constituirían parte de la marca sonora de la selecta comunidad acústica formada por el séquito y la casa real y, posiblemente, una novedad para los nuevos caballeros españoles de la Orden que asistieron al banquete por primera vez.

Maffei distinguió entre dos maneras de tocar la trompeta y parece probable que los cantores flamencos cantaran de un modo reconocible por su propia comunidad acústica, pero no por los oyentes españoles. Había un tropo coetáneo ampliamente difundido que diferenciaba la manera de cantar según las características de las “naciones” europeas³⁷. Según el tratadista italiano Franchino Gaffurius (†1522): “Los ingleses exultan. Los franceses cantan. Los españoles incitan a lágrimas. Los alemanes aúllan. Los italianos [...] balan

³² “Le vivande veneano a questo modo: da la cusina fino all porta de la sala erano accompagnate da vinti trombette, dece del sono che si usa in Italia, l’altre d’una altra maniera [...]”.

³³ En 1548 fue creado en la casa del príncipe Felipe un conjunto italiano de trompetas (Alcaide Roldán 2018).

³⁴ Sobre los trompetas reales y cívicos de Barcelona, ver Kreitner (1990, 42–138).

³⁵ “Si sentiavano sone di cornemuse, di flauti, et di tambura, accompagnati di arpe, che mandavano dolce armonia” (Prizer 2001b, 182).

³⁶ “Durante ce convite, vindrent devant le Roy et la seigneurie jouer[s] de plusieurs sortes de instrumens, et y furent plusieurs bonnes chansons chantée par les chantres”, citado en Prizer (2001b, 166). En la casa flamenca se pagaban a siete “joueurs d’instrumens” en Valladolid en 1517 (Ferrer 2012, 65).

³⁷ Este concepto de “nación” denotaba la presencia de cantantes de diferente procedencia en la capilla papal: franceses, españoles, alemanes, etc.; véase Sherr (1992).

como cabras”³⁸. Un anónimo escritor sevillano, activo en la segunda mitad del siglo XV³⁹, sugiere que el tropo se remontaba a la antigüedad y se extendía a gente no europea:

A las distintas naciones [...] no les gustan los modos de cantar de los demás. Los griegos dicen que los latinos ladran como perros y los latinos que los griegos gimen como zorros; los sarracenos dicen que los cristianos no cantan, deliran. Y al contrario, los cristianos describen como los sarracenos tragan la voz y gargarizan la melodía en lo hondo de la garganta. Los franceses afirman que los italianos siempre deliran por la frecuencia con la que quebrantan la voz, así que desdennan escucharles (Bridgman 1976, 640)⁴⁰.

Estas comparaciones son claramente anecdóticas y estereotípicas; no obstante, indican que existían distintas maneras de cantar en los diversos territorios europeos. Es posible que en la Barcelona de 1519, por la yuxtaposición de músicos extranjeros y locales, se percibiesen diferencias en la interpretación de la capilla flamenca. A la inversa, cuando el rey y su séquito flamenco miraban el desfile de cofradías durante la entrada real y oían los cascabeles del baile de los merceros (*merciers*) o el “concert de certs cantors de bones veus” que acompañaban el carro de los pelaires (*peraires*) (Pérez Semper 1988, 446) es posible que les parecieran peculiares o locales; es decir, eran marcas sonoras que identificaban a la ciudad. Tales marcas, que singularizaban las festividades de cada comunidad acústica, coexistían con otros elementos ceremoniales y protocolarios comunes a todas las celebraciones. Cabe presumir que habría sonidos que parecerían extraños o ajenos a la competencia aural de las distintas comunidades acústicas.

El repertorio polifónico

Si podían distinguirse diferentes maneras de tocar la trompeta y de cantar polifonía según prácticas “nacionales” capaces de suscitar identificación o extrañeza en una u otra comunidad acústica, también un repertorio po-

³⁸ “Anglici enim concinendo iubilant. Cantent Galici. Hyspani ploratus promunt. Germani ululatus. Itolorum [...] caprizare ferunt”, citado en Blackburn (1992, 14 nota 46). Otros escritores hicieron referencia al tropo, por ejemplo, los tratadistas alemanes Andreas Ornithoparchus en su *Musice active micrologus* (1517), Hermann Finck en su *Practica musica* (1556) y el italiano Pietro Aaron en *Lucidario in musica* (1545).

³⁹ El tratado, de origen sevillano, está fechado en 1480-1482 y se conserva en El Escorial (MS c-III-23) (Ruiz Jiménez 2010, 212-214).

⁴⁰ “Diversae nationes [...] diversimode sibi displicent in cantando. Graeci dicunt Latinos ut canes latrare et Latini dicunt quod Graeci gemunt sicut vulpes. Saraceni dicunt Christiani non cantare sed delirare fatentur. E converso referent Christiani quod Saraceni voces transglutiunt et cantus in faucibus gargaricant. Asserunt Gallici quod Italici semper in crebra vocum fractione delirant. Unde illos dedignantur audire” (Blackburn 1992, 15 nota 50).

lifónico distinto podía funcionar como marca sonora identificadora, como en el caso de las *chansons* francesas interpretadas en los banquetes. Como las relaciones de principios del siglo XVI casi nunca hacen referencia a obras específicas y solo ocasionalmente a algún tipo de género musical (*chanson*, *misa* o *motete*) la identificación del repertorio musical es forzosamente hipotética. Parece probable, por ejemplo, que durante el segundo día de las exequias de Maximiliano I (2 de marzo de 1519), la polifonía interpretada por los “chantres del rey” incluyó la misa de réquiem de Pierre de La Rue (†1518) que sin duda formó parte del repertorio de la capilla flamenca (Meconi 2022). Con seguridad, la *Misa Pro fidelibus defunctis* de La Rue fue interpretada ya en las exequias de Felipe el Hermoso (†1506) que se celebraron en Burgos con la participación de la capilla flamenca que quedó en Castilla al servicio de su viuda Juana hasta 1508⁴¹ (Knighton 2011, 281-282). Sin embargo, dada la situación política en aquel momento, es poco probable que la obra llegara rápidamente a Barcelona y cabe presumir que fue escuchada allí por primera vez en 1519, en las exequias para Maximiliano y/o en la reunión del capítulo de la Orden del Toisón de Oro. Tal vez fue la primera ocasión en que la comunidad catedralicia y los miembros de la élite barcelonesa escucharon una misa de réquiem en polifonía; si bien Pedro de Escobar (fl. 1507-1514) había compuesto su *Misa Pro defunctis* (probablemente en Sevilla) antes de la visita de Carlos V a Barcelona, no hay indicio de que se difundiera allí (Ruiz Jiménez 2018, 269-270; Knighton 2022). No obstante, se pueden sugerir algunas obras polifónicas que probablemente se escucharon durante las ceremonias en Barcelona con el fin de evaluar su posible impacto sobre los oyentes.

Otras misas polifónicas que se solían cantar en las reuniones de la Orden del Toisón de Oro eran las de *cantus firmus* modelado sobre la canción “L’homme armé” (Prizer 1985, 2001a y 2001b; Ros-Fábregas 1995, 384-385). Se cree que la canción “L’homme armé” simbolizaba uno de los objetivos de la Orden: la cruzada contra los turcos en el Mediterráneo (Prizer 2001b, 173). Es posible —si no probable— que, como ha sugerido Ros-Fábregas, la *Misa L’homme armé* de Antoine Busnois, copiada antes de 1520 en la sección B del manuscrito M454 de la Biblioteca de Catalunya, fuera interpretada en la reunión de 1519 (Ros-Fábregas 1992, I:103-114). Esta misa y otras basadas en la misma melodía, en el estilo contrapuntístico de los compositores franco-flamencos, eran familiares a la comunidad acústica de los caballeros de la Orden, que entendían su significación en el contexto del capítulo. Si bien se atribuyen la gran

⁴¹ La Rue había sido cantor de la capilla flamenca en vida de Felipe el Hermoso († 1506) y sirvió en España a su viuda Juana durante los años 1506-1508 (Ferrer 2012, 35, 37, 206); visitó Barcelona como miembro de la capilla flamenca de Felipe el Hermoso en 1503.

mayoría de estas misas a compositores franco-flamencos, dos compositores españoles contribuyeron también a la fijación del modelo: lo hizo notablemente Juan de Anchieta (†1523), que utilizó la melodía en el *Agnus Dei* de su *Misa Sine nomine* (Knighton y Kreitner 2019, 163-169), y la *Misa L'homme armé* de Francisco de Peñalosa (†1528) (Cuenca Rodríguez 2017, 363-387). Peñalosa sirvió en la capilla real aragonesa hasta la muerte de Fernando el Católico en 1516 y durante unos años fue maestro de música del infante Fernando, hermano de Carlos V. No es imposible que compusiera su misa *L'homme armé* para impresionar y ganar el favor del nuevo rey de España⁴².

Anchietta, cantor real de la capilla castellana, fue *maître d'escolle* del infante Carlos en Flandes a partir de 1505 y su estrecha relación con los Habsburgo duró hasta al menos agosto de 1519, cuando Carlos, desde Molins de Rey, insistió en que se mantuviera su sueldo anual de 45 000 maravedís, pagados por la casa de su madre, aunque para entonces el compositor era viejo y no podía servir en la corte (Knighton 2014; Knighton y Kreitner 2019, 28-30, 39-40). Es posible que Anchietta compusiera su *Misa Sine nomine* para las ceremonias celebradas en Toledo en 1502 para el juramento de Felipe el Hermoso como heredero a la corona castellana (Knighton 2005, 97-102). Otra obra atribuida a Anchietta, una misa mariana intitulada la *Misa de nostra dona* –conservada en el manuscrito M454B, dentro del mismo grupo de obras en que fue copiada la *Misa L'homme armé* de Busnois (Ros-Fábregas 1995, 385)– posiblemente fue cantada durante las ceremonias en la catedral de Barcelona, si bien Prizer ha propuesto la *Misa Sancta dei genitrix* de La Rue. Como Anchietta en el *Agnus dei* de la *Misa Sine nomine*, La Rue cita la melodía de *L'homme armé* en el Credo de su misa (Prizer 2001b, 173).

Prizer ha sugerido también que el motete anónimo *Maxsimilla Christo amabilis*, antífona prescrita litúrgicamente para las vísperas de san Andrés, fue interpretado durante o después de las vísperas del primer día de la reunión de la Orden del Toisón de Oro (Prizer 2001b, 175; Ferer 2012, 207-211). El artículo 28 de los estatutos de la Orden estipulaba que un motete debía ser cantado al final de las completas de aquel día⁴³ (Haggh 1995, 11). Se conserva la versión a cuatro voces de *Maxsimilla Christo amabilis* en un manuscrito copiado después de 1516 y relacionado estrechamente con el célebre copista de los Habsburgo, Petrus Alamire (†1536) (Prizer 2001b,

⁴² María Elena Cuenca Rodríguez ha sugerido que posiblemente Peñalosa escribió su *Misa L'homme armé* para conmemorar uno de los triunfos bélicos del rey Fernando, miembro de la Orden desde 1473 y un destacado “hombre armado” (2017, 387). Estilísticamente, la misa de Peñalosa es híbrida, ya que mezcla el elaborado estilo contrapuntístico de los compositores franco-flamencos con rasgos locales de los territorios hispanos.

⁴³ “et les vespres finies se chantent les complies et ung motet”.

175; Ferer 2012, 207). De este motete, Prizer destaca su textura homofónica, extensión breve y frases musicales concisas como aspectos estilísticos relativamente insólitos en las obras de los compositores franco-flamencos y sugiere que tal vez el motete tuviera una función procesional. Por otra parte, este estilo concuerda con el de otros motetes atribuidos a Anchieta (Knighton y Kreitner 2019, 84-94) y tal vez no deba descartarse la posibilidad de que él mismo lo hubiera escrito para que se interpretara en la reunión de la Orden.

Conclusiones

Las huellas del repertorio polifónico franco-neerlandés presentes en la sección B del manuscrito M454 de la Biblioteca de Catalunya, copiada, según Ros-Fábregas, poco después de la visita de Carlos V, sugieren la posibilidad de contacto entre la capilla flamenca y cantores locales como los de la catedral, si bien es imposible averiguarlo. En todo caso, hay que matizar el posible impacto de su presencia. Por una parte, la estancia de la capilla flamenca en Barcelona fue breve –acortada por el brote de peste en la ciudad–, lo que limitó la posibilidad de intercambios recíprocos e influencias musicales prolongados entre los músicos de la casa real y los de la ciudad. Por otra, el impacto de los sonidos y repertorios musicales característicos de la capilla flamenca quedó restringido en gran parte a la comunidad acústica formada por el círculo inmediato del rey y los caballeros de la Orden, con un alcance mucho más limitado entre la ciudadanía en general. Aun así, la estancia de Carlos V en Barcelona permite vislumbrar cómo el *soundspace* de una ciudad constituía un aspecto fundamental del protocolo ceremonial y de la identidad de las distintas comunidades acústicas.

Las ceremonias urbanas celebradas durante aquellos meses de 1519 dieron lugar a una experiencia aural intensa que comunicó no solamente el poder de un rey que visitaba por primera vez la ciudad según la manera acostumbrada, sino también la identidad y autoridad de un monarca de alcance europeo: un futuro emperador. La noticia de la elección de Carlos V –esperada desde la muerte de su abuelo Maximiliano– llegó a Barcelona el 6 de julio y fue celebrada con el canto del *Tè Deum* en la catedral, mientras toda la ciudad se regocijaba con las acostumbradas *alimàries*: “[...] feren fer crida que per lo sendema Diumenge e diluns següents tothom fes alimaries e totes coses acostumades fer per demostratio de la grand jocunditat que aquesta ciutat te de la dita nova electio del Imperi” (*Manual*, 3:290-291). De nuevo resonaban las calles y plazas de Barcelona con los sonidos festivos de chirimías y sacabuches en señal de alegría para celebrar un evento real.

Bibliografia

- Ainaud de Lasarte, Joan. 1949. *El Toisó d'Or a Barcelona*. Barcelona: Aymà Editor.
- Alcaide Roldán, Vicente. 2018. "La influencia de la escuela italiana de trompeta en la corte Española de Felipe II". *Revista AV Notas* 6: 36-54.
- Amelang, James. 2000. "The Myth of the Mediterranean City: Perceptions of Sociability". En *Mediterranean Urban Culture 1400-1700*, ed. por Alexander Cowan, 15-30. Exeter: Exeter University Press.
- Anglés, Higinio. 1944. *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona: Consejo Superior de Investigación Científica.
- Bejarano Pellicer, Clara. 2013. "El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla". *Obradoiro de Historia Moderna* 22: 249-282.
- Biddle, Ian, y Kirsten Gibson. 2017. *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300-1918*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Blackburn, Bonnie J. 1992. "Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View". *Early Music History* 11: 1-37.
- Bridgman, Nani. 1976. "On the Discography of Josquin and the Interpretation of his Music in Recordings". En *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*. ed. por Edward E. Lowinsky y Bonnie Blackburn, 633-641. Londres: Oxford University Press.
- Chamorro Esteban, Alfredo. 2017. *Barcelona y el Rey. Las visitas reales de Fernando Católico a Felipe IV*. Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- Covarrubias Horozco, Sebastián. 1611. *Tésoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Cuenca Rodríguez, María Elena. 2017. "Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Domínguez Casas, Rafael. 2010. "Ceremonia de la Orden del Toisón de Oro (1501-1598)". En *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonial cortesano en la Europa de las Austrias (1454-1648)*, ed. por Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngano, 361-397. Madrid: Fundación Carlos de Amberes / Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Duran i Sanpere, Agustí, y Josep Sanabre. 1930. *Llibre de les solemnitats de Barcelona. Vòl 1*. Barcelona: Imp. Elseviriana.
- Fenlon, Iain. 2019. "Urban Soundscapes". En *Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, ed. por Iain Fenlon y Richard Wistreich, 209-259. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferer, Mary T. 2012. *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Woodbridge: The Boydell Press.
- García Espuche, Albert. 2009. *La Ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Gómez Muntaner, Maricarmen. 1991. "Secular Catalan and Occitan Music at the End of the Middle Ages: Looking for a Lost Repertory". *Studi Musicali* 21, n.º 1: 3-19.
- González González, Sergi. 2019. "Evolució del paisatge sonor del Seguici Festiu de la Festa Major de Santa Tecla a Tarragona". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- González González, Sergi, Helen Herbert y Tess Knighton. 2026. "Sonidos y espacios de la trayectoria de la muerte: prácticas funerarias en la catedral de Barcelona". En *La basilica de la Santa Creu i Santa Eulàlia: espai funerari i espai de vida. X Jornades de les Basíliques Històriques de Barcelona (15 i 16 de maig de 2025)*, ed. por Julia Beltrán de Heredia Bercero, 123-139. Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià.

- Gregori i Cifré, Josep Maria. 1984. "Mestres de cant a la Seu de Barcelona". *Recerca Musicològica* 4: 19-79.
- . 1987. *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Haggh, Barbara. 1995. "The Archives of the Golden Fleece and Music". *Journal of the Royal Musical Association* 120: 1-43.
- Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape". En *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, ed. por Angus Carlyle, 10-13. Paris: Double Entendre.
- . 2022. "Four Objections to the Concept of Soundscape". En *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, 136-139. Londres / Nueva York: Routledge.
- Kelman, Ari Y. 2010. "Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies". *The Senses and Society* 5: 212-234.
- Knighton, Tess. 2005. "A Meeting of Chapels: Toledo, 1502". En *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, ed. por Juan José Carreras y Bernardo J. García García, 85-102. Woodbridge: Boydell.
- . 2011. "Music for the Dead: The Anonymous Requiem Mass in E-Zc 17". En *Pure Gold: Sacred Music of the Iberian Renaissance. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson, 262-290. Kassel: Reichenberger Edition.
- . 2014. "Rey Fernando, mayorazgo / de toda nuestra esperanza / ¿tus favores a do están?: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca". En *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, ed. por José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo, 205-228. Leuven: Leuven University Press.
- . 2018. "Orality and Auality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona". En *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, 295-308. Turnhout: Brepols.
- . 2021a. "Circulating Sound in the City: The Procession in the Context of Historical Sound Studies". *Artigama* 26: 25-45.
- . 2021b. "Royal Entries into Barcelona and the History of Emotions". En *Paisagens sonoras históricas: anatomia dos sons nas cidades*, ed. por Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá y Rodrigo Teodoro de Paula. Évora: Publicações de Cidehus. <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.16834>.
- . 2022. "Pedro de Escobar (fl. 1507-1514): Missa pro defunctis". En *The Book of Requiems From the Earliest Ages to the Present. Vol. 1: 1450-1550*, ed. por David J. Burn, 139-156. Leuven: Leuven University Press).
- Knighton, Tess, y Kenneth Kreitner. 2019. *The Music of Juan de Anchieta*. Oxford / Nueva York: Routledge.
- Kovács, Lenke. 2003. "La Ciutat com a escenari: les entrades reials i la festa urbana". *Quaderns d'Història* 9: 71-82.
- Kreitner, Kenneth. 1990. "Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona". Tesis doctoral. Duke University.
- . 2009. "The Ceremonial Soft Band of Fifteenth-Century Barcelona". En *"Uno gentile et subtile ingenio". Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. por Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Strevens, 147-154. Turnhout: Brepols.
- Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní. Vol. 3: anys 1478-1533*. 1894. Barcelona: Imprenta Henrich y Companyia. Col·lecció de Documents Històrics Inèdits de l'Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona.

- Meconi, Honey. 2022. "Pierre de La Rue (d. 1518): *Missa pro fidelibus defunctis*". En *The Book of Requiems, 1550-1650: From the Earliest Ages to the Present*. Vol. 2: 1450-1550, ed. por David J. Burn, 95-110. Leuven: Leuven University Press.
- Pérez Samper, María Ángeles. 1988. "El rey y la ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona". *Studia Historica. Historia Moderna* 6: 439-448.
- . 2016. "El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes". En *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton, 47-65. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- Prizer, William F. 1985. "Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece". *Early Music History* 5: 113-153.
- . 2001a. "Brussels and the Ceremonies of the Order of the Golden Fleece". *Revue Belge de Musicologie* 55: 69-90.
- . 2001b. "Charles V, Philip II, and the Order of the Golden Fleece". En *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, ed. por Barbara Haggh, 161-188. Paris: Minerve.
- Puentes-Blanco, Andrea. 2018. "Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1626). Estudios de libros de polifonía, contextos y prácticas". Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Raufast Chico, Miguel. 2006. "¿Negociar la entrada del rey? La entrada de Juan II en Barcelona (1458)". *Anuario de Estudios Medievales* 36, n.º 1: 295-333.
- . 2008. "Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la Guerra Civil catalana (1460-1473)". *Anuario de Estudios Medievales* 38, n.º 2: 1037-1085.
- Raventós i Freixa, Jordi. 2006. "Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)". Tesis doctoral. Universitat de Girona.
- . 2016. "Barcelona: paisatge sonor, ceremonial i festiu". En *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton, 67-90. Barcelona: MUHBA.
- Ros-Fàbregas, Emilio. 1992. "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions". Tesis doctoral. City University of New York.
- . 1995. "Music and Ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona". *Early Music* 23, n.º 3: 374-391.
- Ruiz Jiménez, Juan. 2010. "'The Sounds of the Hollow Mountain': Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance". *Early Music History* 20: 189-240.
- . 2018. "Cathedral Soundscapes: Some New Perspectives". En *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. por Tess Knighton, 242-281. Lovaina: Brill.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny.
- Sherr, Richard. 1992. "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521". *Early Music* 20, n.º 1: 601-610.
- Strohm, Reinhard. 1985. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.
- Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport, CO / Londres: Ablex Publishing.
- . 2017. "Acoustic Space, Community, and Virtual Soundscapes". En *The Routledge Companion to Sounding Art*, ed. por Marcel Cobussen, Vincent Meelberg y Barry Truax, 253-263. Nueva York / Londres: Routledge.
- Vandenesse, Jean de. 1999. "Primer viaje a España". En *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, ed. por José García Mercadal, vol. 2, 81-105. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vilanova, Conde de. 1930. *Capítulo del Toisón de Oro celebrado en Barcelona el año 1519*, ed. por Félix Domènech y Roura. Barcelona: Librería Verdaguer.
- Voegelin, Salomé. 2021. *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*. Londres / Nueva York: Bloomsbury Academic.

Walraven, Maarten. 2013. "History and Its Acoustic Context: Silence, Resonance, Echo and Where to Find Them in the Archive". *Journal of Sonic Studies* 4. <http://journal.sonicstudies.org/vol4/nro1/ao7>.

Recibido: 23-07-2025

Aceptado: 11-12-2025